



Л. И. Лифшиц



«Поклонение кресту» – обратная стороны двусторонней выносной иконы второй половины XII в., являвшейся чтимой святыней одной из церквей Новгорода

ЖИВОПИСЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ — КОНЦА XII ВЕКА



Фрески церкви Благовещения на Мячине, созданные в 1189 г., относятся к этапу полного раскрытия особенностей стиля живописи новгородских мастеров



Аристократически утонченные росписи Дмитриевского собора во Владимире, созданные в 1190-х гг., являются выдающимся произведением мирового искусства



Росписи церкви Спаса на Нередице, 1199 г., дают очень полное представление об эстетических вкусах и строе духовной жизни новгородцев

Одновременно с интенсивным ростом каменного строительства на территориях всех русских княжеств во второй половине XII в. возрастают масштабы деятельности мастеров монументальной живописи и иконописцев, постоянно увеличивается потребность в богослужебных и четьих книгах, многие из которых любовно украшаются орнаментальными заставками, инициалами и миниатюрами с изображениями святых и сцен Священного Писания.

Даже самый общий обзор известных нам сегодня построек, некогда украшенных росписями, показывает, что силами пришедших художников справиться с таким объемом работ было невозможно. В создании этих памятников в большинстве случаев должны были принимать участие местные мастера. Складываются условия для успешного функционирования в столичных центрах удельных княжеств и земель собственных иконописных мастерских, что, конечно, не ограничивало художников, не лишало их возможности работать по договорам, переходя с места на место, выполнять поручения своих сюзеренов, как светских, так и духовных.

Дошедшие до нас единичные иконы, миниатюры в рукописях и, за небольшими исключениями, фрагменты некогда мощного пласта произведений монументальной живописи, украшавшей многочисленные храмы и постройки светского характера, позволяют лишь отчасти составить представление о развитии стиля изобразительного искусства Руси второй половины XII в. Хотя археологами было найдено множество остатков каменных сооружений с развалами фрагментов росписей, мозаик и резьбы в таких крупных политических и духовных центрах, как Переяславль-Южный (Русский) [1], Чернигов [2], Рязань [3], Ростов [4], Галич [5], на территориях «Черной Руси» [6] и Волыни [7], ни одного памятника живописи указанного периода, который мог бы позволить говорить о содержательных и собственно художественных проблемах искусства, тем более об их локальных особенностях, там не сохранилось.

Многочисленные фрагменты живописи еще в 1930-х гг. существовали на стенах отчасти перестроенных, но по большей части руинированных храмов в Полоцке [8]. Наряду с фресками Спасской церкви Евфросиниева монастыря — единственного на территории Западной Руси полностью сохранившегося ансамбля монументальной живописи XII в. — они свидетельствовали о существовании преемственности в работе художников, расписывавших храмы города на протяжении, по крайней мере, 80 лет — с рубежа XI–XII вв. до 180-х гг. Но к эпохе, рассматриваемой

в данной главе, из них могут быть отнесены только фрагменты росписи Борисоглебской церкви Бельчицкого монастыря [9]. Дошедшие до нас описания этой росписи, прежде всего колорита, дают представление о ее характерных особенностях, отражающих, вероятнее всего, специфику работы местных мастеров. В их палитре важную роль играли зеленый цвет, многообразные оттенки красного и желтого — «золотисто-желтого и желто-лимонного», «розовато-желтого... и темно-лимонного» [10].

На этом фоне редкими исключениями являются фрески, чудом уцелевшие (хотя чаще всего и фрагментарно) на стенах дошедших до нас памятников зодчества того времени в Киеве [11], Новгороде, Старой Ладоге, Владимире-Залесском и в Смоленске [12]. Они-то, вместе с уцелевшими иконами и иллюминированными рукописями, в основном связанными своим происхождением с Новгородом и Владимиром, и составляют основу для изучения художественных процессов, происходивших в изобразительном искусстве Руси второй половины — конца XII в.

В отечественной историографии существуют два принципиально разных подхода к осмыслению произведений живописи этого времени. Одни исследователи рассматривают их в контексте формулируемого ими представления о своеобразии складывающихся во второй половине столетия локальных традиций — южнорусской, новгородской, владими́ро-суздальской, смоленской и других [13]. Наиболее полно такой подход проявился в «Истории русского искусства», издававшейся в 1950-х годах. Здесь иконы, росписи и книжные миниатюры были объединены по принципу их принадлежности к искусству того или иного крупного политического и культурного центра — к одной из «школ», каждая из которых рассматривалась в посвященном ей разделе [14]. Такой подход, в силу малого числа сохранившихся памятников и недостаточной их изученности, не всегда приводил авторов к убедительным выводам и часто порождал весьма противоречивые оценки. Утрачивалось понимание стилистического контекста, общего для росписей, икон

[1] В храме, раскопанном под Успенской церковью Переяслава-Хмельницкого и датированном временем не ранее середины XII в., были найдены шиферные плиты с пазами для мозаичной инкрустации (*Паннопорт*, 1982. № 49. С. 35); серединой или второй половиной XII в. датируется Воскресенская церковь Переяслава-Хмельницкого, при раскопках которой были обнаружены фрагменты фресок (Там же. № 52. С. 37–38).

[2] Остатки фресок сохранились в декоративных нишах на фасадах и на уступах порталов Борисоглебского собора Чернигова, галереи которого ремонтировались в конце XII в. Росписи могли относиться к разным периодам (Там же. № 58. С. 41–43); в Благовещенской церкви Чернигова, заложенной Святославом Всеволодовичем и завершенной строительством в 1186 г., были найдены многочисленные фрагменты фресок. В среднем нефе, апсиде и трансепте пол был мозаичным (Там же. № 60. С. 43–44).

[3] Фрагменты фресок из раскопок Борисоглебского собора в Старой Рязани датируются в широких границах XII в. (Там же. № 70. С. 49–50), а фрагменты фресок Спасского собора Старой Рязани — концом XII в. (Там же. № 71. С. 50).

[4] *Иоаннисян, Зыков, Леонтьев, Торшин*, 1994. С. 189–217.

[5] Фрагменты фресок, наряду с деталями каменной резьбы и поливными керамическими плитками, были найдены при раскопках Успенского собора в Крылосе, датированного по времени учреждения в Галиче самостоятельной

и книжных иллюстраций, созданных в одни и те же десятилетия.

По мнению других ученых, на протяжении всего домонгольского периода русское искусство оставалось частью художественной культуры обширного восточнохристианского мира, в развитии которой доминирующую роль продолжали играть византийские мастера и византийские образцы. По мере увеличения числа вновь открытых и опубликованных памятников средневекового искусства, сохранившихся на территориях православного мира, эта тенденция становилась все более популярной [15], хотя и ее также нельзя считать безупречной.

епископской кафедры 1140-ми или 1150-ми гг. (Там же. №187. С.108). [6] Следы росписей XII в. сохранились на руинах стен Благовещенской церкви в Витебске (Там же. №172. С.99–100), в церкви Бориса и Глеба в Новогрудке (Там же. №174. С.101–102). В Борисоглебской церкви на Коложе в Гродно фресковая роспись имела в арко-солиях и, по-видимому, в алтарной части; пол был покрыт керамическими плитками с поливой, в том числе и фигурными (Там же. №179. С.103–104). Нельзя исключать, что роспись имела и в Нижней церкви Гродно, хотя до сих пор следов фресок в ней обнаружено не было. Пол из фигурных поливных керамических плиток в подкупольном пространстве имел сложный рисунок. Деревянная алтарная преграда, примыкавшая с запада к восточной паре столбов, была богато украшена многочисленными медными пластинами с изображениями, выполненными в технике гравировки, и покрыта позолотой (Там же. №175. С.102). [7] См.: *Раннопорт*, 1982/2. №183. С.105–106. Помимо остатков росписей Успенского собора 1160 г., фрагменты живописи второй половины — конца XII в. были раскрыты археологами в руинах еще двух храмов во Владимире-Волынском — храм близ Васильевской церкви и «Старая Кафедра» (Там же. №184, 185. С.106–107) и в церкви Иоанна Богослова в Луцке (*Малева-ская*, 1997/2). [8] Фрагменты фресковой росписи найдены в Борисоглебской церкви Бельчицкого монастыря,

датированной по особенностям архитектуры серединой XII в., и в Пятницкой церкви того же монастыря, датированной в широких границах XII в. (*Раннопорт*, 1982. №170. С.98–99). Датировка еще одного бельчицкого храма, в котором сохранялись следы росписи, — церкви с боковыми апсидами — распространяется вплоть до начала XIII в. (Там же. №169. С.98; №170. С.98–99; №171. С.99). Второй половиной XII в. (1160–1180-е гг.) датируется еще один полоцкий храм, имевший роспись, — церковь в детинце (Там же. №162. С.94). Судить о ней можно только по описаниям и весьма несовершенным фотографиям. См.: *Шчакацкіх*, 1925. С.18–27; *Воронин*, 1956. С.3–20; *Селицкий*, 1992. [9] Время ее создания В.Д.Сарабянов обоснованно сближает с датировкой фресок Спасской церкви Евфросиниева монастыря, относимых им к началу 1160-х гг. (*Сарабянов*, 2012. С.286). А.А.Селицкий относил датировку этих фрагментов к первой половине XII в. (*Селицкий*, 1992. С.59–69). [10] *Шчакацкіх*, 1925. С.25; *Воронин*, 1956. С.7. [11] В Киеве и его окрестностях по летописям и данным археологических раскопок известны почти два десятка храмов XII — начала XIII в., большая часть которых была расписана. Из них большая часть относится к концу столетия и к первой половине XIII в. (*Боровский*, *Толочко*, 1979. С.90–103; *Раннопорт*, 1982/2. №6. С.10; №7. С.10–11; №20, 21. С.17–18; №36. С.27; №38–40. С.28–30; №210. С.114). Второй половиной — концом XII в. датируется Малый храм в Зарубницах

(Там же. №42. С.31). До нас дошел всего лишь один ансамбль — росписи собора Кирилловского монастыря. [12] За хронологические границы материала искусства, рассматриваемого в данном томе ИРИ, входят крупные фрагменты росписей, раскрытые археологами в 1960–1970-х годах в Смоленске (*Воронин*, 1977), а также расширенные реставраторами в 2000–2010-х годах фрески молельни на хорах церкви Спасо-Преображения в Спасо-Евфросиниевском монастыре в Полоцке (*Сарабянов*, 2009. С.200–220). Сохранность живописи позволяет утверждать, что большая их часть, составляющая весьма цельную по стилю группу, относится к началу или даже к первой трети XIII столетия — периоду, ознаменованному новыми тенденциями в развитии изобразительного искусства. [13] *Грабарь*, 1926; *Лазарев*, 1947. [14] ИРИ, 1953–1954. Т.1–2. [15] *Гиппиус*, 2005/2. С.99–114; *Этингер*, 2003. С.115–175; *Она же*, 2006; *Колпакова*, 2007. С.248–249, 261–262. [16] См., например: *Этингер*, 2005/1. [17] ПСРЛ. Т.IV, ч.1. 2000. С.158. [18] *Виноградов*, 1905. Приложение. С.71; *Тихомиров*, 1951. С.211. [19] *Воронин*, 1961/1962. Т.1. С.202.

Стилистическое сходство икон и фресок, сохранившихся в Великом Новгороде, Владимире-Залесском, в других крупных культурных центрах Древней Руси, с иконами и росписями, находящимися в Палестине, Македонии, Константинополе, в Греции, Болгарии, на Кипре, давало основание некоторым исследователям относить эти памятники, по их мнению, не обладающие ясно выраженными локальными особенностями, к произведениям привозным или созданным пришлыми мастерами [16].

Очевидно, наиболее плодотворным для науки явилось бы совмещение наиболее надежных принципов, используемых в этих двух подходах. Но для этого еще не накоплено достаточного количества достоверных данных. Поэтому до сих пор наиболее надежным остается принцип последовательного хронологического рассмотрения всех известных нам сегодня памятников живописи второй половины — конца XII в., происходящих из разных культурных регионов Руси. Он основан на классическом для истории искусства методе сличения стиля произведений, чье происхождение и время создания неизвестны, с произведениями, место и дата возникновения которых засвидетельствованы документальными источниками.

Из сохранившихся памятников живописи, относящихся к периоду истории, рассматриваемому в данном разделе, наиболее ранними произведениями, время создания которых подтверждается либо косвенными, либо летописными и другими письменными свидетельствами, являются икона «Богоматерь Боголюбская» (Владими́ро-Суздальский музей-заповедник) и фрагменты росписи Успенского собора во Владимире, возведенного Андреем Боголюбским в 1161 г.

Датировка иконы «Богоматерь Боголюбская», являвшейся главной святыней собора Рождества Богородицы в княжеской резиденции — замке в Боголюбове, созданном Андреем Боголюбским недалеко от Владимира, связана с летописными сообщениями о развернувшемся там строительстве и возведении храма. Согласно Новгородской IV летописи, закладка Боголюбова произошла в 1158 г. — «и градъ заложи Боголюбвое» [17], — а «Краткий Владимирский летописец» добавляет к этому, что князь Андрей, придя из Киева, «и сътвори Боголюбный град... и постави две церкви камены» [18]. По мнению Н.Н.Воронина, здесь имеются в виду «дворцовый собор в замке» и церковь Покрова на Нерли [19]. Несколько иной порядок событий реконструировал на основе не дошедших до нас источников игумен Иринарх, автор «Летописи Боголюбова монастыря», составленной во второй половине XVIII в. По его версии, сперва, около 1157 г., был построен собор, а затем уже укреп-



пления и дворцовые постройки замка [20]. Используя известную ему версию Жития Андрея Боголюбского, Иринарх передает предание о свершившемся на месте основания храма чуде явления Богородицы князю во сне. После этого Андрей приказал написать икону Пречистой Девы и установил ей празднование 18 июня [21]. По предположению Е.С. Медведевой, чествование Боголюбской иконы как местной святыни нашло затем развитие в праздновании Покрова Богородицы, установленном Андреем Боголюбским на 1 октября [22].

Хотя Житие Андрея Боголюбского — памятник поздний, Н.Н. Воронин не сомневался, что изложенная в нем устами Богородицы политическая концепция: санкционирование ухода Андрея с юга на север Руси, выбор Владимира, а не Ростова в качестве места нахождения взятой из Вышгорода под Киевом чудотворной иконы (получившей позже наименование «Владимирская»), устройство в устье Нерли каменного княжеского замка — полностью соответствует самому «духу всей идеологии церковно-литературных памятников 1160-х годов» [23]. Правда, эта концепция была принята далеко не всеми. Высказывалось даже мнение, что Боголюбская икона, как и Владимирская икона Богородицы, могла быть привезена из Византии [24]. Однако большинство исследо-

вателей не сомневается в том, что прославленная реликвия была изначально связана с собором Рождества Богородицы и что время ее создания хорошо соотносится со строительной деятельностью князя Андрея в Боголюбове на протяжении второй половины 1150-х и до начала 1170-х гг. [25] [ил. 203]

Сохранность иконы «Богородица Боголюбская» такова, что даже ее первоначальный иконографический извод является предметом дискуссии [26]. Со временем для него каноническими стали следующие особенности: Богородица изображена в рост, в повороте вправо, Ее руки молитвенно подняты к груди, в одной Она держит свиток с текстом молитвы, лик и глаза обращены вверх к полуфигуре благословляющего Спасителя, которая заключена в небесный сегмент, находящийся в правом верхнем углу средника. На широком верхнем поле иконы расположено изображение поясного пятифигурного Деисуса. Богородица облачена в красно-коричневый мафорий, под капюшоном которого различим темный зелено-синий чепец-повой; такого же цвета рукава ее туники, прикрытые падающими на руки складками мафория.

В результате проведенных реставрационных исследований было установлено, что на первом этапе существования иконы не было ни изображения Спасителя в небесном сегменте, ни свитка в руке Богородицы [27]. Не столь определенно, но с большой долей вероятности можно утверждать, что и Деисус на верхнем поле появился не сразу, а, скорее всего, на рубеже XII–XIII вв. [28]

Уже Н.П. Кондаков указывал на принадлежность Боголюбской иконы к тому большому ряду изображений Богородицы, которые известны под именами Заступницы, или Параклесис, а также Халкопратийской — по знаменитому константинопольскому храму, в котором в особой «Святой раке» (по-гречески это название звучит как «Агия сорос», отсюда еще одно наименование этого образа — «Агиосоритисса») хранились «одежда» и пояс Пречистой Девы [29]. Но различаются они между собой не только по названию. Если характерной особенностью икон Богородицы Параклесис является наличие свитка с молитвословием [30], то в изображениях, относимых к типу Халкопратийской, свиток отсутствует. Очевидно, что иконографические подробности такого рода несли значительную смысловую нагрузку. Как правило, в образе Богородицы Халкопратийской видели вариант изображения Богородицы из Деисуса [31], однако символическая связь изображений этого типа со «Святой ракой» и святилищем Богородицы в Халкопратии указывает на участие их в особых заупокойных службах [32] [ил. 204].

- [20] Летопись Боголюбова монастыря, 1878. С. 3; Доброхотов, 1852. С. 88.
[21] Летопись Боголюбова монастыря, 1878. С. 3–4; Доброхотов, 1852. С. 105–106.
[22] Медведева, 1947/1. С. 47–554. Эту идею поддержал Н.Н. Воронин (Воронин, 1965/2. С. 214–215).
[23] Воронин, 1965/2. С. 200.
[24] Пуцко, 2009. С. 158; Конявская, 2013. С. 73–74.
[25] Преображенский, 2002. С. 459–461; Он же, 2006. С. 45–48.
[26] Живопись иконы дошла до нас в руинированном состоянии, имеются многочисленные утраты авторского красочного слоя, их восполняют позднейшие дописи. Икона многократно и не всегда удачно реставрировалась. Консервация и раскрытие древней живописи впервые были проведены в 1918 г. во Всероссийской реставрационной комиссии (Анисимов, 1920/1983. С. 88). В 1946 г. поврежденные жучком-древоточцем места были залиты воском, слой которого частично закрыл красочный слой. В 1960–1970-х годах дорасчистка живописи и плотное тонирование утрат было проведено М.В. Романовой (Живопись домонгольской Руси, 1974. С. 37; Романова, 1976. С. 23–24. Она же, 1978. С. 64–67; Она же, 1986. С. 62–72). Подробно об истории реставрации см.: Стерлигова, 2002/1. С. 187–206; Быкова, 2013. С. 76–84; Горматюк, Цыфруль, 2013. С. 85–96.
[27] Реставрационное исследование показало, что сегмент с изображением Спасителя, благословляющего Богородицу, и развернутый свиток с текстом молитвы в Ее руках были дописаны позже, возможно, в XIII в. (Живопись домонгольской Руси, 1974. С. 37; Романова, 1986. С. 68).
[28] По мнению И.А. Стерлиговой, косвенно об этом свидетельствуют частицы серебряного ассиста, украшавшего одежды фигур и крылья ангелов в Деисусе. По ее наблюдениям, серебро в таком качестве стало применяться в живописи византийского круга не ранее конца XII в.

(Стерлигова, 2002/1. С. 190). Чинку фона и полей исследования считает последствием разгрома Боголюбова, устроенного в 1177 г. рязанским князем Глебом и половцами, которые разграбили церковь, «юже бе украсил Андрей князь добрыми иконами и всяким узорочьем, златом и серебром и каменем драгим» (ПСРЛ. Т. I. 1997. Стб. 383). Иконы, с которых были содраны драгоценные оклады, естественно, нуждались в чинке. Масштабное восстановление Боголюбова могло начаться лишь через несколько лет — после восшествия на княжеский стол Всеволода III (Стерлигова, 2002/1. С. 193, 194). Об определенном стилистическом различии между живописью в среднике и на поле иконы свидетельствуют фотографии Деисуса, сделанные при первой реставрации в 1918 г. И.А. Стерлигова отметила сходство изображения Иоанна Предтечи из Деисуса с фресками Дмитриевского собора во Владимире 1190-х гг. (Там же. С. 194–195). О.Е. Этингоф также

указывает, что серебро применялось в основном в живописи провинциальных центров в конце XII и в XIII в., но не исключает возможности его использования в мастерских Константинополя и ранее. Подтверждение тому она находит в иконе «Богородица Боголюбская» (Этингоф, 2003. С. 138).
[29] Кондаков, 1914/1915. Т. 2. С. 294–297.
[30] Бутырский, 2000. С. 207–218.
[31] Der Nersessian, 1960. P. 77–86.
[32] Baltoyanni, 2000. P. 148–149. Согласно Типикону монастыря Пантократора 1136 г., в северной части комплекса, обычно в церкви Богородицы Елеусы, каждую пятницу проходила всенощная служба, именуемая Пресбейя. Во время нее икону Богородицы обносили вокруг гробницы Комнинов, затем процессия направлялась в Халкопратию, где заканчивалась у Агии Сорос (Paterson-Ševčenko, 1991. P. 50–57; Бутырский, 2000. С. 207–218).



204

Поскольку долгое время не было ни малейших сомнений в изначальности изображения свитка на иконе Богоматери Боголюбской, то по аналогии с иконографическими близкими изображениями, типа мозаики Богоматери с поклоняющимся ей адмиралом Георгием Антиохийцем в Марторане (Сицилия) 1148 г., ее считали обетной — личным «молением» Андрея Боголюбского [33]. Кроме того, неоднократно высказывалось мнение, что такого рода изображения предполагали наличие парной иконы Христа, расположенной рядом или симметрично в иконостасе или на предалтарном столбе [34] [ил. 205].

Реставрационные исследования, в результате которых было установлено, что первоначально в иконографическом изводе отсутствовал свиток с текстом и полуфигура Спасителя, приемлющего молитву Богоматери [35], позволили открыть новый смысловой аспект изображения. Богоматерь предстает здесь не столько как заступница за все человечество, объект всеобщего молитвенного поклонения, сколько как образ непрерывного личного моления. Она — посредница, выступающая в качестве «поручительницы» за князя, возложившего на Нее всю свою надежду, возносящая человеческие мольбы от земли к трону небесного Владыки.

Несмотря на многочисленные утраты и чинки живописи, сохранившаяся в целом первоначальная композиция и подлинные фрагменты авторского красочного слоя позволяют составить представление о характере стиля древней иконы и особен-

ностях ее образного строя. По сравнению с такими памятниками предшествующих десятилетий, как новгородская икона «Богоматерь Знамение» [36], в ней в большей мере проявляется интонация прямого личного обращения человека к Богу. Веяния времени дают о себе знать в отсутствии нот поучения и дидактического наставления. Постановка фигуры, ее соотношение с фоном, пластика движений свидетельствуют о том, что художественные особенности иконы в полной мере соответствовали основным приметам стиля византийского искусства 1160-х — начала 1170-х гг. В связи с этим ряд исследователей высказывали мнение, что авторами иконы «Богоматерь Боголюбская», а также росписей Успенского собора 1161 г. были пришлые греческие мастера [37]. Как считает О.Е. Этингоф, при дворе Андрея Боголюбского существовала греко-русская иконописная артель, которой руководили константинопольские мастера [38].

Однако следует учитывать и то, что еще при отце Андрея Боголюбского, Юрии Долгоруком, в Ростове, Суздале и других городах Залесской Руси велись обширные работы по строительству и украшению храмов. Об этом свидетельствуют фрагменты росписей Рождественского собора в Суздале, Успенского собора в Ростове [39], Спасского собора в Переславле-Залесском [40], церкви Бориса и Глеба в Кидекше [41]. Они же гово-



205

204 Богоматерь Халкопратийская. Мозаичная икона из церкви Св. Андрея монастыря кларисс в Кракове. Византия, первая половина — середина XII в.

205 Богоматерь с Георгием Антиохийцем. Мозаика Мартораны (церкви Санта-Мария-дель-Аммиральо) в Палермо, Сицилия. Около 1148 г.

206 Всадник на лошади. Эскизный рисунок в арке Золотых ворот во Владимире. Начало 1160-х гг. Прорисовка А.П. Некрасова

[33] Кондаков, 1914/1915. Т. 2. С. 298. По мнению Н.Н. Ворониной, на поле иконы имелось изображение самого ктитора — князя Андрея Боголюбского (Воронин, 1965/2. С. 217). Это предположение обосновано отверг А.С. Преображенский (Преображенский, 2012. С. 139).

[34] Бутырский, 2000. С. 207–213; Стерлигова, 2002/1. С. 193.

[35] О тексте на свитке см.: Коняевская, 2013. С. 68–75. [36] Сарабянов, 2012. С. 268–271.

[37] О.Е. Этингоф, основываясь на сообщении Ипатьевской летописи, в котором говорится о приходе во Владимир для строительства и украшения Успенского собора «мастеров из всех земель», пишет: «при наличии непосредственных связей князя Андрея с [византийским императором] Мануилом Комнином естественно предполагать, что среди них были и константинопольские живописцы, которые расписывали храмы и создавали иконы в Северо-Восточной Руси» (Этингоф, 2005/1. С. 154). См. также: Пуцко, 2009. С. 157–159.

[38] По ее мнению, теми же мастерами могли быть написаны упоминаемый под 1158 г. в летописи Боголюбского монастыря XVIII в. пятифигурный «Деисус», принадлежавший Андрею Боголюбскому, «который... всегда сопровождал князя», и икона «Христос на троне», хранящаяся в Успенском соборе Московского Кремля (Этингоф, 2005/1. С. 154). Предание связывает икону Христа с именем Андрея Боголюбского и с установленным им по случаю победы над волжскими болгарами в 1164 г. праздником Спаса, отмечаемым 1 августа (см.: Забелин, 1895; Воронин, 1963/3; Филипповский, 1987/3). Надпись на

рять о высоком художественном мастерстве их создателей [42]. Расписаны были и практически все церкви, возведенные Андреем Боголюбским, что подтверждают летописные источники и данные археологических исследований. К сожалению, от большей части этих храмов и росписей сохранились только следы или, в лучшем случае, незначительные по площади фрагменты [43]. Так, в 1989 г. в процессе реставрации Золотых ворот во Владимире, возведенных между 1158 и 1164 гг. [44], на своде проездной арки были найдены следы орнаментов, изображения коня и всадника в кольчуге [45]. Эти небольшие фрагменты живописи не оставляют сомнения в том, что расписанной должна была быть и венчавшая ворота церковь Положения риз Богородицы [46] [ил. 206].

Вряд ли все эти росписи, не говоря уж о большом числе икон, украшавших каменные и многочисленные деревянные храмы, были созданы руками пришлых мастеров. Анализ письменных источников и материальных сви-



206

нижнем поле иконы гласит, что в 1518 г. повелением великого князя Московского Василия и митрополита Варлаама она была перенесена из Владимира в Москву для поправки обветшавшей живописи. О том, что эта самая икона либо ее прообраз была создана не позже конца XIV в., свидетельствует фигура митрополита Московского Киприана (ум. в 1406 г.), принадлежащего к стопам Спасителя. Но, поскольку в продолжении надписи упоминается о победе Андрея Боголюбского над болгарами, не исключено, что в XIV в. икону только «поправляли», а создана она была намного раньше. Структура и пропорции доски, по замечаниям ряда исследователей, близко напоминают доску иконы «Богоматерь Боголюбская» (см.: Иконы Успенского собора, 2007. С. 198–204). [39] Раскопки последних лет, проведенные в Успенском соборе Ростова Великого, который был заложен в 1161 или 1162 г., показали, что, помимо росписи, осущес-

и не дают представления о ее характере. См. статью О.М. Иоаннисяна в настоящем томе ИРИ в разделе, посвященном зодчеству Владимиро-Суздальской Руси. [40] А.М. Гордин вслед за Н.Н. Ворониным (*Воронин*, 1961/1962. Т. I. С. 90, 200) и Г.И. Вздорновым (*Вздорнов*, 1968. С. 221) относит росписи Спасского собора в Переславле-Залесском ко времени Андрея Боголюбского (*Гордин*, 2009. С. 171–172). [41] *Сарабьянов*, 2012. С. 330–335. [42] Тем более странным выглядят высказывания о том, что икону нельзя связывать с деятельностью «таинственно откуда-то появившихся „изографов“ [Андрея Боголюбского], обладавших техническими навыками столичных византийских мастеров уже ушедшего поколения (курсив мой. — Л.Л.). Логичнее поэтому видеть [в ней] греческую икону, привезенную из вышгородского храма вместе с образом Богоматери Владимирской» (*Пушко*, 2009. С. 158). [43] Фрагменты фресок были обнаружены при исследовании церкви Рождества Богоматери в Боголюбове, которая, по мнению А.М. Гордина, могла быть расписана до 1161 г., когда приступили к росписи Успенского собора во Владимире. Есть основа-

ния говорить и о том, что стенописи имелись во владимирских церквях Спаса и Св. Георгия (*Гордин*, 2009. С. 169–170). [44] Как дату освящения храма Лаврентьевская летопись называет 1164 г. (ПСРЛ. Т. I. 1997. Стб. 351). [45] *Скворцов*, 2004. С. 31–32. [46] О ней см.: *Воронин*, 1961/1962. Т. I. С. 144–145; *Тимофеева*, 2002. Возможно, этим декор Золотых ворот не ограничивался. Как считал Н.Н. Воронин, дубовые створы врат проездной арки могли быть украшены позолоченными медными пластинами, а рассказ летописи о том, как народ сошелся любоваться их красотой, «свидетельствует о богатой отделке полотнищ... о какой-то художественной обработке этих листов» (*Воронин*, 1961/1962. Т. I. С. 135). [47] А.И. Яковлева связывает эту манеру с константинопольской традицией (*Яковлева*, 1986. С. 117–119; *Она же*, 1987. С. 110). [48] Об этом позволяют судить сохранившиеся мелкие фрагменты серебра и общее композиционное и колористическое решение иконы. Фрагменты серебра на фоне были обнаружены в просветах между пальцами руки (*Романова*, 1986. С. 66, 68).

детельств дает серьезное основание полагать, что во второй половине XII в. в живописи, как и в зодчестве Северо-Восточной Руси, уже могла существовать своя традиция и преемственность в передаче ее от одних мастеров к другим. О формировании такой традиции свидетельствует в том числе и икона «Богоматерь Боголюбская», чья манера письма по зеленой санкирной прокладке и даже образный строй были ориентированы на местную святыню — икону «Богоматерь Владимирская» [47]. Со времени переноса ее из Вышгорода под Киевом во Владимир она обрела значение эталонного образца, на который стали ориентироваться мастера, работавшие для Андрея Боголюбского, а затем и на Всеволода Большое Гнездо.

Вглядываясь в позу и выражение лица Пресвятой Девы на иконе из Боголюбова, видя Ее воздетые руки, поднятую вверх голову, устремленные горé глаза, зритель получает возможность мысленно войти в пространство иконы и незримо стать рядом с Ней, повторяя слова молитвы. Созданию такого впечатления способствовало композиционное и колористическое решение иконы. Оно полностью соответствует характеру движения фигуры Богоматери, не направленного вовне, как это было в живописи первой половины и середины XII в., а разворачивающегося в самом пространстве средника. Художник нашел такое соотношение изображения и фона, которое позволило ему, не нарушая их органической цельности и связанности, нейтрализовать инертность и массивность двухмерной плоскости крупной иконной доски (185×105 см), придать фону качество среды, окружающей фигуру и не сковывающей свободы ее движений [48].



207

Для достижения такой цели мастер использует приемы смягчения контрастов. Он сочетает силуэт стройной, тонкой и даже хрупкой фигуры, чьи удлиненные пропорции подчеркивала граница позыма [49], с намеренно замедленными, внятно артикулированными движениями и с насыщенными, глубокими по тону цветами одежд — темно-красных, зеленовато-синих, — лишаящих изображение излишней графической остроты, придающих ему устойчивость и даже весомость. Столь же продуманно мастер выбрал ракурс узкой, но плотной по цвету фигуры, вписывая ее в глубокий, вытянутый по вертикали средник и развернув в три четверти в сторону фона [50]. При этом, ориентируя направление движения в глубину пространства, он оставляет вокруг Богоматери свободные, широкие и светлые пространственные цезуры, благодаря чему изображение удерживается на переднем плане [51].

Столь же продуманно и тонко решается фактура живописи. В письме одежд предельно скупы использованы белильные высветления — материя краски как будто аккумулирует весь свет внутри себя, он выходит на ее поверхность только небольшими, неяркими и неплотными пятнами [52], но за счет этого по контрасту пространство фона наполняется ровным и мягким сиянием света. Тот же принцип, но на другом, более

тонком уровне применен автором иконы в письме лика Богоматери. Сохранившиеся фрагменты живописи, несмотря на большие утраты и искажения, нанесенные временем, позволяют получить об этом представление. С рисунком черт лика, отличающихся изысканной и вместе с тем несколько хрупкой красотой, мастер сочетал приемы довольно плотного многослойного письма по зеленой санкирной прокладке. При этом моделировка велась с минимальным использованием белил охрами, сливающимися по тону с санкирем. Густоту тона карнации подчеркивают дополнительные притенения и розоватая подрумянка, введенная в слои охрения. На их фоне особо значимыми становятся небольшие корпусные мазки белил, раскрывающие внутреннюю жизнь света, выходящего из глубины теней в виде едва заметных бликов [53] [ил. 207].

Движение света, которое в живописи второй четверти XII в. отличалось равномерностью — он постепенно набирал силу, проступая из глубины формы наружу, и столь же равномерно погружался в глубину материи, — в иконе «Богоматерь Боголюбская» утрачивает регулярность, он слит с полутенью, со слоем охрения, и выходит на поверхность лишь в отдельных местах, но не закрепляется на поверхности объемной формы, а противопоставляется ей. Свет и тень в большей мере влияют на характер пластической формы, чем пластическая форма на них [54]. Происходит изменение самого баланса и характера взаимоотношений света



208

[49] Он первоначально располагался ниже и представлял собой невысокую полосу теплого оливкового тона, отделявшуюся от фона тонкой белильной отгранкой с примесью лазурита (Там же. С. 66, 68).

[50] Следует учитывать, что первоначальный контур фигуры «сохранился только со стороны спины... Остальной контур не сохранился из-за утраты серебряного фона» (Там же. С. 64, 66).

[51] Роль светлого фона принимали на себя прикрывавшие его части драгоценного оклада. Следы древнего оклада были обнаружены во время последней реставрации иконы, о чем писала М.В. Романова: «Венец был не живописный, а ювелирный. На челе и плече были обнаружены следы отверстий на местах крепления металлических звезд и драгоценных камней» (Там же. С. 68).

[52] Яковлева, 1986/1. Т. 1. С. 110.

[53] Романова, 1986. С. 68; Яковлева, 1986/1. Т. 1. С. 110.

[54] Аналогичную закономерность отмечал В. Джурич, характеризуя самый значительный памятник византийского искусства рассматриваемой эпохи — росписи церкви Св. Пантелеймона в Нерези 1164 г. Он особо выделял свойства колорита фресок, создающего «импрессионистический» эффект «как бы колеблющейся поверхности», что отличает их «как от более ранних, так и от более поздних произведений». Принцип «пространственного взаимодействия» теней и света он описывал так: «Линия в виде прерывистых, изломанных, вьющихся и прямых разноцветных штрихов входит в наиболее глубокие тени и в самые светлые поверхности драпировок, облегающих фигуры» (Джурич, 2000. С. 38).

207 Лик Богородицы. Деталь иконы «Богородица Боголюбская»

208 Богородица с Младенцем Христом. Деталь композиции «Сретение». Роспись церкви Св. Пантелеймона в Нерези, Македония. 1164 г.

209 Лик Богородицы. Деталь иконы «Благовещение Устюжское». Около 1130 г. ГТГ

210 Лица Богородицы и Младенца Христа. Деталь иконы «Богородица Владимирская». Первая четверть XII в. ГТГ



209



210

и теней, они в большей мере выявляют внутреннюю жизнь изображения, чем являются элементами, создающими неизменную объемно-пластическую форму.

Соответственно, иначе строится и трактовка, казалось бы, неизменного комниновского типа лица, узнаваемого по узкому подбородку; тонкому удлинённому носу, слегка изогнутому на конце; по миндалевидным очертаниям глаз, протяженным очеркам бровей, расходящихся от глубоко врезанной «вилки» переносицы, и маленьким устам. По сравнению с «Благовещением Устюжским» первой трети XII в. [55] [ил. 209], в иконе Богородицы все приобрело камерный масштаб, стало меньше, выражение лица сделалось мягче, теплее и одновременно более многозначным.

Смысл произошедшего изменения баланса света и тени особенно заметен при сравнении трактовки глаз и, естественно, самого взгляда. Глазницы сужаются, зрачки делаются меньше, уходят в глубину и погружаются в тень, взор обретает выражение устремленности вдаль и хорошо различимый оттенок скорби. Начало абстрагирующее, внеличностное, доминирующее в облике персонажей «Благовещения», здесь сменяется интонацией глубоко личной и сокровенной. Столь большое внимание, уделяемое художником «внутренней жизни» света, что можно сравнить только с живописью лица «Богородицы Владимирской», затем станет одной из существенных примет искусства Владимиро-Суздальской Руси [ил. 210].

[55] Сарабьянов, 2012. С. 204–209.

Принцип открытого, насыщенного неярким светом композиционного пространства, реализуемый в Боголюбской иконе, позволяет легко воспринимать фигуру Богородицы в контексте незримо развертывающегося драматического действия. Может быть, впервые в истории русского искусства внимание художника оказывается всецело сосредоточенным на передаче внутреннего эмоционального состояния главной участницы евангельской драмы, Ее личностной характеристике, в которой явно превалирует страдательное начало. Если в росписи Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря персонажи, окружающие Христа, представляли не столько участниками, сколько свидетелями изображенного события, подтверждающими его истинность, здесь сама Богородица — участница драмы, недоумевающий, вопрошающий, потрясенный увиденным. Цель, к которой Она устремлена, к которой обращена Ее молитва, находится за пределами композиционного пространства иконы и недоступна взору зрителя. Показательно, что это свойство присуще не только данному образу. Так же, например, ведут себя персонажи сочинений творившего в середине — второй половине столетия выдающегося русского богослова и писателя Кирилла Туровского (1130 — после 1182). В его «Слове о снятии тела Христова с креста» внутренний монолог Богородицы изобилует риторическими вопросами, которые она задает себе же самой и на которые не в состоянии дать ответ. Суть их и заклю-



211 Роспись аркатуры северного фасада Успенского собора во Владимире. 1161 г.

211

чена в невыразимости глубоко таинственного смысла, в неспособности человека разгадать промысел Божий: «Знаю Твое за Адама страдание, но, душевною горестью объята, рыдаю, дивясь Твоего таинства глубинам...» И далее следует призыв ко всем верующим присоединиться к Ней и стать причастниками этого таинства: «Приходите и *взирайте на таинство* (курсив мой. — Л.Л.) Божьего промысла: Все оживляющий — Сам умерщвлен был проклятой смертью» [56].

Тенденция к расширению пространственной среды изображения, к продолжению самого действия за пределами видимого, где и должна происходить развязка драматической коллизии, намечается уже в искусстве начала 1150-х гг., но получает полное раскрытие в следующем десятилетии. «Взирание на таинство» — центральный мотив и одновременно важнейшая особенность стиля живописи третьей четверти XII в. На любом изображении, будь это икона или деталь росписи, святые предстают как тайнозрители, взгляды которых устремлены не в мир, как это было в мирожской росписи, а горé, к небесной действительности. Там они надеются получить ответы на свои вопросы и чаяния. Показательно, что в стилистическом плане Богоматерь на иконе из Боголюбова поразительно похожа на изображение Богоматери

в сцене «Сретение» росписи церкви Св. Пантелеймона в Нерези (Македония) 1164 г., где Ее полный страдания взор обращен вверх и выходит за границы обрамления композиции [57] [ил. 208].

Таковыми же «тайновидцами», погруженными в созерцание открывшейся их взорам картины мира небесного, предстают пророки, чьи фрагментарно сохранившиеся изображения являются частью росписи 1161 г. Успенского собора во Владимире, построенного Андреем Боголюбским [58]. Об этой росписи летопись сообщает следующее: «В лето 6669. Почата бысть писати церкви в Володимери Золотоверхая, а кончана августа в 30» [59].

Упомянутые фрагменты росписи, некогда украшавшие его фасады, были обнаружены в северной галерее собора, пристроенной к храму Андрея Боголюбского после пожара 1185 г. Они расположены на первоначально внешней северной стене древнейшего храма в полях между колонками аркатурно-колончатого пояса [60]. Помимо фигур пророков, фланкирующих окно собора, во время реставрационных работ 1918 г. были раскрыты из-под записей изображения двух синих павлинов, расположенные над самим окном, под ними — орнаменты, а на самих колонках — следы позолоты [61]. Пышные хвосты павлинов окаймляют свеху

[56] БЛДР. 1997. Т. 4. С. 161, 163.

[57] *Bardzieva-Trajkovska*, 2004. III. 54, 55; *Лифшиц*, 2013. С. 56–60. Ил. 4–6.

[58] Закладка собора состоялась 8 апреля 1158 г. Строительство было завершено в 1160 г. (ПСРЛ. Т. I. 1997. Стб. 348, 351).

[59] Там же.

[60] В 1700-е гг. при украшении собора сохранившиеся фрагменты фресок были частично сбиты, частично записаны масляной живописью, а частично покрыты известковой побелкой (*Трутовский*, 1900. С. 3). По инициативе МАО в 1882 г. предпринимались поиски древних фрагментов под руководством И. Е. Забелина (*Виноградов*, 1905. С. 87). Но находки не были должным образом описаны, имели место утраты. См.: *Мансветов*, 1883; *Забелин*, 1890. Л. 192–193).

[61] В старой кладке северного перехода Н. П. Сычёвым «были найдены два фрагмента тесаного белого камня со следами фресковой росписи». Особенно важен «найденный в кладке свода обломок камня... с фресковым фрагментом. Он представляет часть миниатюрной женской головки в покрывальное; никаких намеков на нимб нет, следовательно, это не святая; сзади, видимо, фон в виде завес. Размеры головки (14,5×6 см) показывают, что роспись была рассчитана на рассмотрение вблизи и что она помещалась в очень небольшом или узком помещении». Н. П. Сычёв полагал, что «этот фрагмент мог принадлежать к росписи лестницы, вводившей на хоры Андреевского собора» (*Воронин*, 1961/1962. Т. I. С. 166–167; *Сычёв*, 1966. С. 291).

арочную перемычку окна [62], а ниже, справа и слева, его обрамляют вертикальные ленты орнамента в виде зигзагообразно изгибающейся лозы с закручивающимися внутрь побегам, каждый из которых завершается изображением бутона с двумя развернутыми листьями [63]. В процессе реставрации, начатой в 1974 г., были обнаружены фрагменты орнамента другого типа на стене над хорами и фигуры еще одного пророка на северном же фасаде древнего храма. Следы живописи имеются и на южном фасаде древнейшего собора, в аркатуре, заложенной в 1185–1189 гг. при его обстройке галереями [64] [ил. 211].

Скорее всего, фриз, образованный аркатурно-колончатый пояс, который охватывал по периметру весь собор, был расписан полностью [65]. По подсчетам М.А. Орловой, на трех фасадах Успенского собора между колонками аркатурного фриза было от 25 до 30 пролетов, где могли помещаться изображения не только пророков, но и ветхо-

заветных первосвященников и праотцев [66]. Поскольку пророки были провозвестниками пришествия Христа, а в текстах их пророчеств в форме иносказаний возвещалась похвала Богородице, заступнице и покровительнице Ростово-Суздальской земли [67], по обоснованному замечанию исследовательницы, «их присутствие на фасадах аркатуры Успенского собора могло иметь для Андрея Боголюбского программное значение». Образы пророков свидетельствуют о том, что «изображение Богородицы присутствовало в аркатурном фризе, скорее всего, на западном фасаде» [68], где центральный пролет арочного фриза намного шире остальных [69]. Вероятно, это была композиция, в которой по сторонам Богородицы могли располагаться фигуры ктиторов [70].

Монументальность замысла главного храма Владимиро-Суздальского княжества заставляет думать, что Андрей Боголюбский стремился уподобить его «наиболее известным в христианском мире памятникам, во всяком случае, сравняться с ними в богатстве отделки» [71]. В этой связи М.А. Орлова обратила внимание на обилие в декоре фасадов храма скульптурных деталей и на то, что и «характер изображений пророков... казалось бы, свидетельствует об ориентации [художников] на монументальную пластику» [72]. Поэтому она поставила вопрос о возможности сознательной ориентации заказчика росписи, князя Андрея, на западноевропейские образцы скульптурной декорации фасадов храмов [73]. Однако более убедительной М.А. Орловой представляется версия, согласно которой непосредственными конкретными образцами для художников, скорее всего, служили драгоценные привозные сионы и реликварии, чьи формы являлись образными интерпретациями самых чтимых сооружений Святой земли [74].

Что касается росписи интерьера собора Андрея Боголюбского, то, по признанию Н.Н. Воронина, о ней «судить мы не можем». Впрочем, он допускал, что Андрей Рублев и Даниил Черный, расписывавшие храм в 1408 г., «имели дело с еще уцелевшими остатками древней росписи и следовали старой схеме размещения сюжетов». Например, под хорами в древности, так же как затем в начале XV в., «была развернута композиция Страшного суда» [75].

Тем не менее, немногие сохранившиеся фрагменты росписи 1161 г. позволяют составить представление о некоторых особенностях ее идейного замысла. В первую очередь это относится к фрагменту изображения драгоценного золотого креста, украшенного камнями и жемчугом, сохранившемуся за позднейшим иконостасом собора, на западной грани юго-восточного предалтарного столба. Его фланкируют два высоких кипа-

[62] Как считает М.А. Орлова, павлины были представлены «по сторонам процветшего креста» (Орлова, 2002/2. С. 147).

[63] Воронин, 1961/1962. Т. 1. С. 170. Ил. 61 на с. 171; Лазарев, 1973. Ил. 152–153.

[64] Работы проводились Владимирской специализированной реставрационной мастерской — ВСЭНРИМ (Некрасов, 1978. С. 22; Балыгина, Некрасов, Скворцов, 1980. С. 65; Скворцов, 1981. С. 31; Он же, 2004. Ил. на с. 42, 44).

[65] Орлова, 2002. С. 147–148. М.А. Орлова, основываясь на приведенных И.Э. Грабарем сведениях о том, что при реставрационных работах 1880 г. следы краски были обнаружены и на барабане собора (Грабарь, 1966. С. 124), не исключает, что расписаны были и другие части храма (Орлова, 2002/2. Примеч. 64 на с. 148).

[66] Там же. С. 156.

[67] А.М. Гордин, прочитавший надписи на свитке пророка, стоящего слева от окна, убедительно идентифицировал его как Гедеона. Фигуру справа от окна он интерпретирует как изображение пророка Исайи (Гордин, 2009. С. 186–187).

[68] В качестве аналогий она приводит синайскую икону «Богородица на троне в окружении пророков» начала XII в. и артосную панягию императора Алексея Комнина (Орлова, 2002/2. С. 157).

[69] «Над центральным западным порталом Успенского собора... одна колонка как бы отсутствует... Если она не была вырублена... (это пока не удалось проверить), своеобразное решение центральной части аркатуры на западном фасаде могло быть обусловлено замыслом какой-то композиции» (Там же. С. 158).

[70] Н.П. Кондаков писал, что в центре композиции изначально находилось изображение Христа, впоследствии повторенное при поновлении росписи (Кондаков, 1931. С. 119). М.А. Орлова, ссылаясь на мнение Н.П. Сычева (Сычев, 1954. С. 69), считает, что нынешняя ктиторская композиция с князьями по сторонам сидящего на троне Спасителя, созданная Н.М. Сафоновым, могла повторять древнюю композиционную схему. Но подтвердить это нельзя, так древняя штукатурка не сохранилась (Орлова, 2002/2. С. 158, 162). По мнению А.С. Преображенского, основывающегося на материалах Н.П. Кондакова, ктиторская фреска, если она действительно существовала до поновления росписи, могла быть создана не в 1161 г., а после перестройки собора в 1189 г. В таком случае по сторонам тронного Спасителя должны были находиться фигуры стро-

ителей храма — Андрея Боголюбского и Всеволода Большое Гнездо (Преображенский, 2012. С. 143).

[71] Орлова, 2002/2.

С. 151.

[72] Там же.

[73] «Система скульптурных фигур в аркадах, — пишет она, — особое развитие приобрела в средневековой архитектуре Франции... Там эта традиция восходила к романским постройкам на юге страны (собор Нотр-Дам ля Гранд в Пуатье). В арочном фризе на фасаде... как правило, помещали фигуры пророков... Судя по всему, Андрей Боголюбский стремился уподобить основной храм княжества самым известным в христианском мире памятникам» (Там же. С. 151, 154).

[74] «Подобные „модели“, безусловно, были известны на Руси» (Там же. С. 154).

О трех золотых реликвариях — «иерусалимах» — летопись сообщает под 1175 г. (ПСРЛ. Т. II. 1998. Стб. 581).

В качестве примера М.А. Орлова приводит реликвию из Дармштадта, около 1160 г., с фигурами пророков в обрамлении аркады на колонках (Там же. Ил. на с. 155).

[75] Воронин, 1961/1962. Т. 1. С. 153. Он ссылаясь при этом на Н.В. Покровского (Покровский, 1887/2. С. 308, 309) и И.Э. Грабаря (Грабарь, 1926 (1966). С. 28). См. также: Матвеева, 1971. С. 142–170.



212

риса, утвержденные на одном с ним основании, также украшенном жемчугом. Фон светло-салатный, а обрамление имеет вид полос мраморировки. Все это ассоциируется с роскошной декорацией столичных константинопольских храмов и дворцов [ил. 212].

Изображения Голгофского креста — символа спасения — на гранях предалтарных столбов по сторонам алтарных преград, обычно соотносимые с ними по уровню расположения, в древних росписях встречаются нередко. Своеобразие же иконографии креста в Успенском соборе Андрея Боголюбского в том, что он сочетается здесь с кипарисами, которые акцентировали символическое значение алтарной части храма как Гроба Господня, места Его погребения, воскресения и явления ученикам. Еще А.С. Уваров, со ссылкой на Плиния, заметил, что кипарис был знаком погребения: «Мы встречаемся с изображением этих деревьев на надгробных плитах, но весьма редко» [76]. Справедливость такого мнения

подтверждают изображения таких же кипарисов по сторонам фигуры Христа в сценах «Хайрете» — явления воскресшего Спасителя Марфе и Марии [ил. 213]. Таким образом, даже небольшой фрагмент показывает, сколь большое значение в общей программе росписи собора играли мотивы и сюжеты, связанные с литургической символикой.

С таким контекстом прекрасно согласуются и образы павлинов, сохранившиеся по сторонам окна северной фасадной стены храма. В них видели символ бессмертия души и воскресения, и они же предстают как охранители источника бессмертия [77], независимо от того, что было изображено на месте утраты живописи над окном — крест, фиал (фонтан) или чаша.

Столь ясному и строгому идейному замыслу, как позволяют судить сохранившиеся фрагменты живописи, в полной мере отвечала светлая, звучная, но не пестрая красочная палитра росписи, в которой, кажется, не было никаких острых контрастных сопоставлений пятен цвета. Здесь доминировали светлая золотистая охра, голубые, светло-зеленые и холодноватые сиреневато-розовые тона, хорошо согласующиеся с глубоким синим цветом фона. Общее колористическое звучание росписи Успенского собора обнаруживает некоторое сходство с росписью церкви Бориса и Глеба в Кидекше, что, возможно, указывает на существование преемственности в деятельности мастеров, работавших в этих храмах.

Хотя от фресок остались очень незначительные фрагменты, они дают представление не только о торжественности и роскоши росписи храма, чье пространство трактовалось как место сосредоточения благодати, куда устремляется человеческая душа. В этом плане чрезвычайно выразительны орнаментальные мотивы, где развивается классическая тема спиралевидно изгиба-



213

[76] Уваров, 2001. С. 234.

[77] Там же. С. 238–243.

- 212 Голгофский крест с кипарисами. Фрагмент росписи Успенского собора во Владимире. 1161 г.
 213 «Хайрете». Миниатюра Трапезундского Евангелия. Византия. X в. РНБ
 214 Пророк Осия. Мозаика в соборе Чефалу, Сицилия. 1166 г.
 215 Пророк Гедон. Роспись аркатуры северного фасада Успенского собора во Владимире. 1161 г.



214



215

ющейся процветшей лозы с бурно разросшимися побегами, отягченными плодами. Украшающий откосы окна, сохранившегося на северной стене на уровне хор, этот орнамент очень выразительно сочетается с самой формой широкого раструба откосов окна, завершающегося довольно узким щелевидным проемом. Он как будто прорастает из глубины храмового пространства наружу.

Плохая сохранность живописи крайне затрудняет суждение о стиле росписи. И все же изображения пророков позволяют составить представление о самых общих принципах, которыми руководствовались их создатели. Они проявляются в манере рисования, в стройных пропорциях и позах фигур, в характере жестикуляции и мере пластической полноты форм.

Пророки представлены в рост в повороте к оконному проему и друг к другу, в руках у них развернутые свитки, первоначальные тексты на которых утрачены. Они демонстрируют свитки зрителям, но

их взгляды и указующие жесты рук обращены в сторону оконного проема, украшенного, подобно триумфальным аркам и аркам таблиц канонических чтений, помещавшихся в начале кодексов евангельских чтений, орнаментом и изображениями павлинов [ил. 215]. Движения фигур отличаются подчеркнутой сдержанностью. Художник, как это делал и создатель иконы «Богоматерь Боголюбская», намеренно удлинит их пропорции, растягивая ритм композиционного движения, членив его на фазы. В результате в движение пластической формы органично включается пространство, окружающее изображение. Можно заметить, как фигуры, по мере подъема вверх описывающего их контура, постепенно разворачиваются, переходят от почти фронтального положения к профильному, от едва выраженного шага к очень определенным указующим жестам рук. Позы, повороты голов пророков указывают на то, с каким вниманием вглядываются и вслушиваются они в происходящее

в глубине храмового пространства. Символический подтекст — идею перехода от Ветхого Завета к Новому, исполнения предсказанного в речениях пророков явления Бога Слова, Мессии — раскрывает и трактовка жестов рук. В одной они держат выдвинутые на передний план свитки с текстами пророчеств, другой указывают на окно, ведущее в пространство храма.

О характере моделировки пластической формы и мере насыщения объемов светом дает представление конфигурация удлинённых эллипсовидных складок одежд, массив которых выявляют расположенные по их краям тени, постепенно погружающиеся в глубину ткани. Подвижность пластической форме придавали высветленные, но неяркие красочные тона одежд: охристые, светло-зеленые и голубые. При этом в намерение художника не входило добиваться подчеркнутой иллюзии объемности. Рельеф усиливался и одновременно округлялся ровно настолько, чтобы достичь впечатления свободного разворота фигуры в пространстве, не разрушающего при этом единства изображения и фона. Не случайно в каждом интерколумнии, где располагается фигура пророка, мастер очень определенно фиксирует ее вертикальную ось.

Общие стилистические приметы, правильность рисунка, строгое достоинство поз и жестов, благородство типов, изысканные удлинённые пропорции — черты, говорящие о принадлежности авторов росписи 1161 г. к тому же художественному кругу, в котором была создана икона «Богородица Боголюбская». Все в живописи этих мастеров свидетельствует о том, что они были прочно связаны с классической традицией столичного константинопольского искусства. Однако в данном факте нельзя видеть однозначное указание на греческое происхождение мастеров, приглашенных Андреем Боголюбским во Владимир. В третьей четверти XII в. изысканный аристократический стиль, культивировавшийся в Константинополе, перенимают и местные мастера, выученики пришлых греческих художников, выполняющие заказы владетельных князей. Показательно, что одним из наиболее близких в стилистическом отношении к росписи первого Успенского собора памятников являются мозаики пресвитерия собора в Чефалу на Сицилии, исполненные около 1166 г. артелью художников, в которую входили западные мастера. Особое сходство с изображением пророка из владимирской росписи 1161 г. обнаруживает мозаика с фигурой пророка Осии [78] [ил. 214].

Рубеж 1150–1160-х гг. — время создания мозаик Чефалу — отмечено переломом в развитии комниновской стилистической традиции. Они соотносятся с началом ста-

дии, получившей название позднего комниновского искусства, и заметно отличаются от мозаик верхних двух регистров апсиды того же храма в Чефалу, созданных в 1148 г. Последние по праву считаются произведениями, эталонными для стиля живописи первой половины — середины XII в., именно тогда достигшего высшей точки своего развития. Поэтому сравнение мозаик, украшающих один и тот же храм, но разделенных периодом примерно в 15–20 лет, позволяет особо отчетливо увидеть изменения, произошедшие при переходе от одной эстетической концепции к другой.

Одним из первых попытался охарактеризовать эти различия В.Н.Лазарев. По его словам, «в апсидной мозаике Чефалу (1148 г.) процесс кристаллизации линейного стиля достигает своего логического завершения... Сухая, тонкая, четкая линия получает полное преобладание, для живописных элементов не остается более никакого места» [79]. Вместе с тем он обращал внимание на то, что при сопоставлении мозаики конхи апсиды Чефалу с позднейшими памятниками византийской монументальной живописи «бросается в глаза одна ее особенность: линия не приобретает еще самодовлеющего характера, она никогда не превращается в орнаментальный, подчиненный иррациональному ритму росчерк» [80]. Что же касается мозаик, относящихся ко второму периоду, он отмечал в них, как и в близких им по стилю мозаиках среднего и бокового нефов Палатинской капеллы в Палермо (Сицилия), исполненных между 1154–1166 гг., большую свободу движений, появление в лицах черт, передающих «душевные переживания», естественность в трактовке складок одежд, позволяющих «почувствовать формы тела» [81]. Такую характеристику в полной мере можно отнести и к образу Богородицы Боголюбской и, скорее всего, если бы позволяла сохранность живописи ликов, к изображениям пророков из росписи 1161 г. Успенского собора во Владимире.

Весьма высока вероятность того, что стенописью был украшен и еще один владимирский храм 1160-х годов — церковь Спаса [82], располагавшаяся рядом с княжеским дворцом Андрея Боголюбского [83]. Правда, никаких письменных и материальных свидетельств о ее существовании до нас не дошло, но Н.Н.Воронин, оценивая найденные при ее раскопках плитки пола, украшенные разнообразной поливой, пронизательно заметил, что «судя по отделке полов, здание было убрано весьма богато» [84].

Чуть более определенное представление об утраченной росписи позволяют получить фрагменты фресок церкви Рождества Богородицы в Боголюбском замке князя Андрея, строительство которого началось

[78] Лазарев, 1971/2. С. 228; Borsook, 1990. S. 12. Pl. 10.

[79] Лазарев, 1971/2. С. 231.

[80] Там же. Он писал, что по сравнению с мозаиками Чефалу даже современные им произведения, подобные мозаикам Мартораны в Палермо (1146–1151 гг.), отличаются «большой сухостью». Аналогичное впечатление производят мозаики Палатинской капеллы, возникшие между 1143 и 1150 годами (Там же. С. 234).

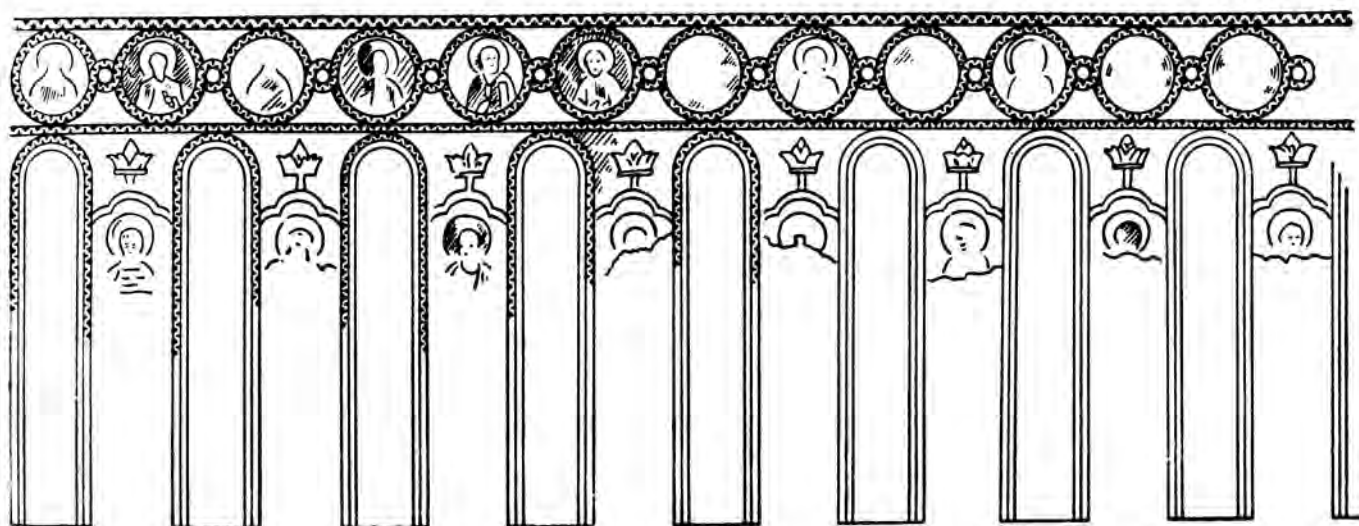
[81] Там же. То же свойство стиля, которое В.Н.Лазарев определил понятием «душевные переживания», отмечал В.Джурич, характеризуя своеобразие фресок Нерези. Он обращал особое внимание на такую интерпретацию ликов, благодаря которой «выразительность эмоциональной шкалы возрастает настолько, что прежний покой застывших масок на лицах, обозначавших определенные человеческие типы, здесь превращается во взволнованность живых людей» (Джурич, 2000. С. 41).

[82] Согласно Никоновской летописи, она была заложена в 1160 г. (ПСРЛ. Т. IX. 2000. С. 221), согласно Тверской летописи — в 1162 г. (ПСРЛ. Т. XV. 2000. Стб. 234), Лаврентьевская летопись как дату закладки храма указывает 1164 г. (ПСРЛ. Т. I. 1997. Стб. 351).

Ныне существующее здание было построено в XVIII в. (Ранпопорт, 1982/2. С. 56).

[83] Воронин, 1961/1962. Т. I. С. 200.

[84] Там же.



216

в 1158 г. [85] Великолепие дворцового храма подчеркивала позолота, обильно использовавшаяся в его внешней и внутренней декорации. Пол церкви был вымощен плитами из полированной меди и поливными керамическими плитками. Многочисленные фрагменты фресок, обнаруженные при раскопках, говорят о том, что он был полностью расписан. Создатели росписи явно стремились подражать столичным византийским постройкам, о чем говорят сохранившиеся части росписи круглых столбов, имитировавшей белый мрамор с серыми прожилками [86].

Скорее всего, живописная декорация храма не замыкалась в интерьере, но, как это было в Успенском соборе Владимира, выходила на фасады. По мнению Н.Н. Воронина, «некоторый материал в пользу положительного ответа дает роспись [сделанная в XVIII в. на новой штукатурке] наружного пояса северного фасада перехода, частично закрытого позже примкнувшей к нему

лестничной башней». Здесь между колонками фриза были изображены коленопреклоненный князь Андрей перед иконой «Богоматерь Боголюбская», а за ним — Ростовский епископ Леонтий, чья фигура наполовину как будто срезана стеной башни. Столь необычная особенность заставила Н.Н. Воронина сделать следующий вывод: «Если бы роспись перехода... была сделана заново в XVIII в., то едва ли бы допустили такую „обрезанную“ фигуру святого. Вероятно, эта роспись заняла место старой, обветшавшей фрески» [87].

Точка зрения Н.Н. Воронина была поддержана М.А. Орловой, предположившей, что присутствие здесь изображения епископа Леонтия было определено стремлением авторов программы росписи показать древность христианства на северо-востоке Руси. Ведь, согласно Житию, епископ Леонтий, грек по происхождению, в середине XI в. проповедовавший христианство в далекой от Киева Ростовской земле и уби-

[85] Об этом имеется сообщение в Новгородской 4-й летописи (ПСРЛ. Т. 4, ч. 1. 2000. С. 158). Храм рухнул в 1722 г. (Раппопорт, 1982/2. С. 57).

[86] Там же. С. 58–59.

[87] Он сообщает также, что с его мнением был согласен Ю.А. Олсуфьев, ознакомившийся с росписью перехода (Там же. С. 214. Примеч. 45 на с. 525).

тый там язычниками около 1076 г., был поставлен на местную кафедру самим константинопольским патриархом [88]. На этом основании строились претензии Андрея Боголюбского на получение ростовскими архиереями равных прав с киевским митрополитом [89].

В силу почти полной утраты живописного декора храмов Владимиро-Суздальской Руси времени княжения Андрея Боголюбского практически нет основания для суждения о тех идейных концепциях — программах росписи, которыми руководствовались их создатели. Единственным исключением в этом отношении является роспись интерьера церкви Покрова на Нерли, несмотря на то что и от ее первоначальной росписи до нас дошли лишь незначительные и практически нечитаемые фрагменты.

Согласно тексту позднего Жития Андрея Боголюбского, церковь была построена в честь победы князя над волжскими болгарами в 1164 г. и одновременно в память о его сыне Изяславе, умершем в 1165 г. [90] От ее некогда великолепного декора сохранились фасадные рельефы, поливные плитки пола и следы росписи главы и купола. По счастью, сохранились зарисовки и описания Ф.Г. Солнцева, сделанные в 1859–1860 гг., когда он по заданию Императорской Академии художеств посетил Владимир [91]. Благодаря им стало возможным высказать несколько предположений, касающихся программы живописного декора храма Покрова [92].

Сам Ф.Г. Солнцев описывал зарисованные фрагменты так: «Вверху... купола изображен Спаситель с Евангелием, под ним четыре архангела, два серафима и два изображения соединенных по три головы серафимов. Под предыдущим изображением в кругах двенадцать апостолов. Ниже их, в простенках окон, вероятно, восемь мучеников, от которых — одни очерки венцов, овалы голов, а у трех едва приметны лица. Над сими остатками видны теремки, а над ними венцы. В откосах окон остались признаки орнамента... Никаких дальнейших следов живописи не оказалось» [93] [ил. 216]. Исследования, проводившиеся в XX в., позволили обнаружить в нижней части стен храма орнаментальную роспись типа полилитии, имитировавшей мраморные панели, которую Н.Н. Воронин назвал «живописной решеткой» [94].

Нет сомнения в том, что 12 полуфигур в медальонах изображали апостолов, а 8 фигур в простенках между окнами барабана главы — пророков. Представленные на схематичном рисунке Ф.Г. Солнцева две группы серафимов, «соединенных по три головы», безусловно, являли собой не что иное как изображения тетраморфов — кры-

латых существ с ликами человека, льва, орла и овна. Изумрудно-зеленого цвета «слава», окружающая фигуру Пантократора, похожа на драгоценный камень, украшенный мелкой огранкой [95].

В этой росписи необычно не только редкое для того времени изображение тетраморфов — единственное ныне известное в русских росписях XII в. — но и само соединение в композиции декора главы, под образом Пантократора во Славе, фигур апостолов и пророков. Как правило, они располагаются рядом друг с другом только в том случае, когда в скуфье купола помещается сцена Вознесения Христова. Создатели росписи по-своему переработали две иконографические темы, традиционные для декорации глав в храмах XI–XII вв., — Пантократор в куполе и 12 апостолов в простенках окон барабана, и «Вознесение Христово» с фигурами пророков в барабане. Образ блистающей, как драгоценный кристалл, «славы» в сочетании с изображениями небесных сил прямо соотносится с текстом пророчества Иезекииля, описывающего явление ему Господа: «И подобие над главою животных яко твердь, яко видение кристалла... И под твердью крила их простерта, паряще друг ко другу... И над твердию, яже над главою их, яко видение камене сапфира, подобие престола на нем, и на подобии престола подобие якое вид человек сверху» (Иез.1:22–27). Смысл этой композиции тесно связан с чином богослужения, происходящего в храме. Как показал Дж. Галаварис, подобные композиции часто встречаются в заставках предисловий к Евангелиям. Они отвечают словам и смыслу тайной молитвы священника в Литургии верных, предваряющей пение Херувимской песни и Великий вход: «Господи, Боже наш, владычествующи небесными и земными, иже на престоле херувимском носимый, иже серафимов Царь и Царь Израилев...» [96].

С этим изображением прямо связан и текст второго стиха 79-го псалма, где упоминается Господь, восседающий на херувимском престоле, который именуется «пастырем Израиля», т.е. «народа избранного». Очевидно, что этот избранный народ, все его 12 колен, в росписи олицетворяют 12 медальонов с полуфигурами апостолов, расположенные в основании скуфьи купола. Таким образом, вместо изображения триумфального восхождения Христа и откровения царства небесного, создатели росписи представили предвозвещенный пророками идеальный образ мира, преображенного вторым пришествием Спасителя, — картину сопребывания с Господом в царствии небесном «людей Его», Его «малого стада».

Сравнение изображений на зарисовке Ф.Г. Солнцева с текстами Ветхого Завета

[88] Орлова, 2002. С.163–164. Напротив, А.С. Преображенский считает, что иконография изображения не позволяет датировать его ранее XVII в. (*Преображенский*, 2010. С.139).

[89] Воронин, 1963/1. С.23–46; Назаренко, 2013. С.12–35. Как считают исследователи литературы Древней Руси, краткая редакция Жития — «Сказание о Леонтии Ростовском» — была создана в 1160-е годы по инициативе Андрея Боголюбского, а развернувшееся тогда же строительство Успенского собора в Ростове «дало повод для рассказа об „обретении мощей“ Леонтия» (*Филипповский*, 1987/2. С.159).

[90] Воронин, 1961/1962. Т.1. С.262, 264; *Раннопоп*, 1982. №83. С.56–58.

[91] Скворцов, 2004. С.32.

[92] Лифшиц, 1997/1. С.157–161.

[93] Архив ИИМК. Разряд I, архитектура. 13. №110, III (цит. по: Воронин, 1961/1962. Т.1. С.271–272. Примеч.22 на с.533. Рис.133).

[94] Сохранились также гвозди с широкими шляпками, закреплявшие фресковый грунт (*Воронин*, 1961/1962. Т.1. С.272). О технологических особенностях открытых фрагментов см.: Цейтлина, Некрасов, Балыгина, 1989.

[95] О цвете позволяют судить копии фрагментов, сделанные во время реставрационных работ А.П. Некрасовым в 1988 г. Их воспроизведение см. в кн.: Скворцов, 2004. Ил. на с.48.

[96] Galavaris, 1979. P.79.

позволяет выделить ряд мотивов и образов, отражавших, видимо, основные черты идейной концепции росписи. Таков образ «винограда», соединяющий в себе несколько смыслов, — это и лоза, символизирующая народ избранный, изведенный из Египта и «насажденный» в земле, отведенной ему Богом; и виноградник — сама Земля обетованная. В церкви Покрова на Нерли изображений лозы не сохранилось, но они там, несомненно, были, о чем свидетельствуют орнаменты, раскрытые в церкви Свв. Бориса и Глеба в Кидекше [97] и в окнах северного фасада Успенского собора Андрея Боголюбского, расписанного в 1161 г., т.е. всего лишь четырьмя-пятью годами ранее. Здесь побеги лозы исходят как будто из глубины пространства церкви, заполняя растрескивающиеся откосы окон, захватывая и оплетая ее стены.

Показательно, что виноградная лоза упоминается в молитве князя, включенной в «Сказание о победе над болгарами», одержанной им в 1164 г. Одним из его авторов И.Е. Забелин, опубликовавший текст «Сказания» по списку Пролога XVI в., считал самого Андрея Боголюбского [98]. В «Сказание» включены стихи 15 и 16 упомянутого выше 79-го псалма: «Господи, призри с высоты небес и виждь, и посети винограда Своего... еже насади десница Твоя свята...» [99]. Очевидно, что заказчик росписи храма на Нерли — князь Андрей Боголюбский, перенесший «лозу» рода Мономаховичей из Переяславля-Южного и Киева в Ростово-Суздальскую Русь, таким образом уподоблял себя охранителям вертограда — библейским царям Давиду и Соломону из колена Иудина, «мужам десницы», «мужам человеческим», которых поставил Господь («укрепил еси Себе»). Они олицетворяют образ идеального правителя. Не случайно рельефы с изображениями идеальных правителей — Давида, Соломона, Александра Македонского — украшают фасады той же построенной им церкви Покрова на Нерли.

Если зарисовки Ф.Г. Солнцева и подтверждающие их точность сохранившиеся следы живописи позволяют отчасти реконструировать программу росписи храма на Нерли, их стилистическая оценка может строиться только на косвенных фактах и догадках. К таковым относятся описания красочной палитры, приведенные в отчетах реставраторов [100]. Ее составляли «немногочисленные, но яркие цвета: желтые, красные и коричневые (охры), синий (лазурит), зеленый (глауконит с малахитом), черный (древесный уголь), белый (известковые белила); чаще всего употреблялись не чистые, а смешанные краски» [101]. Из этого следует, что мастера сочетали локальные цветовые пятна с красочными смесями,

в которых активно использовались белила, что определяло подвижную цветовую тональность росписи. Нечто подобное демонстрируют сохранившиеся фигуры пророков в росписи Успенского собора 1161 г., где за счет варьирования плотности красочного слоя и насыщенности цвета светом художники смягчали переходы от объемно моделированных частей к частям, силуэтно развернутым на плоскости фона. Скорее всего, роспись церкви Покрова на Нерли исполнили те же мастера, что работали в Успенском соборе, а затем, по всей видимости, в Боголюбове и, как предполагает О.М. Иоаннисян, в первом каменном Успенском соборе Ростова [102].

Были ли эти мастера местными или пришлыми, русскими или греками, возглавившими княжескую артель, как предполагает О.Е. Этингф, определенно сказать нельзя. Но само тяготение заказчиков всех перечисленных владимирских памятников времени княжения Андрея Боголюбского к столичной константинопольской традиции в них, безусловно, дает о себе знать. Их благородный стиль, видимо, и был причиной того, что еще в конце XIX в. известный иконограф и историк византийского и древнерусского искусства Н.В. Покровский считал роспись купола церкви Покрова на Нерли «первоначальной византийской» [103].

С иной художественной традицией связан декор — миниатюры и орнаментация — Добрилова (или Симеонова) Евангелия 1164 г. (РГБ, Рум.103) [104], относящиеся к тому же периоду, что иконы и росписи Владимиро-Суздальской земли. Нет сомнения, что этот памятник происходит из другого политического и культурного региона Руси, хотя достоверных сведений о месте его создания не сохранилось. Запись, имеющаяся на л. 270 об., сообщает лишь о том, что писал рукопись Константин, в миру Добрила, дьяк церкви Святых Апостолов, для Симеонов, попа церкви Иоанна Предтечи. Но город, в котором эти храмы находились, в ней не упоминается [105]. Исследователи предположительно относят рукопись к числу редчайших памятников письменности Юго-Западной Руси, на территории которой она была найдена [106] [илл. 217, 218].

Весьма скупо писавшие об этом памятнике историки искусства практически единодушны в оценках миниатюр Евангелия. Они видят в них произведение глубоко провинциального художника, чье мастерство не отличалось высокими профессиональными достоинствами [107], простодушного, но вместе с тем не лишённого «свежести и непосредственности художественного чувства» [108]. Действительно, простота манеры письма мастера, создавшего миниатюры Добрилова Евангелия, сразу бросается

[97] См.: Орлова, 2012. С. 404–405.

[98] Забелин, 1895. С. 37–49; Воронин, 1963/3. С. 88–92; Филипповский, 1987/3. С. 411–412.

[99] Забелин, 1895. С. 45. [100] Цейтлина, Некрасов, Балыгина, 1989. С. 15–19; Скворцов, 2004. С. 33.

[101] Скворцов, 2004. С. 33. [102] См. раздел «Зодчество» в настоящем томе ИРИ.

[103] Покровский, 1890. С. 202.

[104] На л. 270 об. имеется запись писца Константина, в миру Добрилы, о завершении написания рукописи 26 августа 1164 г. Добрила называет себя «дьяком церкви Св. апостолов» и сообщает, что писал для священника церкви Иоанна Предтечи Симеонов. Рукопись относится к типу служебных Евангелий (Апракос полный), написана уставом, украшена киноварными заголовками и миниатюрами сидящих и пишущих евангелистов — Иоанн на л. 106, Матфей на л. 41, Лука на л. 106, Марк на л. 159. Все изображения заключены в рамки с архитектурными формами, птицами и орнаментом типа плетенки (жгута). На листах 2 об., 4 об., 106 об., 159 об. имеются заставки на красном фоне — старовизантийский орнамент (плетеный). Все композиции заставок расположены «покоем» (Сводный каталог, 1984. № 55. С. 96–99; Логвин, 1974/1. Таб. XI. С. 31, 98, 100, 102, 104; Пороча, 1975. Fig. 8; Ильина, 1978. С. 94–96).

[105] Столярова, 2000. № 75. С. 89–90. [106] Рукопись была приобретена Н.П. Румянцевым в 1822 г. в Гомеле (Сводный каталог, 1984. С. 97).

[107] Воронин, Лазарев, 1953. С. 313–315; История украинского искусства, 2010. С. 732–737.

[108] Попова, 1983/2. С. 23.



217 Евангелист Лука. Мини-
атюра Добрилова Евангелия.
1164 г. РГБ

218 Евангелист Иоанн.
Деталь миниатюры Добрило-
ва Евангелия



218

в глаза. Но, что особенно важно, это не делает их стиль архаичным. Здесь не осталось ни одной черты, которая напоминала бы нам о таких произведениях первой половины и середины XII в., как фрески собора Мирожского монастыря, двусторонняя икона «Богоматерь Знамение» из Софийского собора в Новгороде или росписи Спасской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке (около 1161 г.) [109].

Упрощенность приемов свидетельствует о том, что автор миниатюр (как, очевидно, и многие мастера в разных художественных центрах Руси) уже был знаком с произведениями живописи, отражавшими тенденции, характерные для искусства 60-х гг. XII в., и, насколько мог, старался их передать. Они дают о себе знать, пусть не так определенно, как в иконе «Богоматерь Боголюбская» или в росписи Успенского собора Владимира 1161 г., в заметно возросшей свободе пространственного движения, ослаблении роли однотонной плоскости фона и жесткого диктата тонких контурных линий. Уходит былая каллиграфическая отчетливость форм, они делаются чуть более объемными и вместе с тем более осязательными, хотя

художник не форсирует эффект светотеневой моделировки и по-прежнему важную роль в построении формы играют линии рисунка. Но они заметно расширяются, приобретая роль теней, разделяющих складки одежды и имитирующих эффект соприкосновения изображения не с плоскостью фона, а с пространственной средой, в которую он превращается.

Крупные пятна цвета наносятся неравномерным слоем, по большей части жидким и прозрачным. Поверх них кладутся небольшие по площади, но плотные слои краски, в первую очередь белила, которые, как и контуры теней, размываются по краям. В результате движение света, проходящего через прозрачный нижний слой краски, в завершающем слое моделировки останавливается, возникает эффект неравномерного свечения цвета. Благодаря такому приему художнику, который не прибегает к традиционным способам построения пластической формы, удастся создать ощущение внутренне наполненного объема, а фон сделать светозарным, неплотным и легким. Таким образом, он приобретает свойство световой и пространственной среды. Обращает на себя внимание обилие голубого цвета, общая «воздушность» колорита, его светлость. Так, в миниатюре с изображением евангелиста Луки, облаченного в голубой хитон, лазурь как будто изливается из самого храма, вовлекая в действие окружающее его пространство.

Важной стилистической особенностью изображений евангелистов на миниатюрах Добрилова Евангелия, как и в иконе «Богоматерь Боголюбская» и во фресках Успенского собора во Владимире, является то, что художник не приводит композиционное движение к завершению. Он как будто изображает лишь одну из фаз действия, начавшегося за пределами видимого пространства и затем продолжающегося за его границами. Этим определяется и общая образная интонация образов, с их замедленными жестами, неторопливыми разворотами, задумчивыми взглядами. Показательна такая деталь, как голубые птички по сторонам обширного, приземистого и также голубого купола, которые обратили головки в стороны, в открытое пространство листа, показывая, откуда они прилетели к этому средоточию премудрости и благодати.

Новые черты были отмечены А.И. Некрасовым, написавшим о них так: «Четыре евангелиста представлены как бы находящимися в храме — мотив достаточно известный в плоскостной трансформации от предшествующей эпохи, но он дан в тяжелых формах, вплоть до обозначения толщины стен в окнах купола храма... Постановка фигур в три четверти и тяжелые контуры делают их почти пластическими» [110].

[109] Сарабьянов, 2012. С. 227–327.

[110] Некрасов, 1937. С. 92–93, 97–98. В орнаменте А.И. Некрасов отмечал «формы инициалов с жгутами, фигурными изображениями и штучным набором геометрических мотивов» и видел в них «продолжение стиля Юрьевского Евангелия» (Там же. С. 97–99).

К сожалению, других памятников живописи рассматриваемого периода, которые могли бы дать материал для сопоставительного анализа живописи миниатюр Добрилова Евангелия, на территории Западной Руси не сохранилось, поэтому невозможно прямо ответить на вопрос, что составляло суть особенностей письма местных мастеров. Очевидно только, что там имелись все условия для формирования локальных художественных традиций. Известно, что во второй половине XII в. почти во всех городах западных и юго-западных княжеств Древней Руси велось каменное строительство, расписывались и украшались иконами храмы. Известно, например, что в 1160 г. по инициативе князя Мстислава Изяславича был расписан Успенский собор во Владимире-Волынском: «подписа святую церковь... и украси ю дивно святыми и драгими иконами, и книгами, и вещми многими чудными, и священными сосудами златыми и сребряными» [111].

Гораздо большие возможности судить о процессах, происходивших в художественной жизни Руси на протяжении второй половины столетия, открывают памятники монументальной и станковой живописи, связанные с Новгородом, среди которых одним из самых значительных и ярких является ансамбль росписей церкви Св. Георгия в Старой Ладоге [112].

Летописи не содержат данных о времени закладки храма и о его росписи. Тем не менее, ни у кого и никогда не возникало сомнения в том, что этот памятник относится к древнейшей поре русской истории. Многие ученые XIX в. и даже первой трети XX в. склонны были связывать время его возникновения с летописной записью о закладке посадником Павлом в 1118 г. в Ладоге каменной крепости [113]. Однако большая часть исследователей предпочитала датировать храм второй половиной XII в., а некоторые даже еще более точно — 1180-ми годами [114]. Такая датировка долгое время принималась большинством историков искусства, которые считали, что она полностью соответствует особенностям стиля живописи. Ее в первых своих трудах, посвященных искусству Новгорода, обосновывал В.Н. Лазарев, видевший в росписи характерный образец творчества местных мастеров [115].

Позже ученый, проанализировав косвенные данные, отказался от прежней датировки росписи. Он обратил внимание на то, что окно нижнего регистра в диаконнике церкви, против обыкновения, перемещено с центра апсиды на ее южную сторону, а образовавшуюся поверхность восточной стены полностью занимает изображение «Чуда Георгия о змие», которое в традиции

православных программ храмовых росписей никогда на этом месте не помещалось [116]. Это обстоятельство дало ему основание утверждать, что столь подчеркнутое выделение данной сцены в системе росписей храма, является не случайным, а вызвано особыми причинами. Таковыми, по мнению В.Н. Лазарева, являлись события мая 1164 г., когда Ладога подверглась нападению шведов. Объединенное войско новгородцев и ладожан под предводительством Новгородского князя Святослава Ростиславича, новгородского посадника Захарии и ладожского посадника Нежаты сняло осаду с крепости, разгромив шведов недалеко от Ладоги в устье реки Воронаи [117]. На этом основании ученый сделал вывод, что именно «в честь этой победы и был воздвигнут год спустя Георгиевский храм, посвященный тому святому, который рассматривался на Руси как покровитель ратного люда и как верный помощник в борьбе с врагами» [118]. Если это верно, то оказывается, что церковь Св. Георгия строилась и украшалась как своего рода храм-монумент. А явно намеренно укрупненное изображение «Чуда Георгия о змие», занявшее столь необычное для системы древнерусских храмовых росписей место, «несомненно, намекало на одержанную новгородцами победу» [119].

Такому выводу не противоречит и сложная история возведения храма. Закладка его произошла, скорее всего, еще в 1140-е гг., но завершено строительство было лишь после большого перерыва в 1160-х гг. [120] Если второй этап строительства начался в 1165 г. и занял, как предполагал В.Н. Лазарев, два сезона, то по существовавшим правилам к росписи здания художники могли приступить только через год, то есть не ранее 1167 г. [121]

Однако считать версию В.Н. Лазарева полностью доказанной по ряду причин все же нельзя. Сам исследователь признавался, что если бы пришлось выбирать между двумя возможными датировками росписи — концом 1160-х либо 1180–1190-ми гг., строя систему доказательств «исключительно на формальных аналогиях... то отдал бы предпочтение второму решению... Но датировать памятник средневековой живописи надо не только на основе стилистических аналогий, но и с учетом совокупности всех исторических и художественных фактов» [122].

Исследования архитектуры и росписи церкви Св. Георгия, проводившиеся в 1980–1990-е годы, позволили установить, что между двумя этапами строительства «произошло изменение первоначального замысла композиции и облика храма» [123]. В результате оказалось, что если и существовала связь между закладкой храма, посвященного св. Георгию, и событиями

[111] ПСРЛ. Т. IX. 2000. С. 229. Во время реставрации Успенского собора во Владимире-Волынском, проводившейся в 1900 г. архитектором Г.И. Котовым, еще сохранились фрагменты фресок в центральной апсиде и откосах окон, но сегодня их уже нет. Фотография Г.И. Котова, запечатлевшая один из фрагментов орнамента, хранится в фотоархиве ИИМК в С.-Петербурге. См.: *Раннопись*, 1977а. С. 17–22.

[112] Этот памятник был одним из первых объектов средневековой русской архитектуры и живописи, привлечших к себе внимание общества. Интерес пробудил сам факт внезапного обнаружения в 1780 г. в результате осыпания позднейшей побелки в алтаре храма древней росписи «довольно изрядной работы, сохранившей еще цветы свои» (*Амвросий (Орипатский)*, 1812. С. 136–139), и публикация В.А. Прохорова, сообщившего об утратах живописи в результате некачественных ремонтных работ, проводившихся в церкви в 1847–1850 гг. (*Прохоров*, 1871). Из других публикаций, посвященных церкви Св. Георгия, упомянем лишь некоторые: *Кёппен*, 1822. С. 35, 41; *Поленов*, 1871. С. 62–63; *Бранденбург*, 1896. С. 236–238; *Романченко*, 1906; *Ретников*, 1921. С. 1–4; *Он же*, 1928. С. 183–194; *Артамонов*, 1929. С. 62–65; *Лазарев*, 1960/4; *Он же*, 1973. С. 45; *Мильчик*, 1979. С. 101–116; *Раннопись*, 1982/2. С. 78; *Кириличников*, *Губчевская*, 2002; Церковь Св. Георгия в Старой Ладог. 2002; *Сарабянов*, 2002/5. С. 9–66; *Он же*, 2003/1; *Васильев*, 2006; *Он же*, 2014. С. 39–249.

[113] НПЛ. 1950. С. 20. Такой точки зрения придерживались В.А. Прохоров (*Прохоров*, 1871. С. 3), Н.Е. Бранденбург (*Бранденбург*, 1896. С. 233), В.В. Суслев (*Суслев*, 1896. С. 314) и А.И. Некрасов (*Некрасов*, 1936. С. 66).

[114] *Красовский*, 1915. С. 203; *Максимов*, 1966. С. 648.

[115] *Лазарев*, 1947. С. 27.

[116] Зондаж, выполненный в 1976 г. Г.М. Шгендером и М.И. Мильчиком на фасаде южной апсиды церкви, показал, что окна в том месте, где находится фреска «Чудо Георгия о змие», никогда не было (*Мильчик*, 1979. С. 111, примеч. 46).

[117] НПЛ. 1950. С. 218–219.

[118] *Лазарев*, 1960/4. С. 17, 76.

[119] *Лазарев*, 1973. С. 45.

[120] *Лалазаров*, 2002/1. С. 77; *Он же*, 2002/2.



219

С. 297–313; Иоаннисян, 2012. С. 115–117.

[121] Лазарев, 1960/4. С. 77.

[122] Лазарев, 1960/4. С. 78.

Далеко не все исследователи приняли датировку ладожской росписи 1160-ми гг., предложенную В.Н.Лазаревым. Слишком ранней считал ее, например Э.Китцингер (Kützinger, 1970. Р. 51). Наиболее аргументированно, последовательно и системно критический анализ концепции В.Н.Лазарева провел в своих исследованиях В.Д.Сарабьянов (Сарабьянов, 2002/4. С. 127–190; Он же, 2002/6. С. 193–262; Он же, 2002/7. С. 265–292. Он же, 2003/1. 2003).

[123] Лалазаров, 2002/1. С. 71.

[124] Там же. С. 108.

[125] Подробное описание состояния сохранности росписи см.: Васильев, 2006.

[126] Сарабьянов, 2012. С. 228–230.

1164 г., то весьма трудно установить, когда же были завершены строительные работы и, соответственно, работы по его росписи. Существование такой зависимости особенно значимо, поскольку в процессе реставрационных работ были найдены неопровержимые доказательства того, что «фрески были выполнены с тех же лесов, с которых велось строительство» [124].

Несмотря на многочисленные утраты, сохранившиеся в интерьере храма фрески позволяют составить достаточно полное понятие о системе росписи и ее иконографической программе [125]. В общих чертах она представляет собой вариант храмовой декорации, характерной для XII в. В куполе находится сцена Вознесения Христова, ставшая традиционной для памятников новгородского ареала, начиная с фресок

собора Мирожского монастыря в Пскове, датируемых началом 1140-х гг. [126] [ил. 219] Изображение торжественно возносимого восьмью ангелами Христа, восседающего на троне в виде радуги и окруженного круглой многочастной «славой», состоящей из семи чередующихся колец синего, голубого и белого цвета, занимает скуфью купола. Ангелы, представленные в рост, воздетыми руками касаются краев «славы» так, как будто держат огромное сияющее зеркало или щит, а их взоры обращены вверх. При этом одни из них стоят, иные делают шаг навстречу друг другу, третьи поворачиваются в противоположную сторону, но дистанции между ними остаются неизменными и строго размеренными [ил. 220, 221].

В верхнем регистре барабана главы, как и в мирожском соборе, расположены изобра-





221



222



223

жения апостолов, созерцающих вознесение Христа. В центре между ними на подножии-омфалии стоит Богородица с молитвенно воздетыми руками. По сторонам от нее представлены два архангела с посохами-мерилами, указующие на Христа и свидетельствующие, согласно Деяниям апостолов (1:10–11), о грядущем втором Его пришествии. Фигуры апостолов разделяют условные изображения олив, говорящие о месте действия — горе Елеонской [ил. 222, 223].

Еще ниже, в простенках между окнами барабана, в арочных обрамлениях изображены восемь пророков с раскрытыми свитками в руках: Давид, Соломон, Исая, Иеремия, Михей, Гедеон, Наум и Иезекииль. Из них строго фронтально изображены только пророки-цари Давид и Соломон, занимающие восточные простенки барабана, а остальные фигуры представлены в постоянно варьируемых поворотах, то энергичных, то весьма сдержанных. Пространство над арочными обрамлениями заполняет

прихотливый орнамент из сложно переплетенных и скрученных в спирали побегов и ремней [ил. 224–226].

Росписи подпружных арок и сводов полностью утрачены. В конхе центральной апсиды, как было установлено В.Д. Сарабьяновым, находилось изображение Богородицы, которая «могла быть представлена в рост или на троне, но в любом случае не в позе Оранты» [127]. Ее, «судя по фрагменту с характерной разделкой крыла... фланкировали два ангела, вероятно, представленные в традиционных позах молитвенного поклонения» [128]. Ниже, по сторонам верхнего окна, располагался чин Евхаристии, от которого сохранились фрагменты изображений основания престола, ступней ног Христа и ног одного из апостолов, подходящих к Нему для принятия причастия.

Под Евхаристией, в уровне нижнего окна апсиды, проходил регистр композиции «Служба Святых Отцов» со святителями, шествующими с развернутыми свитками в руках

- [127] При последней реставрации в конхе апсиды был обнаружен фрагмент изображения головы Богородицы, покрытой мафорием: «видны голубой чепец и кайма с ассистом. Масштаб фигуры точно соответствует изображениям Марии и Николы в арках под хорами. Она была меньше, чем архангелы в конхах боковых апсид» (Сарабьянов, 2002/4. С. 128). В.Д. Сарабьянов считает, что Богородица была на троне и что руки она держала перед грудью (Там же. С. 160–161).
- [128] Там же.

222 Апостол Фома из сцены
«Вознесение Христово».
Деталь росписи церкви
Св. Георгия в Старой Ладоге
223 Апостол Павел из сцены
«Вознесение Христово».
Деталь росписи церкви
Св. Георгия в Старой Ладоге
224 Пророк Михей. Роспись
барабана главы церкви
Св. Георгия в Старой Ладоге



224



225



226

к центру алтаря. От этого регистра сохранились фигуры Василия Великого и Климента Римского в южной части апсиды [129] [ил. 227].

В жертвеннике располагался Протоевангельский цикл, что, начиная с фресок собора Рождества Богоматери в Антониевом монастыре, стало почти каноническим правилом для храмовых декораций новгородских церквей XII в. Цикл, по-видимому, состоял из четырех сцен, занимавших второй и третий регистры росписи, которые по высоте точно

соответствовали уровню расположения Евхаристии и «Службы Святых Отцов» в алтарной апсиде. Сохранилась лишь первая сцена цикла — «Принесение даров Иоакимом и Анной» [ил. 228, 230].

Соблюдая симметрию, художники поместили два регистра сцен и в диаконнике. Здесь они представили сцены из жития св. Георгия. От этого цикла сохранились края двух композиций в верхнем регистре и сцена «Чудо Георгия о змие» в нижнем.

[129] До ремонта 1849 г. сохранялись изображения еще двух фигур святителей (Бердников, 1853/1. С. 93).

- 225 Пророк Давид. Роспись барабана главы церкви Св. Георгия в Старой Ладогe
- 226 Пророк Гedeон. Роспись барабана главы церкви Св. Георгия в Старой Ладогe
- 227 Святители Василий Великий и Климент Римский из композиции «Служба Святых Отцов». Роспись алтарной апсиды церкви Св. Георгия в Старой Ладогe



227



228 Жертвоприношение
Иоакима и Анны. Роспись
жертвенника церкви
Св. Георгия в Старой Ладоге
229 Неизвестный святитель
и святитель Анфимий. Часть
фриза с полуфигурами свя-
телей. Роспись диаконника
церкви Св. Георгия в Старой
Ладоге
230 Лик Анны. Деталь
сцены «Жертвоприношение
Иоакима и Анны». Роспись
жертвенника церкви
Св. Георгия в Старой Ладоге

228



229



230



231

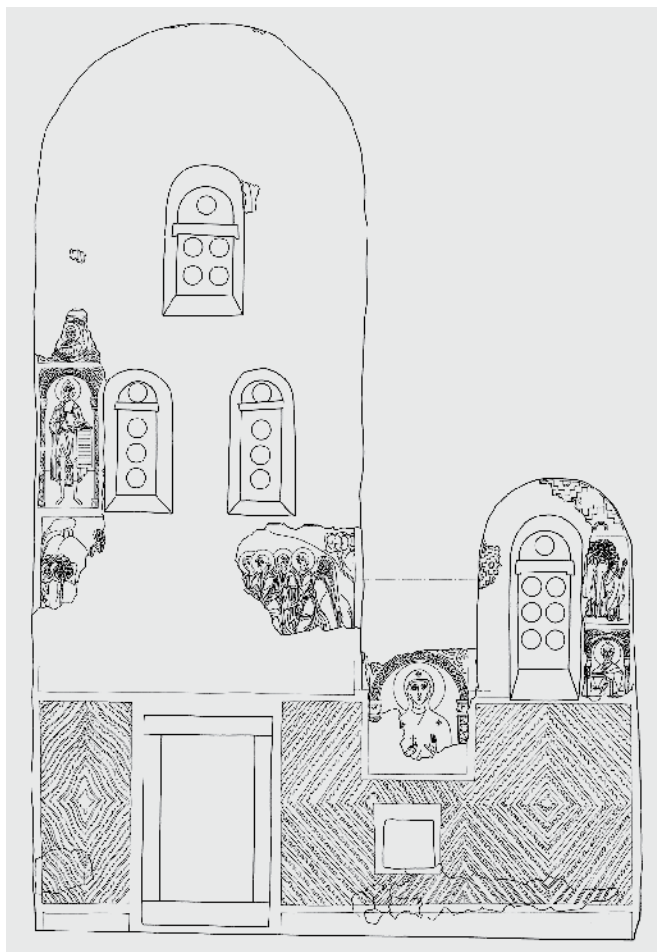
- 231 Архангел Михаил.
Роспись конхи жертвенника
церкви Св. Георгия в Старой
Ладоге
- 232 Лик св. Саввы Страти-
лата. Деталь росписи арки
диаконника церкви Св. Геор-
гия в Старой Ладоге
- 233 Лик св. Христофора.
Деталь росписи арки диако-
ника церкви Св. Георгия
в Старой Ладоге
- 234 Схема росписи южной
стены наоса, склона арки и
южной стены юго-западной
камеры под хорами церкви
Св. Георгия в Старой Ладоге
- 235 Пророк Даниил.
Роспись южной стены наоса
церкви Св. Георгия в Старой
Ладоге



232



233



234

[130] Сохранились три медальона в диаконнике, один с изображением Анфима Никомидийского и два в южной части алтарной апсиды — неизвестный и Иоанн Милостивый.

Согласно свидетельству П. Кёппена, в начале XIX в. в северной части существовал еще один медальон, с изображением Аверкия Иерапольского (Кёппен, 1822. С. 13. См. также: Сарабьянов, 2002/4. С. 127–128).

[131] На фоне широкой (70 см) белой полосы читаются остатки монохромного орнамента в виде лозы (Там же). Подробное описание орнаментальных мотивов см. в кн.: Васильев, 2006.

[132] Сарабьянов, 2002/4. С. 128.

[133] Там же. С. 129.

Хотя росписи каждой из трех апсид храма были посвящены особой теме, но их построение подчиняется общему принципу членения поверхностей стен и сводов на четыре регистра, охватывающих все алтарное пространство. Верхний регистр образуют симметрично расположенные в конхах жертвенника и диаконника монументальные полуфигуры архангелов Михаила и Гавриила, облаченных в парадные лоратные одежды [ил. 231], и утраченные изображения Богоматери с двумя ангелами по сторонам от Нее в центральной апсиде. В нижнем регистре художники поместили медальоны с полуфигурами святителей [130] [ил. 229], вплетенные в орнамент из спиралевидно скрученных и сплетенных побегов, расположив под ними панели полилитии. Между первым и вторым регистром на уровне арочных перемычек окон верхнего света проходил пояс орнамента [131].

Склоны арок и откосы проходов боковых апсид украшали фигуры святых, в верхнем регистре представленные в рост и заключенные в обрамления в виде арок на колонках, а в нижнем — по пояс, в прямоугольных рамках. Из них сохранились изо-

бражения св. Христофора с копьем и мечом в верхней части южной грани прохода в диаконник и расположенные под ним друг против друга полуфигуры святых Евстафия Плакиды и Саввы Стратилата. Последние представлены как мученики, в мантиях и с крестами в руках. Фигуры святых, и не только воинов, «занимали, вероятно, плоскости и других столбов и арок» [132] [ил. 232, 233].

О росписи наоса позволяют судить лишь фрески, сохранившиеся на южной стене [ил. 234]. Здесь весь регистр над порталом занимают два больших фрагмента сцены «Крещение». Над ней находятся два окна, между которыми располагался ряд из трех фигур пророков в арочных обрамлениях. От него сохранилось изображение Даниила в рост с развернутым свитком в левой руке [ил. 235]. Между этими двумя окнами и расположенным выше окном верхнего света проходил еще один фриз, из медальонов с полуфигурами мучеников. Уцелело лишь изображение св. мученика Агафона, находящееся непосредственно над фигурой Даниила.

Верхнюю часть стены занимали еще два регистра изображений, «одно наверху и два по сторонам от окна» [133]. Скорее всего, в люнетте была композиция из цикла двенадцатых праздников, а под ней сцены

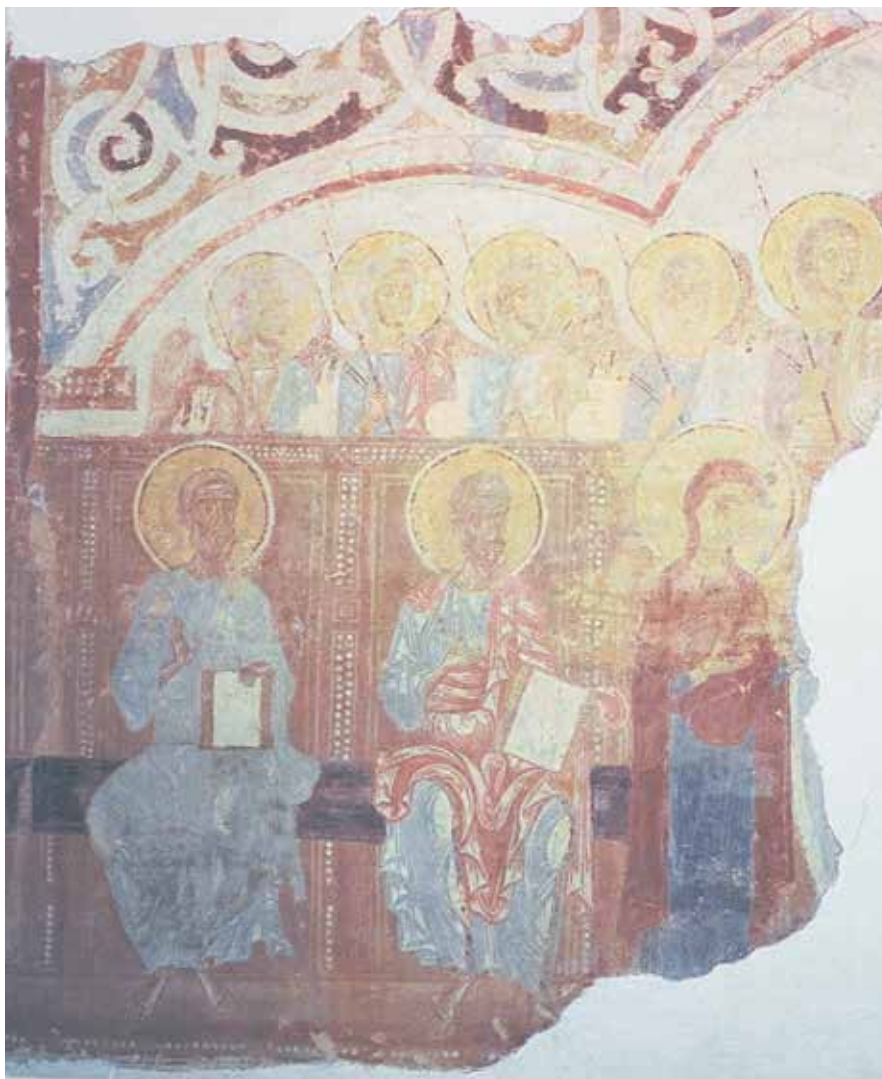


235

«страстей» или «чудес». Нет сомнения в том, что такое распределение изображений зеркально повторялось в росписи северной стены наоса.

В западной части храма фрески сохранились только в пространстве под хорами и на гранях низких арочных проходов, ведущих из-под хор в боковые нефы [134]. Здесь на южной грани южного прохода в наос в арочном обрамлении представлена полуфигура св. Марии Магдалины с мученическим крестом в руке, а симметрично ей, на северной грани северного прохода в наос, располагается изображение св. Николая Мирликийского, заключенное в такое же обрамление.

Все поверхности западной стены под хорами и примыкающих к ней с севера и юга простенков занимают сцены Страшного суда, состоящие из двух регистров [ил. 237, 238]. В верхнем регистре под трехлопастной аркой размещено изображение апостолов с книгами в руках. Они восседают на длинной скамье с высокой спинкой, обратив взоры к центру композиции. Находившаяся здесь фигура Христа погибла при растеске портала. Частично сохранились фигуры Богородицы и Иоанна Предтечи, пред-



237



236

стоящих Ему в молитвенных позах. За апостолами стоит ангельское воинство. Слева к апостолам подходит группа праведников в монашеских одеждах, за ней следуют праведные жены во главе с Марией Египетской [ил. 236]. В нижнем регистре находились традиционные изображения рая, сцен судилища и адских мучений, от которых в северной части западной стены сохранился лишь один фрагмент — головы группы грешников. В уровне этого же регистра на южной стене художники поместили полуфигуру св. мученика Якова Перского в арочном обрамлении [ил. 240].

Поскольку общая система росписи церкви полностью вписывается в тот тип храмовых декораций, который получил широкое распространение в византийском искусстве XII в., есть основания для мысленной реконструкции ее первоначального облика в самых общих чертах. Проведенный анализ росписи показал, что в люнеттах и на сводах художники поместили изобра-

[134] На западной стене над настилом хор сохранился лишь фрагмент полиптихи.

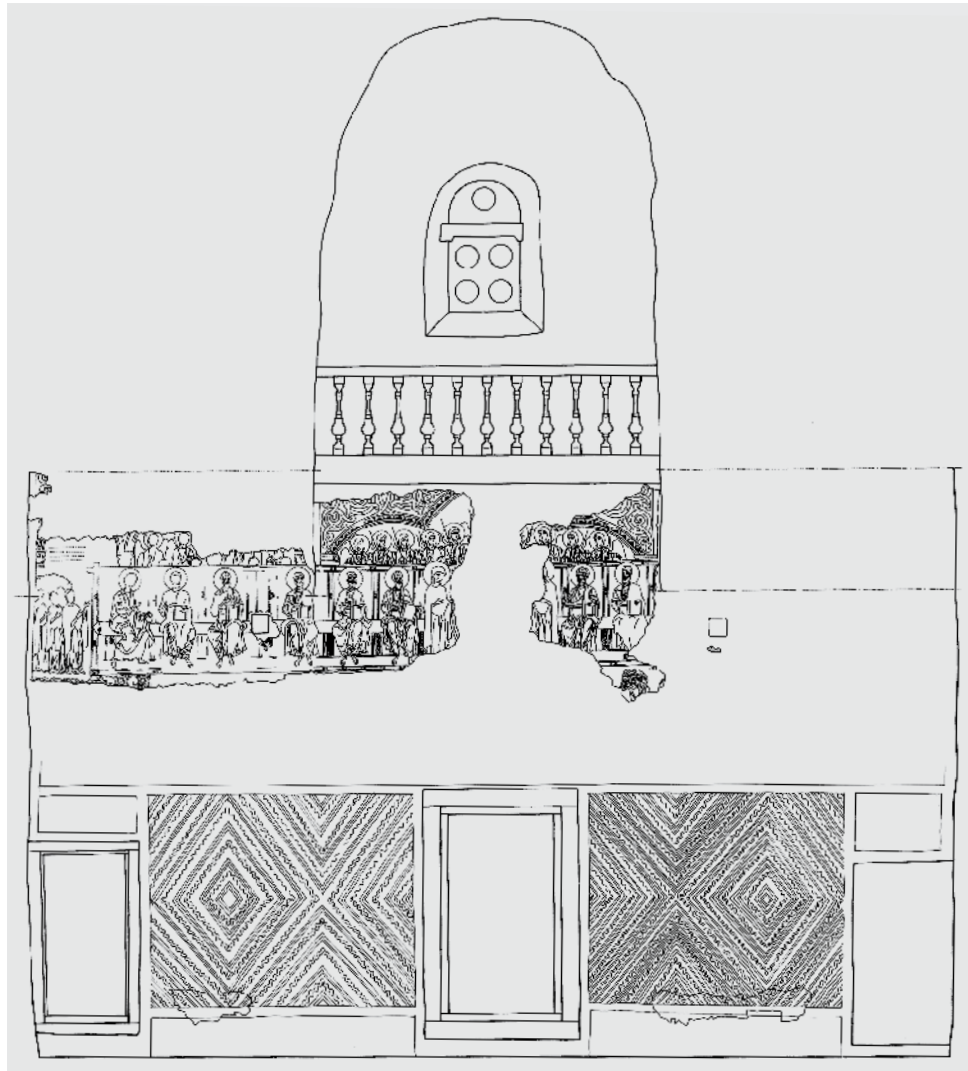
236 Праведные жены, идущие на Суд; св. Яков Перский. Роспись южной стены юго-западной камеры под хорами церкви Св. Георгия в Старой Ладоге

237 Страшный суд. Фрагмент росписи западной стены под хорами церкви Св. Георгия в Старой Ладоге

238 Схема росписи западной стены под хорами церкви Св. Георгия в Старой Ладоге

239 Св. Мария. Роспись южного склона арки юго-западной камеры под хорами церкви Св. Георгия в Старой Ладоге

240 Св. Яков Перский. Роспись южной стены юго-западной камеры под хорами церкви Св. Георгия в Старой Ладоге



238



239



240

жения девяти евангельских сцен, тогда как во втором сверху регистре был представлен Страстной цикл. «Повествовательные сцены регистра, очевидно, переходили и на западные стены южного и северного рукавов подкупольного креста», хотя «эти большие плоскости» могли быть отведены и под единые изображения святых [135].

Фрагменты фресок церкви Св. Георгия позволяют отметить ряд черт, определявших неповторимое своеобразие иконографического замысла всей программы живописи. Это касается не только необычного посвящения диаконника св. Георгию, небесному патрону храма. Так, полуфигуры архангелов в жертвеннике и диаконнике, заметно превышающие размерами фигуру Богоматери в конхе алтаря, которую, в свою очередь, фланкировали изображения двух ангелов, явно были ориентированы на какое-то не дошедшее до нас изображение. По убедительному предположению В.Д. Сарабьянова, они соотносились с образом Христа, некогда располагавшимся в своде алтаря. «Пантократор, — пишет исследователь, — вероятнее всего, был изображен в медальоне... Его иконографический тип не поддается определению: это мог быть не обязательно Христос Вседержитель в историческом облике, но и Ветхий деньми ... и Эммануил» [136].

Не менее интересно и то, что художники не ограничились изображением пророков, держащих раскрытые свитки с текстами пророчеств, в барабане главы, а ввели еще один регистр с их фигурами в росписи стен наоса, хотя традиционно им отводится место в верхних зонах пространства храма, в том числе на склонах подпружных арок и на предалтарных столбах, как это можно видеть в росписи Спасской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке (ок. 1161 г.) [137]. Правда, в росписи Успенского собора во Владимире-Залесском того же времени был похожий регистр изображений пророков, но он располагался на фасадах храма. Несомненно, такое акцентирование внимания на теме пророчеств было связано с одной из главных идей, определявших замысел росписи. Не случайно ее создатели ввели в число пророков, представленных в главе церкви, фигуру Гедеона, чье изображение в таком контексте в росписях XII в. встречается исключительно редко [138]; напротив, фигуру одного из четырех великих пророков — Даниила — они представили в среднем регистре росписи.

Судя по тексту свитка Гедеона (Суд. 6:36) [139], где говорится об избавлении Израиля от врагов, и по тексту свитка пророка Михея, заимствованному из пророчества Исайи, в котором упоминается «отрасль от корня древа Иесеева» (Ис. 11:1) [140], основная мысль, акцентированная в них, связана



241

со спасением народа избранного, из недр которого («от корня») сам Господь изведет его защитника и праведного судью [141] [ил. 226].

Если в текстах свитков пророков в главе храма, находящихся в композиционном единстве со сценой Вознесения, особо акцентируется тема второго пришествия Спасителя — «отрасли» из дома Давидова — и откровения для человечества царства небесного [142], их изображения в средней зоне росписи были связаны с темой принесения «даров» покаяния и предуготовления человечества к Страшному суду. Не случайно пророк Даниил представлен непосредственно над многолюдной сценой «Крещение», где, судя

- 241 Пророк Наум. Роспись барабана главы церкви Св. Георгия в Старой Ладогe
- 242 Группа иудеев из сцены «Крещение Христа». Фрагмент росписи южной стены наоса церкви Св. Георгия в Старой Ладогe
- 243 Группа ангелов из сцены «Крещение Христа». Фрагмент росписи южной стены наоса церкви Св. Георгия в Старой Ладогe

[135] Сарабьянов, 2002/4. С.158.

[136] Там же. С.161, 163.

[137] Сарабьянов, 2009. С.97–100; Он же, 2013. Ил.383.

[138] Как отметил В.Д. Сарабьянов (Сарабьянов, 2002/4. С.168), его изображение есть в куполе церкви Панагии Аракиотиссы в Лагудера на Кипре 1192 г. См.: Winfield, 2003. Fig.64.

[139] Сарабьянов, 2002/4. С.164–165.

[140] Там же. С.165.

[141] Традиционно тексты пророчеств «раскрывали... классическую тему боговоплощения и спасения», но, как заметил В.Д. Сарабьянов, особое положение изображений царей Давида и Соломона позволяет предположить, что в них, как и в изображении пророка Гедеона, бывшего «судьей в Израиле», могли отразиться «династические амбиции заказчика росписей, видевшего в них своих небесных покровителей» (Там же. С.165, 168).

[142] По мнению В.Д. Сарабьянова, на трактовку Вознесения в ладожской росписи оказала влияние богословская полемика середины XII в. Поэтому



242



243

по введенным в композицию двум группам иудеев и сохранившейся части фигуры апостола Андрея (?) [143], заметное место было отведено эпизодам проповеди Иоанна Крестителя и крещения народа в водах Иордана [144] [ил. 242, 243].

Особая роль здесь отведена сошедшим с небес и смешавшимся с людьми ангелам. Как сказано в тропаре 7-й песни «Канона на Богоявление» Космы Маюмского, они «яко же на небеси, с трепетом и чудом предстояху

во Иордане, смотряюще... Божие схождение: яко держай превышних вод состав [державший в своей власти источники небесных вод] в водах плотоносец [во плоти] стояше, Бог отец наших» [145]. Встреча горнего и дольного, Божественного и человеческого, предстает как чудо, одинаково недоступное для понимания и ангелов, и людей. Можно с большой долей вероятности предположить, имея в виду особое внимание, предъявляемое создателями росписи к симметрии и равновесию целого, что напротив «Крещения», на северной стене храма, располагалась такая же многолюдная композиция, участниками которой также являлись ангелы, сошедшие на землю. Скорее всего, это было «Рождество Христово». Не исключено, что именно такой образный контекст оказывал влияние на всю систему построения росписи — символическую и пространственную.

В соответствии с принципами, заявленными в сцене «Крещение», где доминирует тема нисхождения на землю Бога, сопровождаемого небесными чинами, в верхних зонах, очевидно, преобладали образы возведения человеческого естества горé. В первую очередь это относится к таким сценам, как «Распятие» и «Воскресение Христово», а также «Преображение». Учитывая крупный масштаб поверхностей стен и сводов

здесь наиболее актуальным оказывается «не эсхатологический смысл этого события, но факт вознесения распятого и воскресшего Христа на небо именно во плоти, что окончательно утверждало реальность соединения во Христе Божественной и человеческой природы». Вознесение понимается как «завершающий акт искупительной жертвы воплотившегося Бога-Слова и торжество его спасительной... миссии» (Сарабьянов, 2002/4. С. 147). Однако такое противопоставление двух тем кажется несколько искусственным,

тем более что создатели росписи ввели в нее изображение Богоматери, олицетворяющее Церковь, и двух ангелов, извещающих апостолов о грядущем приходе Христа. Текст свитка в руках пророка Соломона, в котором читается текст о Премудрости, создавшей себе дом, и стилистика росписи, в которой особенно сильны архитектурные моменты, акцентируют идею «домостроительства спасения» — исполнения Божественного промысла и устройства царства Божия на земле.

[143] Данная иконографическая подробность указывает на то, что в основу иконографического извода положен текст Евангелия от Иоанна (Ин. 1:35–40), где говорится о двух учениках Крестителя, следовавших за ним, одним из которых был апостол Андрей, брат Петра.

[144] Этот мотив затем будет повторен в сцене «Крещение» в росписи церкви Спаса на Нередице 1199 г. См.: Ливоворова, 2002/2. С. 73.

[145] Ловягин, 1875. С. 24.



244

верхней зоны росписи, следует признать, что композиции, располагавшиеся на склонах сводов и в люнеттах стен наоса, должны были отличаться заметно большими размерами, чем та же сцена «Крещение». Существует обоснованное мнение, что авторы росписи Георгиевской церкви последовательно проводили принцип увеличения размеров изображения по мере перехода от нижних регистров к верхним, подчеркивая таким образом «сакральную значимость данного пространства» [146]. Это подтверждают упоминавшиеся выше монументальные полуфигуры архангелов, занимающие конхи боковых апсид. Принимая во внимание данное наблюдение, можно уверенно добавить к названным композициям сцены «Сретение» и «Воскрешение Лазаря».

Система изменения масштабов изображений, как заметил В.Д. Сарабьянов, последовательно проводится по мере перехода от восточных компартиментов храма к западным. В восточной части храма, помимо монументальных полуфигур архангелов в конхах боковых апсид [ил. 244], выделяются и крупномасштабные фигуры воинов и мучеников, «обрамляющие и как бы охраняющие



245

244 Архангел Гавриил. Роспись конхи диаконника церкви Св. Георгия в Старой Ладогe

245 Апостолы Петр и Павел. Фрагмент композиции «Страшный суд». Роспись церкви Св. Георгия в Старой Ладогe

246 Св. Николай. Роспись северного склона арки северо-западной камеры под хорами церкви Св. Георгия в Старой Ладогe

вход в „Святая святых“» [147]. При этом масштаб самых мелких изображений в росписи алтарной части: сцен из Протоевангельского цикла в жертвеннике и из Жития св. Георгия в диаконнике — «оказывается самым крупным для подкупольного пространства, а меньший размер изображений в этом объеме становится самым крупным модулем для сцен „Страшного суда“» [148] [ил. 245]. В таких градациях масштаба исследователь видит символическое соответствие «делению храма на три литургических объема: алтарь, наос и помещение под хорами. ... По мере удаления от алтаря „горний мир“ отдаляется и масштаб изображений уменьшается» [149]. Он характеризует эту мысленную конструкцию так: роспись алтаря иллюстрирует догмат «о предвечном Боге-Логосе и его воплощении», основной объем демонстрирует «мессианское служение Иисуса Христа», «росписи западного объема открывают перед верующим эсхатологическую перспективу спасения» [150].

К этому следует добавить, что описываемую «перспективу» можно назвать обратной, поскольку для человека, входящего в храм, она открывалась с запада. То, что он издали видел на востоке, в центральной апсиде, действительно заметно превосходило масштабами, величиной и красотой сцены Суда и адских мучений. Однако эти сцены были рядом и окружали молящегося со всех сторон. Помимо них, тут же, в нижнем регистре южной стены, под группой преподобномучениц художники поместили изображение мученика Иакова Перского — святого, возжелавшего пройти через все уготованные ему страдания, чтобы приблизиться к Христу и стать одесную Его [151]. Можно предположить, что таким образом создатели росписи, следуя определенной традиции, отмечали место особо усиленных покаянных молитв ктитора храма. Совершенно так же в росписи Никольского собора на Дворище в Новгороде, созданной несколькими десятилетиями ранее, в контексте сцен Страшного суда была представлена сцена с многострадальным Иовом на гноище.

С небольшим изображением Иакова Перского рифмуется расположенная неподалеку, на южной грани прохода из юго-западной камеры под хорами в наос, и так же обрамленная арочкой на колонках, но более крупная полуфигура великомученицы Марии Магдалины. В данном случае контраст масштабов указывает на особое значение, которое создатели росписи придавали образу святой вестницы воскресения Христова. Она является связующим звеном между миром земным, с молитвой и надеждой обращающимся к грозному Судии, которой предстает в сценах, расположенных под хорами,



246

и образом мира, преображенного светом второго пришествия Христа, олицетворяемого фресками подкупольного пространства храма.

Близкое значение присуще образу св. Николая Чудотворца на северной грани прохода из-под хор в наос, по композиции зеркально повторяющему полуфигуру Марии Магдалины. На смысловой контекст в данном случае указывает его расположение рядом со сценами адских мучений. Среди многочисленных тем, связанных с культом Николы, «постоянно варьируется тема его победы над адом и сатаной, над грехами и страстями человеческими» [152] [ил. 246].

Примечательно, что изображения св. Николая, одного из самых великих и почитаемых Отцов Церкви, и равноапостольной Марии Магдалины масштабно и зрительно соотносятся с изображениями, находящимися в алтаре, в первую очередь со «Службой Святых Отцов». Благодаря таким осмысленно выстроенным соотношениям и перспективам пространство храма максимально насыщается энергией взоров и мыслей. Внимательные, устремленные вдаль взоры св. Николая и Марии Магдалины, сдержанные жесты и позы святителей в регистре «Служба Святых Отцов», выражение максимального сосредоточения на их суровых лицах свидетельствуют о том, что

[146] Сарабьянов, 2002/4. С. 194.

[147] Там же. С. 197.

[148] Там же. С. 197, 199.

[149] Там же. С. 199. По его мнению, прием градации масштабов был настолько важен для художников, что они подчиняли ему даже сугубо декоративные части росписи, такие как панели полилитурии. В западном объеме храма мраморировка поднималась примерно на 230–240 см, то есть почти на половину высоты объема, «чуть не доходя до верхней отметки западного дверного проема». В основном пространстве она поднималась до 250 см, а в алтарной зоне опускалась до 150 см. «Необычно высокие для древнерусских церквей мраморировки, явно призванные напомнить систему декорации храмов Константинополя, отделяют дольний мир от горнего», они становятся «важным смысловым элементом декорации». Панели мраморировки «давали новую точку [зрения]... отодвигая от зрителя священное изображение и тем самым иллюзорно увеличивая внутреннее пространство храма» (Там же. С. 204).

[150] Там же. С. 186.

[151] О роли его изображения в сценах Страшного суда см.: Пивоварова, 1997. С. 141.

[152] Шалина, 1994. С. 248.

таинство литургии, происходящее в алтаре, требует от его участников максимального напряжения духовных сил и полного отрешения от окружающей действительности [ил. 227, 246].

Обычно, согласно иконографическому канону, в середине процессии епископов, совершающих чин литургии, располагается изображение Христа-Жертвы. Его представляли в разных символических образах, в основном либо как юного Христа-Эммануила, Христа-Агнца в сосуде для причастия — дискосе или потире, либо как мертвого Христа, лежащего на погребальных ризах. В некоторых случаях его присутствие олицетворяло изображение Престола уготованного — Этимасии [153]. Как считал В.Н. Лазарев, в церкви Св. Георгия в центре рассматриваемой композиции находилось изображение либо Христа-Агнца, либо Этимасии, и располагалось оно на нижнем откосе окна алтаря [154]. Но это предположение не было подтверждено во время реставрационных исследований памятника [155]. Не согласуются с ним и позы стоящих прямо, а не склоняющихся святителей, чьи напряженные взоры обращены не вниз, но к находящемуся перед ними окну в центре алтарной апсиды и к исходящему из него свету. Не исключено, что такое изображение могло располагаться в перемычке арки окна



248

или над ним [156]. Можно предположить, что составители программы росписи хотели таким образом акцентировать кульминационный момент евхаристического канона — пресуществления Даров под действием сходящей на них благодати Св. Троицы.

На иконографические программы храмовых росписей середины XII в. сильное влияние оказала страстная богословская полемика о том, кому приносится крестная жертва Христа. Известна она была и на Руси, как показывают фрески церкви Успения в Старой Ладоге, датируемые этим временем [157]. Спор был окончательно решен на церковных соборах в Константинополе в 1156–1157 гг., закрепивших положение, в котором Христос именуется приносящим, приносимым и принимающим жертву в составе единого Бога-Троицы [158]. Интерпретация этой темы в росписи ладожской церкви Св. Георгия отличается особой тонкостью и возвышенной беспредметностью [159]. Примечательно, что в росписях конца XII в. предпочтение, как правило, отдается заметно более наглядным, «реалистическим» изображениям жертвы, представляемой либо в образе лежащего на престоле Христа-Младенца, как это можно видеть в церкви Св. Георгия в Курбинове 1191 г. [160], либо даже мертвого Христа, как в росписи церкви Панагии Зоодохос Пиги в Самарине, около 1200 г. [161] [ил. 249]

Тема литургической жертвы в декорации алтарной апсиды получила развитие во фризе медальонов с полуфигурами свя-

- 247 Евангелист Лука. Миниатюра Четвероевангелия. Византия, последняя треть XII в. Афины, Национальная библиотека Греции, cod. 93
248 Лик Иоакима. Деталь сцены «Жертвоприношение Иоакима и Анны». Роспись жертвенника церкви Св. Георгия в Старой Ладоге
249 Христос-Жертва. Деталь композиции «Служба Святых Отцов». Роспись церкви Панагии Зоодохос Пиги в Самарине, Греция. Около 1200 г.
250 Пророк Иеремия. Роспись барабана главы церкви Св. Георгия в Старой Ладоге

[153] Об иконографии «Службы Святых Отцов» и об изображении Христа-Жертвы под разными видами см.: Лазарев, 1960/4. С. 22–26; Бабић, 1966. С. 17–31; Dufrenne, 1967. P. 35–38; Walter, 1974/1. P. 84–89; Idem, 1982/1. P. 207–208; Djurić, 1982. S. 481–489; Царевская, 1999/2. С. 24–26, 30–33; Sinkevič, 2000. P. 35–39; Сарабянов, 2002/4. С. 135–137; Он же, 2013. С. 277–278.

[154] Лазарев, 1960/4. С. 25–26.

[155] В.Д. Сарабянов указывает, что «там никаких изображений не было» (Сарабянов, 2002/4. С. 158–159).

[156] По мнению В.Д. Сарабянова, образ жертвы — изображение Христа-Эммануила, или Этимасии — был представлен на фоне нижней части престола из расположенной выше сцены евхаристии (Там же).

[157] О них см.: Сарабянов, 2012. С. 272–279; Васильев, 2014. С. 251–361.

[158] См.: Бабић, 1966. С. 1–32 (то же — Бабић, 1968. P. 368–386); Успенский, 2001. С. 122–203; Николай Мефонский, 2007. См. также статью В.Д. Сарабянова (Сарабянов, 2013. С. 226–228, 276–278).

[159] В росписи алтарной апсиды церкви Св. Пантелеймона в Нерези 1164 г. святители также предстоят свету, который льется из трехчастного окна. Однако там под окном помещено изображение Трона уготованного (Этимасии) и поклоняющихся ему ангелов (Bardziewa-Trajkowska, 2004. P. 54–56. III.10).

[160] Hadermann-Misguich, 1975. Fig. 29.

[161] Grigoriadou-Cabagnols, 1970. P. 177–196.

[162] Сарабянов, 2002/4. С. 160.



247

тителей, проходящем под чином «Службы Святых Отцов». По наблюдению В.Д. Сарбьянова, пространство для медальона, находившегося в центре регистра с полуфигурами святителей, «на порядок больше». Это обстоятельство дало ему право предположить, что здесь располагалось изображение Спасителя, которое по смыслу аналогично образу Христа-Священника, представленному в росписи ниши горнего места церкви Спаса на Нередице в Новгороде 1199 г. [162] Нечто подобное наблюдается и в росписи Кирилловской церкви в Киеве, созданной во второй половине столетия, к рассмотрению которой мы обратимся ниже.

Особое место в ансамбле росписи храма занимает прекрасно сохранившаяся сцена «Чудо св. Георгия о змие» в диаконнике. Иконографический извод, представляющий сцену триумфального въезда святого в город, в отличие от широко известной сцены, где конный Георгий поражает дракона копьем, встречается нечасто. Одним из самых ранних примеров такого изображения является фреска храма в Адиши (Верхняя Сванетия), датируемая рубежом XI–XII вв. [163] Здесь акцент с мотива личного подвига героя переносится на тему чудесного спасения девы и града от смерти силой молитвы. Основан этот извод на особой редакции Жития святого, известной уже в рукописях XI в. [164] В ней содержится рассказ о драконе, насланном Богом на язычников, живших в городе Лисии, которые должны были приносить ему в жертву своих детей. В то время, когда черед дошел до дочери царя Селиноса, в городе появляется Георгий; он силой крестного знамения и молитвы усмирил дракона и обвил вокруг него пояс девы. На поясе, как на поводе, дева приводит его в град, где дракон был предан смерти, после чего жители во главе с царем приняли христианство [165].

Своеобразие сцены в ладожской росписи заключается в полном отсутствии физического напряжения. Ее кульминация — таинство духовного восхождения святого и преображения окружающего его мира

[163] Привалова, 1977. С. 75. Рис. 18 на с. 77. Среди памятников живописи, близких по времени к росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладоге, следует упомянуть фрески церкви Джурджеви Ступови близ Нового Пазара (Сербия), относящиеся к началу XII в. (Ожунев, 1928. С. 238. Таб. XXII/1; Милошевић, Нешкович, 1983) и церкви Свв. Врачей в Кастории XII в. (Pelekanidis, 1953. Pl. 32).

[164] Одна из самых ранних рукописей этой редакции Жития, грузинская по происхождению, датируемая концом XI в., хранится в Иерусалимской патриаршей библиотеке (cod. 2) (Привалова, 1977. С. 71).

[165] Там же. С. 71–73.



249



250

силой дарованной ему благодати. Взор Георгия, не связанный с конкретной сюжетной ситуацией, устремленный за границы сцены, свидетельствует, что он — участник продолжающейся «духовной брани», исполнитель Божественной воли, такой же, как пророки, апостолы в «Евхаристии» и святители из «Службы Святых Отцов». В тот же контекст органично включены образы святых воинов, как вооруженных, подобно Христофору, так и облаченных в мантии мучеников, которые встречаются в самых разных местах храма. Таково изображение воина-мученика Агафона в медальоне на южной стене наоса. С большой долей вероятности можно



251 Чудо св. Георгия о змие. Роспись апсиды диаконника церкви Св. Георгия в Старой Ладоге
 252 Лик св. Климента Римского. Деталь композиции «Служба Святым Отцам». Роспись алтарной апсиды церкви Св. Георгия в Старой Ладоге
 253 Лик апостола из сцены «Сошествие Св. Духа». Роспись церкви Св. Георгия в Расе, Сербия. Около 1175 г.



252



253

[166] Сарабьянов, 2002/4. С.185.
 [167] Помимо В.Д. Сарабьянова (Там же. С.158), датировку росписи 80-ми годами XII в. принимает О.С. Попова (Попова, 2006/1. С.835, примеч.4). В совместном труде В.Д. Сарабьянова и Э.С. Смирновой дается датировка более взвешенная — последняя четверть XII в. (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С.128–137).
 [168] Hadermann-Misguich, 1965. P.429–444; Idem, 1972. P.43–49; Idem, 1975; Лазарев, 1971/6. С.147–169; Djurić, 1981. P.1–40; Mouriki, 1980/1981. P.102–109; Buchthal, 1985.
 [169] Сарабьянов, 2002/6. С.236.
 [170] Там же.
 [171] Там же.
 [172] С мнением В.Н. Лазарева остаются солидарны такие исследователи как Э.С. Смирнова (Smitova, 1988. P.438); О.Е. Этингер (Этингер, 2005/1. С.56); Г.С. Колпакова (Колпакова, 2007. С.372) и автор этих строк (Лифшиц, 2007. С.102–104). Особую позицию в этой полемике занял Б.Г. Васильев, относящий росписи храма к началу 1140-х гг. (Васильев, 2014. С.235).

предположить, что на подпружных арках храма (как это было в мозаиках Софийского собора в Киеве середины XI в., фресках собора Св. Софии в Новгороде 1109 г., а затем в росписях второй половины XII в. — в Кирилловской церкви в Киеве, в церкви Спаса на Нередице), располагались медальоны с полуфигурами сорока севастиийских мучеников — воинов, претерпевших мучение за свою принадлежность к христианской вере.

Такое внимание к воинской тематике В.Д. Сарабьянов объясняет тем, что «паствой храма являлись в первую очередь князь и ратники гарнизона крепости» [166]. Видеть же в этом аргумент в пользу концепции В.Н. Лазарева, указывавшего на связь росписи с военными событиями 1164 г., по его мнению, достаточных оснований нет. Сомневаться в существовании подобной связи заставляет его, в первую очередь, характер стиля росписи. Как и ряд авторитетных историков искусства, он видит в ней черты, характерные для 1180–1190-х гг. [167] [ил. 251]

Действительно, по формальным признакам росписи церкви Св. Георгия принадлежат к наиболее характерным образцам «динамичного», или «экспрессивного», течения, которое стало «главным явлением эпохи» в последние десятилетия XII в. [168]

Здесь отчетливо проявляется «доведенный до высшей формы выразительности принцип линейной стилизации, где главная роль принадлежит контрастной световой проработке ликов и одежд... дематериализующей пластику», а разнообразные по плотности и конфигурации белильные блики преобразовывают форму, наполняют ее светом, «призванным изменить ее природу, лишить косности и материальной тяжести» [169]. Световая моделировка позволяет «тонко градуировать эмоциональную выразительность образов», передавать их «внутреннее молитвенное напряжение», которое отражается на всей фигуре, изображаемой в постоянном движении, с «прихотливо извивающимися или ломающимися и всегда избыточными складками одежд... даже если перед нами фронтально изображенный святой» [170] [ил. 250]. Сдвигать датировку росписи церкви Св. Георгия к концу века заставляет исследователей и то, что в ней начало экспрессивное преобладает над классическим принципом построения формы, сохраняющимся в искусстве предыдущего периода [171].

Тем не менее единого мнения в этом вопросе до сих пор не достигнуто [172]. Сложность проблемы заключается в том, что перечисленные приметы стиля можно наблюдать в памятниках, созданных на протяжении достаточно длительного периода



254



255

развития — с 1140-х гг. до самого конца XII в. Тенденция к заметному увеличению экспрессии световых эффектов, усилению роли абстрактных белильных линий, усложнению ритма контурных описей, перестающего отвечать логике естественного движения пластической формы, уже в третьей четверти столетия находит полное и яркое воплощение в росписях Нерези 1164 г. [173], а чуть позже во фресках церкви Св. Георгия в Расе (между 1171–1175 гг.) [174] [ил. 252, 253]. Отсутствие «классических» черт в ладожских фресках также не может быть признано аргументом в пользу поздней датировки, так как они продолжают оставаться основной приметой столичного искусства и в живописи конца XII в.

Действительно, по сравнению с известными нам памятниками живописи третьей четверти XII в. в ладожской росписи сильнее выражены «идеи дематериализации образов» — «персонажи сцен выведены на передний план, открывающийся за ними

изобразительный фон... максимально упрощен — архитектурные кулисы или пейзаж... имеют подчеркнуто условные и схематичные формы... полностью отсутствует ощущение глубины изображения» [175]. Но и в этом случае нельзя признать перечисленные черты специфическими признаками искусства 80–90-х гг. XII в. Более того, можно заметить, что именно в живописи последних двух десятилетий намечается тенденция к усилению выразительности объемной формы, нейтрализации роли плоскости фона, созданию иллюзии пространственной среды.

Одна из главных отличительных примет росписи церкви Св. Георгия — ее подчеркнутая архитектурность и конструктивность. Мастера, здесь работавшие, относились к архитектонике храмового декора «как к неперемennomу условию создания ансамбля, опирающегося на классические принципы византийской художественной культуры» [176]. «Сбалансированность всех элементов художественной структуры —

[173] Окунев, 1929. С. 5–21; Miljković-Pepek, 1966; Джурич, 2000. С. 36–41. Примеч. 8 на с. 352–353; Sinkevič, 2000. Р. 35–39; Bardzieva-Trajkouska, 2004.

[174] Окунев, 1928. С. 225–246; Милошевић, 1970. С. 223–232; Милошевић, Нешковић, 1987; Джурич, 2000. С. 77–79. Примеч. 25 на с. 352–353.

254 Фигура ангела из сцены «Вознесение Христово». Часть росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладоге
 255, 256 Фигуры ангелов из росписи крипты монастыря Мариенберг в Альпах, Австрия. 1167 г. Фото Н. Stampfer, Н. Walder
 257 Фигура ангела из сцены «Вознесение Христово». Часть росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладоге



256



257

[175] По мнению В.Д. Сарабьянова, эти черты сближают ладожские фрески с некоторыми «памятниками так называемого монументального стиля позднего XII в.» (Сарабьянов, 2002/6. С. 214). В качестве примеров он называет капеллу Богоматери в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе, датируемую одним авторами 1176–1180 гг. (Kollias, 1990. P. 17–19), другие — самым концом столетия (Μουρίκη, 1987/1988. P. 205–266). При этом исследователь признает, что многие черты старолдожских фресок «можно было бы расценивать как признак принадлежности памятника к более раннему периоду». Но объясняет это не более ранней датой создания фресок, а «некоторым ретроспективизмом», им свойственным (Сарабьянов, 2002/6. С. 262).
 [176] Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 137.
 [177] Сарабьянов, 2002/6. С. 193. В.Д. Сарабьянов отмечает в этой связи особую роль декоративных мотивов, которые «являются важным архитектурным элементом росписи» — они «отмечают конструктивный каркас храма» (Там же. С. 199). «Фрески Старой Ладогы дают пример наиболее сдержанного отношения к пластическим поискам позднекомнинского искусства» (Там же. С. 256).
 [178] Там же. С. 194.
 [179] В.Д. Сарабьянов отметил, что декоративные арочки, несущие «архитектоническую нагрузку, получили распространение именно в середине XII в.» (Там же. С. 201). См. также: Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 132–135.

сюжетных и декоративных... изображения и архитектуры» является «категорией первостепенной важности для мастеров ладожских фресок» [177]. Даже сюжетное повествование в росписи церкви Св. Георгия «существенно сокращено ради масштабной соразмерности живописи с архитектурой» [178]. Эти свойства, находящие ближайшие аналогии в ансамблях живописи 1160 — начала 1170-х гг., проявляются в том, как активно включаются в композиционную структуру живописи архитектурные конструкции — поверхности стен, сводов, столбов и арок [179]. Логике архитектурных членений, их конфигурации и ритму подчиняются пропорции и движения абсолютно всех фигур, характер действия в сюжетных сценах, принцип развертывания объемной формы на плоскости стены и одновременно в пространстве, создаваемом изображениями.

Архитектура определяет выбор приемов, используемых мастерами, специфику

трактовки пластической формы. Рельеф здесь сочетается с контражуром путем выделения то темных, то светлых разноцветных силуэтов, тонко прочерченных контурными описями, благодаря чему линии складок превращаются в своего рода «скелетную» конструкцию фигуры. Белильные пятна света, проступающего на передний план через подвижные и эфемерные складки ткани, являются в большей мере опорными частями этой внутренней конструкции формы, чем элементами светотеневой моделировки, создающей иллюзию круглящегося объема. В стенописи церкви Св. Георгия — и это одна из важных и принципиальных черт ее стиля — края объемной формы не погружаются в глубину пространства, что свойственно живописи последних двух десятилетий XII в., но сводятся к плоскости фона и довольно жестко закрепляются на ней темными контурными описями. Эти теневые описи, равно как и темные цветовые ореолы, окружающие пятна света, подчеркивают абрисы



258

фигур и вместе с тем зрительно отделяют их от пространственных цезур фона. Особенно наглядно это демонстрирует сцена «Вознесение» в куполе, где пространственный ритм задают очертания широко распахнутых ангельских крыльев, разделенных узкими цезурами фона [ил. 254]. Таким же образом строится сцена «Чудо св. Георгия о змие».

Последовательно проводимый художниками принцип «проецирования» пластической формы на плоскость стены создавал эффект активного вторжения фона в структуру композиций, что позволяло художникам не только усиливать выразительность силуэта, акцентировать сложную ритмику линий, подчеркивать игру прихотливо вырезанных пятен цвета и света, но и делать фигуры устойчивыми, не прибегая к помощи форсированной светотеневой лепки объема. Вводя цветные пятна фона в просветы между развевающимися складками одежд, крыльями ангелов, торсами фигур и вскинутыми в сильных жестах руками апостолов в «Вознесении», между горками, плащом и тонко очерченными ногами коня в «Чуде св. Георгия», они усиливали и усложняли ритм пространственного движения, создавали прихотливый узор линий, прочно скрепляющий изображения с плоскостью стены и одновременно вносящий в ансамбль росписи

отчетливый конструктивно-архитектурный ритм. В этот ритм органично включаются и аркатурно-колончатые обрамления изображений отдельно стоящих святых [ил. 259], и плоские архитектурные и «пейзажные» кулисы (увенчанные фронтоном палаты, башни, округлые холмики, арки, деревья), и медальоны в лентах орнаментальных фризов, членящих стены храма, и, конечно же, панели полилитии. С той же целью мастера использовали прием чередования крупных цветных пятен фона, охватывающий все части храма [180]. Такой принцип организации ансамбля росписи объясняет исключительное значение, которое его создатели придавали орнаментальным фризам и декоративным панелям полилитии [181].

Даже чисто технические приемы письма были подчинены тому, чтобы не утрачивалось ощущение цельной поверхности стены. Для этого за основу брались чистые пигменты, часто сильно разбеленные, а наряду с ними использовали и составные колера, «краски клали в притирку тонким слоем, благодаря чему просвечивала левкасная подготовка под живопись, задававшая тон всему колориту» [182]. Чередую насыщенные локальные цвета: красно-коричневый, пурпурно-фиолетовый, рыжевато-красный, белый — с прозрачными и нежными оттенками голубого, золотисто-желтого, блекло-

258 Апостолы из сцены «Вознесение Христова». Мозаика базилики Рождества Христова в Вифлееме. Между 1167 и 1169 гг.
259 Пророк Соломон. Роспись барабана главы церкви Св. Георгия в Старой Ладоге

[180] Сарабянов, 2002/6. С. 210.

[181] Подробное описание их см.: Орлова, 2002/1. С. 442–448; Васильев, 2006. См. также раздел, посвященный орнаменту, в настоящем томе ИРИ.

[182] Сарабянов, 2002/6. С. 207, 208.

[183] Колористические свойства росписи наиболее полно, как считал В.Н.Лазарев, проявились в сцене «Чудо св. Георгия о змие». Мастер «помещает Георгия на серебристо-белом фоне, облачая его в голубовато-синий хитон, золотисто-желтые доспехи с наброшенным на них коричневатого-красным плащом, фиолетового тона штаны и белые сапожки. Давая ему в руки серовато-белый щит с желтой обводкой, он сажает святого на голубовато-белого коня с красно-коричневой гривой и хвостом... царевну изображает в белоснежном одеянии, переключаясь с белым драконом, чья чешуя отликает синевато-стальными оттенками» (Лазарев, 1947. С. 29).

[184] Сарабянов, 2002/6. С. 214.

[185] Указанная особенность не прошла мимо внимания В.Д.Сарабянова. Он точно определил суть различия трактовки «святых» в Ладогe и в росписи Дмитриевского собора во Владимире: в росписи церкви Св. Георгия проба́ла — это «источник, созидающий форму», тогда как в Дмитриевском соборе они являются логическим завершением пластики (Сарабянов, 2002/6. С. 255–256), но не счел, что это различие имеет принципиальное значение.



259

зеленого, палевого цвета, мастера придавали особое значение мере плотности каждого красочного пятна [183].

Наряду с многообразными вариациями расколеровок в письме фигур и с хорошо организованным ритмом по-разному окрашенных поверхностей фона, авторы росписи большое значение придавали изображению света. Положенные на складки одежд пятна белил, то совершенно чистые, то подцвеченные голубым или желтоватым тоном, обладают целым набором специфических характеристик и образуют тонко продуманную систему. Во-первых, они имеют плотную структуру и четкую конфигурацию, что не позволяет им смешиваться с материей красочных пятен, но вместе с тем подчеркивает меру насыщенности красочного тона. Во-вторых, именно пробелы, за редкими исключениями, образуют очертания внутренних складок ткани, рисуют их узор, определяют их ориентацию в пространстве. Формы пятен белил — «светов» связаны не со статическим положением фигур, а с мотивами, динамикой и ритмом их островыразительного движения, целиком захватывающего пространство крупных архитектурных компартиментов. При этом, взаимодействуя с по-разному окрашенными цветовыми поверхностями, «света» никогда не выходят за их пределы, не превращаются в рефлекс освещения. Их движение останавливается строго на границе четко прорисованных контурных описей складок. Как заметил В.Д. Сарабьянов, «теневая проработка складок сведена на нет, что лишает фигуры пространственной глубины и объема», но «само строение складок всегда конструктивно оправданно» [184] [ил. 257].

Подчеркивая различие функций света и цвета, мастера, работавшие в церкви Св. Георгия, использовали для этого не только сильные контрасты, но и принцип фильтрации цветового тона сквозь «прорези» пятен белил, которые чаще всего наносились в несколько слоев, не сплавлявшихся друг с другом, а образующих более или менее плотное переплетение. Зрительно слои пятен и штрихов белил всегда хорошо различимы [185].

«Рамой», в которую создатели росписи старались вписать каждую композицию, как правило, является реальная архитектура либо приравненные к архитектурным членениям орнаментальные фризы и «архитектурные» обрамления в виде арок на колонках или в форме великолепной трехлопастной арки, в которую вписана центральная часть композиции «Страшный суд». В сцене «Вознесение Христово» в куполе аналогичную роль играют крылья ангелов и деревья, разделяющие фигуры апостолов. Лишь в жертвеннике и диаконнике художники позволили



260 Лик пророка Соломона.
Деталь росписи церкви
Св. Георгия в Старой Ладоге
261 Лик святого. Деталь
росписи церкви Св. Пантелей-
мона в Нерези, Македония.
1164 г.

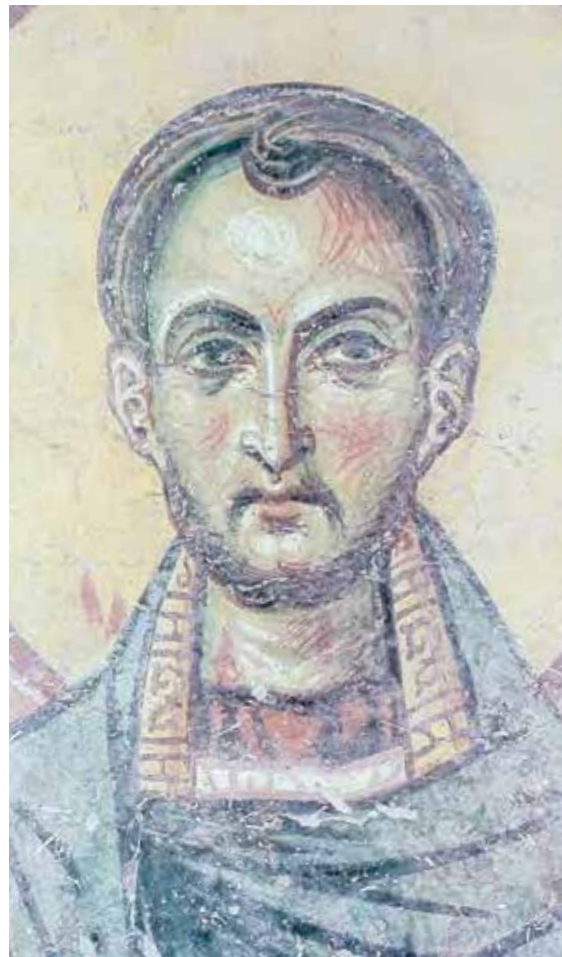
себе ввести разгранки между сценами житийных циклов, но и они подчинены здесь строгой симметрии.

Насколько это возможно, художники старались не разделять разгранками отдельные сцены и фигуры поверхности стен на участки разных размеров, усиливая роль больших площадей однотонного голубого фона, что позволило им превратить пространство храма в единую для всех изображений «сцену». Соответственно такому образу храмового пространства строилось и композиционное движение, которое не замыкается внутри сюжетных сцен, а выводится за их пределы.

Превращение интерьера храма, по сути, в единое сценическое пространство накладывало свою печать на характер ритмической организации и многофигурных сцен, и изображений отдельно стоящих фигур. Здесь все определяет принцип своеобразной «профильной» ориентации движения, идущего как бы параллельно плоскости стены, не прерывающегося, не считающегося с обрамлениями сцен, и вместе с тем не уходящего в глубину их пространства и не выходящего за границу просцениума. Так движутся фарисеи и ангелы из сцены «Крещение», Иоаким и Анна в сцене «Принесение даров», группа праведниц из «Страшного суда», св. Георгий в сцене «Чудо Георгия о змие».

С общим принципом выхода композиционного движения за пределы границ отдельных сцен согласуется трактовка взглядов и поз действующих лиц. В ладожском храме обилие пространственных цезур, разделяющих фигуры, упругий, пульсирующий ритм общего композиционного движения, превалирующего над движением, совершающимся в границах отдельных сцен, придает их позам, жестам и взглядам особую энергию и целенаправленность. Они решительно устремлены вдаль — в глубину архитектурного пространства храма — и в будущее, прообразованное пророками. Таковы, например, взгляды, жесты рук, энергичные пружинистые движения фигур и сильно откинутых голов апостолов в «Вознесении», устремленных вслед за отдаляющимся от них Спасителем.

Сцены, чтобы в них ни изображалось — «Жертвоприношение Иоакима и Анны», «Вознесение Христа», «Чудо Георгия о змие», «Страшный суд», — представляют только начальную фазу действия, а его окончание относится за пределы либо регистра росписи, либо компартамента храмового пространства, что придает каждому сюжетному изображению характер таинства, мистерии. Так, в сцене «Чудо Георгия» изображена не развязка битвы, а таинство введения героя во Святая святых; в «Жертво-



261

приношении Иоакима и Анны» — таинственное прообразование спасительной жертвы Христа; в «Вознесении» — обетование грядущего Второго пришествия [186]. Все это является важными содержательными особенностями стиля росписи.

Органическая взаимосвязь существует также между общими принципами, декларируемыми мастерами Старой Ладogi, и конкретными приемами письма ликов и одежд. Обращает на себя внимание, что, структурируя композицию росписи, стараясь удерживать образовавшуюся силуэтную форму на плоскости стены, художники не стремятся ее полностью дематериализовать, превратить изображения в цветные тени. В каждой фигуре «сохраняется память» о ее устойчивой скульптурной, пластической основе, она не погружена в композиционное пространство, а интегрирована в него так, как это можно видеть в рельефных фризах, где часть изображения выступает над плоскостью фона, а часть сливается с ним. Повсеместно хорошо прослеживается темный цветовой каркас-заливка, очерченный отчетливо читающимися темными контурными описями, которые одновременно и выделяют его,

[186] Примерно такой же точки зрения придерживается В.Д. Сарабьянов. Он отмечает: «Живопись... преобразует архитектуру... Синтез архитектуры и стенописи находит здесь (в церкви Св. Георгия. — Л.Л.) свое полное и адекватное воплощение, становясь источником нового, мистически осознаваемого пространства» (Там же. С. 205, 219).

и закрепляют на плоскости фона. В свою очередь, с теневым каркасом контрастируют немногочисленные пятна и мазки белил. Наиболее наглядно этот принцип «неравномерной моделировки» пластической формы можно наблюдать в изображении строго фронтально ориентированных фигур пророков Давида и Соломона, с плоскими пятнами их одежд и достаточно определенно вылепленными объемами лиц.

Приемы построения формы лиц полностью соответствуют данной концепции. Здесь роль цветового каркаса играет хорошо просматриваемый ровный подкладочный слой желтой или красновато-коричневой охры, очерченный хорошо читаемой темной контурной описью. С его тоном мастера соотносили оттенки тона последующих немногочисленных слоев моделировки, выполненных, как правило, тем же пигментом, смешанным с белилами. В результате создавался невысокий, но ровный и плотный рельеф формы, на краях плавно сходящей на нет [187]. Задача придать лику пластическую цельность во многом объясняет использование приема плавного «натекания» на теневую прокладку прозрачных, реже — более плотных слоев охрения и, наконец, едва заметных приплексов жидко разведенных белил. При некотором различии манер письма, наблюдаемых в росписи, соблюдалось главное — промежуточные моделирующие слои всегда прочно связаны с цветовой основой и зрительно от нее почти не отделяются [188] [ил. 260].

Иначе трактуются плотные белильные высветления, завершающие построение круглящегося объема. Они не сливаются с предыдущими слоями моделировки, а, наоборот, им противостоят. Положенные то длинными контурными линиями, то короткими штрихами, вторящими конструкции формы, соприкасающиеся, но не сливающиеся с ее поверхностью, они, по сути, обнаруживают уже сформированный невысокий рельеф, подчеркивают его однородность и цельность, придавая экспрессию его чертам. Благодаря тому что белила всегда контрастируют со слоями моделировки, их светосильность практически не изменяется, отсутствуют плавные переходы из зоны света в зону полутеней и теней. Свет удерживается в пределах темных контурных описей, не выходя за них, в результате чего, даже несмотря на очень невысокий рельеф формы, сохраняется ощущение ее пластической наполненности.

Из-за отсутствия системы градации интенсивности света и тени не возникает эффекта пространственного движения света, его скольжения по поверхности объема, столь значимого в живописи последней четверти XII в. Отсутствует и ощущение

единой живописной среды, окружающей фигуры. Положение пятен света строго фиксируется, отчего лики делаются немного похожими на маски, раскрашенные белилами и темными колерами. Такой способ трактовки личного, хотя и заметно видоизмененный за счет усиления роли чистых белил, был унаследован создателями росписей церкви Св. Георгия от искусства второй четверти — середины XII в. Достаточно полное представление о нем дают икона «Благовещение Устюжское», около 1130 г., и росписи Мирожя начала 1140-х годов [189].

Отмечая необычайную стилистическую цельность ансамбля росписи Георгиевской церкви, В.Д. Сарабьянов тем не менее выделяет почерки «трех или четырех художников», хотя, по его словам, «характер живописи определяли два ведущих мастера, которые работали бок о бок». Из них первый, чью манеру он называет «успокоенным вариантом динамичного стиля» [190], написал наиболее известные фрески шести пророков-старцев в барабане. Ему же он приписывает две пары ангелов в северо-восточной части барабана и апостолов Марка, Андрея, Варфоломея и Филиппа в «Вознесении» [191], второму мастеру — остальные фигуры в «Вознесении», пророков Давида и Соломона, «Чудо Георгия», «Принесение даров Иоакимом и Анной», полуфигуры архангелов [192]. Руку третьего мастера исследователь различает в центральной части сцены «Страшного суда» [193]. Что же касается четвертого мастера, чья манера выделяется не столь определенно, то предполагается, что он мог специализироваться на орнаментах [194]. Указанные расхождения манер имеют сугубо почерковый характер, в целом же мастера работали «в унисон», оставив свидетельство того, что роспись Георгиевского храма создала артель, обладавшая большим опытом совместной работы и являвшаяся носителем древней традиции [195].

Возвращаясь к проблеме датировки, следует отметить, что ни один памятник живописи последних двух десятилетий XII в. описанным стилевым характеристикам фресок церкви Св. Георгия не соответствует [196]. Ближайшие аналогии они находят в искусстве 1160–1170-х гг. [197] [ил. 247, 248, 256]. В первую очередь тут следует назвать росписи церкви Св. Пантелеймона в Нерези 1164 г. Несмотря на различия типажа и манер письма, оба ансамбля объединяет сходство принципов организации композиционного пространства в виде неширокой авансцены, в пределах которой, как на рельефных фризах, разворачивается движение фигур [198]. Совпадают и принципы трактовки пластической формы. При том, что создавшие фрески Нерези столичные византийские мастера использовали более сложную много-

[187] В.Д. Сарабьянов вслед за Д. Уинфилдом и В.В. Филатовым (*Winfield*, 1967. P. 124–126; *Филатов*, 1968/2. С. 71–74) называет такую систему письма трехтоновой (*Сарабьянов*, 2002/6. С. 212).

[188] Подробное описание и анализ приемов личного и доличного письма см.: *Васильев*, 2002. С. 295–352.

[189] *Сарабьянов*, 2002/3.

[190] *Сарабьянов*, 2002/6. С. 219.

[191] «Лики выполнены по светло-желтому подкладочному слою разбеленной охры, за счет более тонких и мягких цветовых сочетаний... пробелка не создает эффекта контрастности, характерного для главных персонажей росписи. Белильные блики воспринимаются как логическое завершение пластической проработки лика, хотя формы не имеют сплавленности, поскольку лессировка... отсутствует» (Там же. С. 222).

[192] По его определению, «он более динамичен и импульсивен» (Там же. С. 230).

[193] Для этой манеры характерны «измельченность складок, упрощенное строение ликов» (Там же. С. 233).

[194] Там же. С. 234. По мнению Б.Г. Васильева, художников было не менее шести (*Васильев*, 2014. С. 32–44).

[195] *Сарабьянов*, 2002/6. С. 193.

[196] В качестве аналогии ладожскому ансамблю не может быть назван ни один из памятников позднекомниновского стиля, относящихся к 90-м гг. XII в., будь то росписи Курбинова (1191 г.), Свв. Врачей в Кастории (1190-х гг.), Панагии Аракиотиссы в Лагудера на Кипре (1192 г.), фрески Аркажей (1189 г.) и Нередицы в Новгороде (1199 г.), Успенского (1189 г.) и Дмитриевского соборов во Владимире (1190-е гг.). Это признает и В.Д. Сарабьянов, который пишет, что приводимые аналогии «не являются буквальными», поскольку росписи Ладоги неповторимы» (*Сарабьянов*, 2002/6. С. 212). По мнению Г.С. Колпаковой, отличие ладожских фресок от других памятников конца XII в. объясняется не параллельным существованием разных направлений в пределах одного этапа развития комниновского стиля, а различием самих стадий. Она обратила внимание на то, что стиль памятников последних двух десятилетий XII в. основан «на принципиально иной системе соот-

262 Св. Мария Египетская и сонм праведных жен. Часть росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладоге
263 Лики праведных, идущих в рай и предстоящих перед Христом-Судией. Часть росписи церкви Спаса на Нередице в Новгороде. 1199 г.



262



263

слойную систему построения рельефной формы, в их живописной структуре, как и во фресках Ладого, доминирующая роль принадлежит не завершающим слоям моделировки, а основе — подкладочному слою [199] [ил. 260, 261]. Главное же заключено в том, что в обоих храмах ансамбль живописи не

является самодовлеющим организмом. Все приемы — и композиционные, и те, что связаны с построением пластической формы, — направлены на создание светлого архитектурного пространства, предназначенного для осуществления в нем идеала духовной жизни. Только в ансамбле ладожской росписи все это выражено в более строгой и даже суровой форме.

В широком плане стилистическую аналогию фрескам церкви Св. Георгия представляет и рассмотренная ранее икона «Богородица Боголюбская». Сходство между ними обнаруживается при сравнении изображения преподобной Марии Египетской, возглавляющей группу праведниц в одной из сцен композиции «Страшный суд», с фигурой Богородицы. Авторы иконы и фрески прибегают к одним и тем же приемам, разворачивая фигуры не так, как это делали их предшественники — от фона к переднему плану, а наоборот — от переднего плана к фону, в глубину пространства [200]. Суть новой стадии комниновского стиля, с которой связаны росписи церкви Св. Георгия, и заключается в нахождении способов перехода от статуарной концепции искусства первой половины — середины XII в., к концепции, связанной с созданием образа движения пластической формы в композиционном пространстве [201] [ил. 262, 263].

Показательно, что похожий процесс, во многом связанный с влиянием, идущим из Византии, наблюдается в это же время и в романском искусстве Западной Европы [202]. Существует ряд точно датированных памятников живописи 1160–1170-х гг., созданных при участии западных мастеров, которые свидетельствуют о том, что авторы

ношения охрений личного и светов. В росписях Курбинова, церкви Николая Касничи, в иконе Георгия из Верии, во многих других произведениях конца XII в. свет перестает играть конструктивную роль». Наиболее предпочтительной датировкой для ансамбля в Старой Ладоге ей представляются 1170-е гг. (Колтакова, 2007. С. 372).

[197] Ряд памятников, обнаруживающих близкое сходство с ними, вроде двусторонней иконы «Спас Нерукотворный» с «Поклонением кресту» на обороте (ГТГ) и миниатюр Евангелия из Национальной библиотеки Греции в Афинах (cod. 93), документально подтвержденных дат не имеют. Датировка афинского Евангелия основана лишь на мнении историков искусства (Marava-Chatziniolaou, Toufexi-Paschou, 1978. Т. 1. Fig. 639; Mouriki, 1980/1981. P. 114; Constantiniades, 1979. P. 185–216; Сарабянов, 2002/6. С. 256, 258). Как и ладожская роспись, они могут быть датированы 60–70-ми гг. XII в. Подробное обоснование данной точки зрения

см. в статьях Л. И. Лифшица (Лифшиц, 2008. С. 420–441) и О. Е. Этингоф (Этингоф, 2009. С. 677–694).

[198] В Нерези, как и в церкви Св. Георгия в Старой Ладог, в ритм композиционного движения, развертывающегося по периметру стен, включаются не только сцены, но и отдельно стоящие фигуры святых воинов и преподобных.

[199] Здесь, как и в ладожской росписи, слой подкладки является своего рода цветовым каркасом. Очерченный четко читающимися контурами, он хорошо просматривается из-под последующих напластований теней, подрумянки и белил. Слои моделировки соотносятся друг с другом не как зоны одной и той же светотеневой субстанции, объемлющей объем, а как пространственные планы рельефа, накладывающиеся друг на друга. Верхние слои перекрывают нижние лишь частично. Даже когда художники строят довольно высокий объем, как, например, в случае с изображением дев в сцене «Введение Богородицы во

Храм» (Bardzieva-Trajkovska, 2004. Ill. 80), они трактуют его как рельеф, не отделяющийся от поверхности стены.

[200] Для понимания своеобразия такого решения следует сравнить эти позы и жест с тем, как они трактуются, с одной стороны, в изображениях фигур молящихся святых на обороте иконы «Богородица Знамение» середины XII в., с другой — праведниц в сцене «Страшного суда» в росписи церкви Спаса на Нередице 1199 г. См.: Фрески Спаса-Нередицы, 1925. Таб. LXXVI/2.

[201] В. Д. Сарабянов объясняет сочетание, как ему кажется, противоречивых черт ладожской росписи переходным характером ее стиля (Сарабянов, 2002/6. С. 241).

[202] Об этом см.: Cames, 1966; Nickel, 1966; Kitzinger, 1966; Idem, 1970; Idem, 1975; Idem, 1976/1; Cutler, 1969; Demus, 1970/1; Idem, 1998/5. Т. 1-2; Лазарев, 1978/3. С. 227–296; Grabar, 1980; Weitzmann, 1980/8; Mazal, 1981; Kühnel, 1987; Idem, 1988; Falla Castelfranchi, 1991; Hunt, 1991; Steppan, 2007.

были уже хорошо знакомы с вариантом комниновского стиля, представленным фресками церкви Св. Георгия в Старой Ладогге. К ним относятся, например, мозаики базилики Рождества Христова в Вифлееме [ил. 258], созданные в 1167–1169 гг. артелью мастеров, среди которых были грек, сириец и венецианец [203], и фрески крипты монастыря Мариенберг в Альпах, расписанной между 1167 и 1177 г. [204] [ил. 255, 256].

Приведенные факты, возможно, и не решают окончательно проблему датировки ладожского ансамбля, но все же заставляют с осторожностью относиться к решительному сдвигу ее с конца 1160 — начала 1170-х гг. к концу столетия. Во всяком случае, сохранение знака вопроса у датировки, предложенной В.Н. Лазаревым, позволяет в большей мере оценить остающиеся во фресках Старой Ладогги черты, унаследованные от произведений предыдущего этапа, таких как росписи Мирожя, оттенить черты, роднящие их с иконами и росписями 1160-х годов, и более точно определить дистанцию, отделяющую их от памятников последних десятилетий столетия, которые представляют особый этап развития комниновского стиля.

Не менее сложным, чем проблема датировки росписи, является вопрос о происхождении артели мастеров, ее создавших. Нет сомнения в оригинальности художественной традиции, носителем которой они являлись. Сочетание лаконизма и даже суровости в образных характеристиках с отчетливо выраженной тягой к яркой красочности палитры и орнаментализму позволило В.Н. Лазареву считать этих мастеров представителями новгородской школы [205]. Такую атрибуцию приняли не все исследователи. В.Д. Сарабьянов считает, что стиль Ладогги не получил широкого распространения в Новгороде. Строгая и отточенная манера графическая письма ладожских художников, которую он называет «академической», по его мнению, свидетельствует об их «очевидном константинопольском происхождении и выучке» [206]. В этом согласна с ним О.В. Этингер, связывающая ладожскую роспись с аскетическим направлением в столичном искусстве [207].

Как бы ни решалась проблема выучки и происхождения мастеров, создавших ансамбль росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладогге, нет сомнения, что их работа здесь не была просто эпизодом. Созданный ими ансамбль явно соответствовал идеалам и вкусам местных заказчиков. Такая живопись хорошо вписывается в традицию, представленную иконами и ансамблями росписей храмов Новгорода, Пскова и Ладогги предшествующего периода — фресками соборов Юрьева и Мирожского монастыря, Мартирьевской паперти Софийского собора, церк-

вей Св. Климента и Успения в той же Ладогге, иконами «Благовещение» (ГТГ) и «Богоматерь Знамение» из Софийского собора [208]. Их образному строю присущи аскетическая суровость и простота, лапидарность форм, лаконичность приемов письма, преобладание графического начала над живописным, тяготение к контрастам в построении цветовой композиции. Все эти качества свойственны и ладожским фрескам.

Наиболее ярким свидетельством укорененности на почве Новгорода варианта комниновского стиля, представленного ансамблем росписи церкви Св. Георгия, является икона «Спас Нерукотворный» с изображением сцены «Поклонение кресту» («Прославление креста») на ее оборотной стороне (ГТГ) [209] [ил. 265]. Как было справедливо отмечено, при сравнении этого иконного образа с росписью Георгиевской церкви «возникает ощущение принадлежности [его] рукам ладожских художников» [210].

Утвердившуюся в науке версию новгородского происхождения памятника подкрепляет заставка на л. 1 так называемого Лобковского Пролога XIII в. (ГИМ, Хлуд. 187) [ил. 264], написанного для церкви Св. Образа на Добрыниной улице в Новгороде. Украшающее ее изображение Спаса Нерукотворного с двумя поклоняющимися ангелами и двумя херувимами по сторонам от него как



[203] Hunt, 1991. P. 69–85.

[204] Stampfer, Walder, 2002; Steppan, 2007. P. 679–700.

[205] Лазарев, 1947. С. 29. В более поздней работе ученый писал, что в то время, когда она создавалась, «связи новгородского искусства с византийским были более крепкими», чем в самом конце XII в. (Лазарев, 1960/4. С. 79).

[206] Сарабьянов, 2002/6. С. 260, 287.

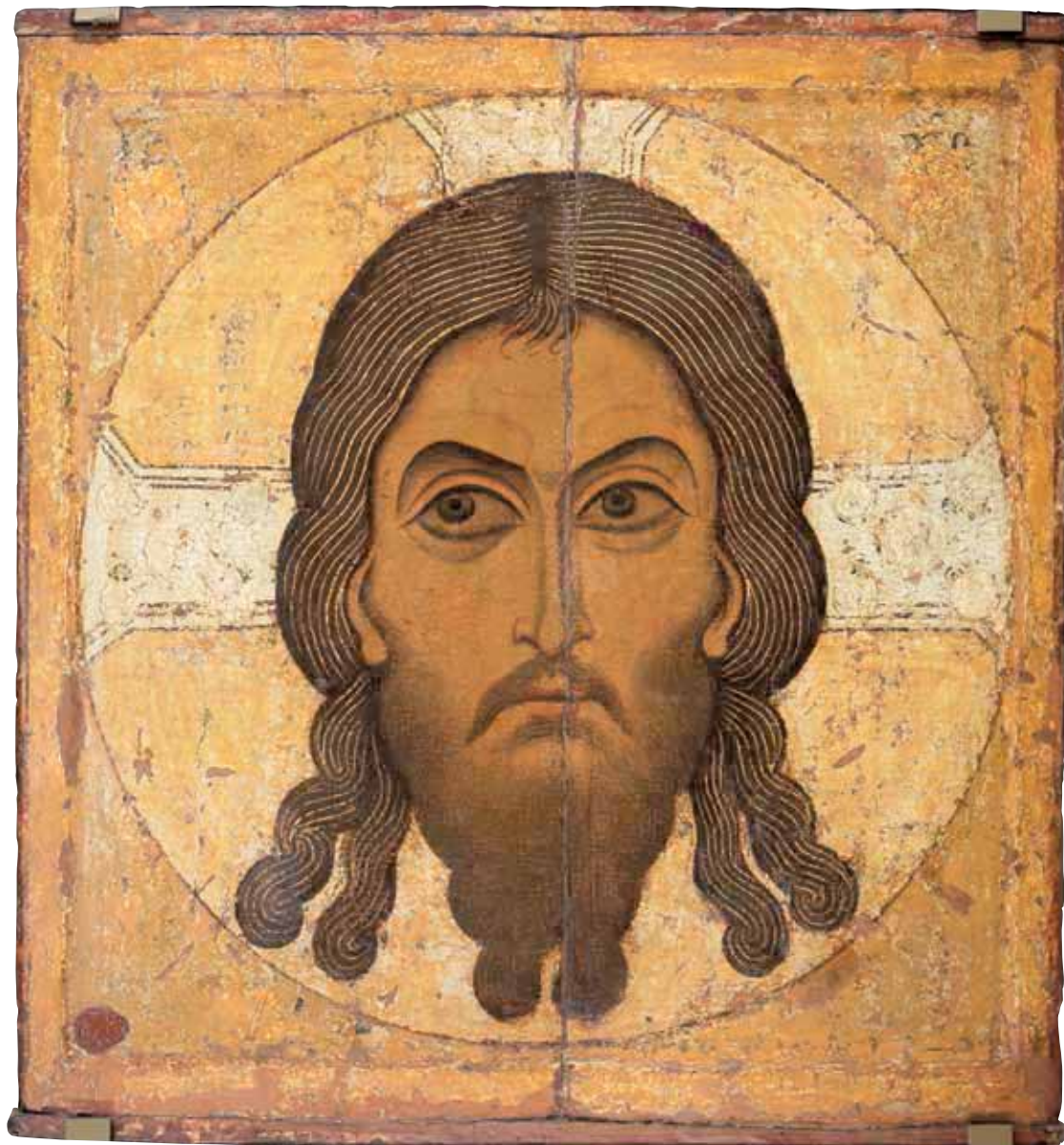
[207] Этингер, 2009. С. 688–693.

[208] В.Д. Сарабьянов считает, что столичные греческие мастера, создавшие росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладогге по заказу одного из новгородских князей в конце XII столетия, обладали способностью чутко воспринимать «насыщенные потребности древнерусского общества» (Сарабьянов, 2002/6. С. 190).

[209] До 1920 г. икона находилась в Успенском соборе Московского Кремля, куда, предположительно, могла попасть в середине XVI в. вместе с другими святынями, привезенными Иваном Грозным. В 1920 г. икона была передана в ГИМ, откуда в 1930 г. поступила в ГТГ (Инв. № 14245). Существует мнение о ее происхождении из Владимира-Залеского (Грабарь, 1966. С. 58, 62). В.И. Антонова считала, что лицевая сторона иконы была написана владимирским мастером, а оборотная — новгородцем, работавшим во Владимире (Антонова, Мнёва, 1963. Т. 1. С. 67). Мнение это было поддержано Н.Н. Ворониным. По его мнению, икона была написана для Андрея Боголюбского и служила знаменем («лабарумом») во время его похода на волжских болгар в 1164 г. (Воронин, 1962/3. С. 144–146; Он же, 1963/3. С. 89). Однако эта точка зрения не получила поддержки, большая часть исследователей связывает эту икону с Новгородом. См.: ГТГ. Каталог, 1995. № 8. С. 53.

[210] Сарабьянов, 2002/6. С. 274. Тем не менее он датировал икону самым концом XII в. (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 182–183).

264 Спас Нерукотворный с
поклоняющимися ангелами.
Заставка Лобковского Проло-
га. XIII в. ГИМ. Хлуд. 187
265 Спас Нерукотворный.
Икона. 1170-е гг.? ГТГ



265

[211] Вздорнов, 1972/3.
С. 265–269.

[212] По его мнению,
стороны иконы были
написаны в разное время.
Он счел возможным свя-
зать живопись оборотной
стороны с 1191 г., указывая
на ее близость с фресками
Нередицы 1199 г. Датиро-
вку изображения Спаса на
лицевой стороне он сдви-
гает в глубь XII столетия
(Там же. С. 269).

[213] Колчин, Хорошев, Янин,
1981. С. 156. Эта позиция
получила поддержку и раз-
витие в работах А.А. Гип-
пиуса (Гиппиус, 2005/2.
С. 99–114) и О.Е. Этингоф
(Этингоф, 2003. С. 153–1156;
Она же, 2005/2. С. 444–447).
Принял датировку иконы
временем около 1191 г.
и В.Д. Сарабьянов, кото-
рый, как и большинство
исследователей, писавших
о ней, различает манеры
письма лицевой и оборот-
ной стороны, но считает,
что созданы они были
одновременно (Сарабьянов,
2002/6. С. 274; примеч. 13 на
с. 422).

[214] Размер иконы вместе
с двумя торцовыми шпонка-
ми — 77×71 см.

[215] Не исключено, что
в местах, заполненных
новым левкасом, в древно-
сти располагались вставки
камней (горного хрусталя?)
в форме кабошонов.

будто скопировано с обеих сторон иконы
из Кремля (ГТГ). Сходство памятников
дало основание Г.И. Вздорнову, изучавшему
рукопись, предположить, что дошедшая
до нас икона являлась чтимым местным
образом храма Святого Образа, где и мог ее
видеть создатель миниатюры [211]. Поскольку
деревянный храм на Добрыниной улице
был построен заново братом посадника
Мирошки Нездинича Внездом Нездиничем
и освящен в 1191 г., исследователь связал
с этой летописной датой и датировку живо-
писи иконы [212].

Идея Г.И. Вздорнова была поддержана
В.Л. Яниным, обратившим внимание на то,
что в близком соседстве с храмом Св. Образа
находилась усадьба Олисея Гречина — круп-
ного духовного деятеля и художника, творив-
шего на грани XII–XIII вв. На этом основа-

нии он допустил даже, что Олисей Гречин
мог быть автором иконы «Спас Нерукотвор-
ный» и «Поклонение кресту» [213].

Доска иконы имеет размеры почти
правильного квадрата [214]. В поле средника
лицевой стороны, покрытом неплотным
слоем светло-коричневой охры, вплотную
к краям ковчега вписан окрашенный охрой
золотисто-желтого тона медальон-нимб
с ликом Христа и исходящими от него,
подобно лучам света, тремя белыми ветвями
перекрестия. На слегка расширяющихся
к концам ветвях различимы следы цветных
кругов, имитирующих инкрустацию из дра-
гоценных камней [215]. В верхних углах сред-
ника по сторонам нимба сохранились следы
надписи: IC XC. Пряди волос Спасителя, раз-
деленные внизу на четыре локона, располо-
женные симметрично попарно, очерчивают



266



267

волнистые черные и тонкие золотые линии. Борода также разделена на две крупные волнистые пряди, но золота в них нет.

Заказчик и автор этого произведения избрали не самый популярный иконографический извод из тех, что были известны в живописи Византии и Руси X–XII вв. Более распространенным было изображение лика Христа на плате (убрусе), которое в Византии именовалось Святой Мандилион. На этом плате, согласно древнему преданию, известному по возникшей в X в. «Повести о Нерукотворном Образе», царь сирийского города Эдесса Авгарь приказал художнику Ананию представить образ Спасителя. Но Христос, взяв плат из рук Анания, отер им свое лицо, и его черты чудесным образом запечатлелись на ткани. Вместе с чудесным убрусом Христос послал Авгарю письмо с обещанием уверовавшему в Него царю исцеление от болезней, а его городу — защиту. В другой версии предания рассказывается, что чудесный оттиск возник в момент крестных страданий, когда Христос отер платом пот со Своего лица. Затем, по обещанию Христа, этот плат, оказавшийся у апостола Фаддея, был передан им Авгарю [216]. В 944 г. прославленный многими чудесами Нерукотворный Образ на убрусе был перенесен из Эдессы в Константинополь и установлен в церкви Богоматери Фаросской Большого императорского дворца, где хранились важнейшие святыни государства. В честь перенесения святыни был установлен праздник, отмечаемый Церковью 16 августа. Здесь Мандилион находился вплоть до захвата столицы Византии войсками крестоносцев в 1204 г. [217]

Наряду с убрусом в Эдессе почитался еще один нерукотворный образ Христа, «Святое Чрепие», или Керамион, — Его лик, чудесно отпечатавшийся на черепичной плите-керамиде, когда с ней соприкоснулся

убрус. Эта реликвия в 968 г. также была перенесена в церковь Богоматери Фаросской [218]. Существовал и другой образ на керамиде, почитавшийся в Иераполисе, где, согласно все тому же преданию, останавливался посланец Авгаря Анания, возвращавшийся из Иерусалима в Эдессу [219]. Разные источники свидетельствуют, что уже в VI в. насчитывалось несколько «Нерукотворных образов», находившихся в разных селениях. Об истории чудесного происхождения каждого из них имелось особое местное предание [220]. Изображения Св. Керамиона чаще всего встречаются в росписях храмов, где, как правило, располагаются во лбу западной подпрудной арки напротив Мандилиона. Наиболее яркий пример тому демонстрирует роспись собора Мирожского монастыря в Пскове, где художники подчеркнуто различили основания, на которых располагаются образы Нерукотворного Спаса: в Мандилионе — ткань с ромбическим узором, в Керамионе — напоминающая волнистую поверхность мрамора или черепицы [221] [ил. 266, 267].

На иконе из собрания Третьяковской галереи отсутствуют следы изображения узорного плата, тем не менее нельзя с определенностью утверждать, что здесь представлен Св. Керамион. Не всегда это различие подчеркивалось. Например, в Св. Керамионе в росписи церкви Спаса на Нередице узор ткани отсутствует, но мастера все же изображали нити и гвозди, растягивающие и удерживающие ткань [222].

К редким особенностям изображения относится то, что пряди волос и «повитые» концы бороды Христа не выходят за границы нимба. Возможно, художник хотел таким образом избежать натуралистических ассоциаций и подчеркнуть символическую отвлеченность образа, сходство изображения с сияющим щитом, зеркалом, магиче-

[216] Dobschütz, 1899; Cameron, 1984. P. 80–94; Лидов, 2003. С. 250.

[217] Герстель, 1996. С. 77.

[218] Halkin, 1953. P. 253–260; Лидов, 2003. С. 251.

[219] Перевод текста «Повести» см. в кн.: Спас Нерукотворный, 2005. С. 418–419.

[220] Таковым, в частности, был нерукотворный образ Спасителя на ткани, происходивший из малоазийского селения Камулиана. Он был перенесен в Константинополь еще в 574 г. и почитался там как святыня, покровительствующая войску. С ее возникновением была связана легенда, не пересекающаяся в подробностях с «Повестью об Эдесском образе». См.: Belting, 1994. P. 53–55; Шалина, 2005. С. 22.

[221] Сафарьянов, 2002/3. Ил. 14–15 на с. 21.

266 Спас Нерукотворный
«на убрусе». Роспись Спасско-
го собора Мирожского мона-
стыря в Пскове. Начало
1140-х гг.

267 Спас Нерукотворный
«на чрепи». Роспись Спасско-
го собора Мирожского
в Пскове

268 Поклонение крсту.
Оборотная сторона иконы
«Спас Нерукотворный».
1170-е гг.? ГТГ



268

[222] На миниатюре руко-
писи «Лествицы» Иоанна
Синайского рубежа XI–
XII вв., хранящейся в Вати-
канской библиотеке (cod.
Ross. Gr. 351, fol. 12v), Ман-
дилион и Керамион изо-
бражены рядом; при этом
на Керамионе сохранен
ромбовидный узор ткани,
но нет изображения нитей
и гвоздей, а фон окрашен
в красный цвет, воспроиз-
водящий цвет кирпичной
основы. Кроме того, лик
Спаса представлен зеркаль-
но по отношению к изо-
бражению Его на убрусе. См.:
Martin, 1954. Fig. 231; Шакина,
2005. Ил. 8.

[223] См. об этом: Belting,
1994. P. 59.

ским пространством круга. «Нерукотвор-
ные» образы Христа являлись своего рода
посланиями, оставленными людям Самим
Спасителем, свидетельствами Его постоян-
ного сопребывания с ними [223]. Поэтому
Мандилион и Керамион и многочисленные
списки с них всегда почитались как бесцен-
ные реликвии.

Столь же своеобразным является изо-
бражение «Поклонения крсту» на обо-
ротной стороне иконы [ил. 268], написанное
в более открытой и экспрессивной живопис-
ной манере. Здесь строго по центру ком-
позиции представлен восьмиконечный
Голгофский крест, утверченный на месте
распятия Христа и погребения Адама, о чем
призвана напомнить пещера с черепом («ада-
мовой головой») у его основания. По сторо-
нам креста в позе молитвенного поклонения

и непрестанного служения представлены
преклоняющие колени архангелы Михаил
(слева) и Гавриил (справа), держащие ору-
дия страстей Господних — копье и губку
с желчью, — а также и другие небесные
силы — «многоочатые» (с очами на крыльях)
красные серафимы с рипидами в руках и чер-
ные шестикрылые херувимы с красными
подкрылками. Кроме них, по сторонам цен-
трального перекрестья изображены еще
небесные светила в виде античных масок-
профилей, заключенных в медальоны с цвет-
ными фонами, — Солнце (в золотом) и Луна
(в красном). Многочисленные надписи
с характерными новгородизмами в орфо-
графии удостоверяют правильность иденти-
фикации изображений. Уделяет внимание
мастер и таким деталям, связанным с крест-
ными муками Спасителя, как изображения



269

тернового венца на кресте и трех расположенных по вертикали гвоздей, скрепляющих его перекладины.

Композиция олицетворяет рай, в котором крест — орудие страданий Христа, образ принесенной Им искупительной жертвы, — сменил древо познания, чей плод стал виной грехопадения. Рай символизируют белый фон средника и обрамляющие его зеленые поля, украшенные скромным узором в виде собранных в ромбы белых кружков и красных лучащихся звездочек.

Издревле изображения главной христианской святыни — креста — в сознании верующих были связаны со Святой землей. Они украшали паломнические реликвии [224], в начале V в. император Феодосием Великим был прислан в Иерусалим и установлен на Голгофе драгоценный золотой крест, воспроизводивший истинный Крест Господень. Имеются свидетельства, что в VI в. он все еще находился там и участвовал в богослужении Великой Пятницы [225]. Позже свидетельства страданий Господа, реликвии, изображенные на оборотной стороне новгородской иконы: части Святого креста, терновый венец, копие, гвозди, трость и губка — были сосредоточены в Фаросской церкви Богоматери в константинопольском Большом императорском дворце, где хранились наряду с Мандилионом, Керамионом, с частью одежды Христа и Его погребальными пеленами. В этой связи даже высказывалось предположение, что «Поклонение кресту» на оборотной стороне иконы «Спас Нерукотворный» из собрания ГТГ воспроизводит ковчег, в котором в Константинополе хранились эти бесценные реликвии [226]. В пользу такого предположения свидетельствует одна из копий этой святыни — созданный в X в. в Константинополе золотой реликварий-ставротека для хранения древа Истинного креста, украшенный перегород-

чатыми эмалями с изображениями ангелов, архангелов, серафимов и херувимов (Сокровищница собора в Лимбурге) [227] [ил. 269].

Однако мастер, писавший на оборотной стороне иконы, не ограничился изображением чудотворных реликвий, он представил сцену поклонения им и прославления их. Существует мнение, что иконография сцены поклонения ангелов могла отражать содержание церемониала поклонения Кресту, совершавшегося в Софии Константинопольской в дни предпразднества Воздвижения креста, с 10 по 13 сентября [228]. Действительно, смысл изображения на иконе наиболее точно раскрывается в песнопениях этого праздника. В них крест именуется деревом спасения, воздвигнутым посреди земли в знак искупления греха прародителей; им поправа власть смерти; ему поклоняются небесные силы и люди; он является оградой для Церкви и дверью, ведущей в рай [229]. Не случайно как символ спасения и апотропей, защищающий и ограждающий от сил зла, Голгофский крест уже с V в. изображался на воротах храмов и откосах входов в алтарь, жертвенник и диаконник [230]. Согласно заключению Г. Бабич, такие кресты связаны с традицией личного молитвенного обращения к Господу [231].

Скорее всего, именно в таком качестве крест часто изображается на оборотной стороне икон, примеры чему дают древний образ Богоматери Владимирской и многочисленные иконы из монастыря Св. Екатерины на Синае [232]. Весьма вероятно, что и на оборотной стороне иконы Нерукотворного Спаса он присутствует как знак молитвы вкладчика, со страхом и надеждой припадающего к чудотворной реликвии [233]. В какой-то мере такое предположение подтверждают особенности живописи «Поклонения кресту». Против обыкновения, на обороте отсутствует ковчег. А краска, в отличие от изображения на лицевой стороне, положена не на традиционную основу в виде плотного левкаса, а на слой тонкой подгрунтовки, не скрывающей легких неровностей доски. Различия имеются и в манере письма.

Указанные различия дали основание Г. И. Вздорнову утверждать, что стороны иконы написаны двумя разными мастерами в разное время [234]. Но если такой разрыв во времени и был, то считать его существенным все же нет причин. Либо заказчик иконы не сразу решил поместить изображение на ее оборотную сторону и должен был согласовать с художником его иконографию [235], либо, что более правдоподобно, изображение рассматривалось как вторичное — сопровождающее образ на лицевой стороне и украшающее оборот доски. В нем мастер усилил мотивы, связанные с таинством евхаристии, уподобив ангелов и серафимов диаконам,

[224] Таковы, например, изображения на ампулах VI в., хранящихся в сокровищницах соборов в Монце и Боббио, на которых, помимо креста, есть изображения и поклоняющихся ему ангелов. См.: Grabar, 1958/3. Pl. XVI, XXXII, XXXIII.

[225] Pallas, 1965. S. 72, Fußnote 233.

[226] Bacci, 2003. С. 234–248; Лидов, 2003. С. 257, 265.

Г. Вольф видит в новгородской иконе осмысленное изображение именно святынь Фаросской церкви (Wolf 2003. С. 283–286).

[227] Ševčenko, 1994. P. 289–294.

[228] Шалина, 2005. С. 73, 76.

[229] Скабалланович, 1915. С. 50–53.

[230] С. Н. Радойчиц указывал (Радойчиц, 1973. С. 324–325), что еще Папа Лев I сравнивал крест с меткой, сделанной кровью пасхального агнца, которую евреи перед исходом из Египта по повелению Бога наносили на оба дверных косяка и даже на притолоку входа своих жилищ как знак спасения (Исх. 12:7). Именно в таком качестве он присутствует на гранях проходов в алтарные помещения в росписях, созданных около 1120 г. в Никольском соборе на Дворище и в 1125 г. в соборе Рождества Богоматери в Антониевом монастыре Новгорода (Лифшиц, Сарабянов, Царевская, 2004. С. 473–475, 626–628).

[231] Babič, 1979. P. 1–13.

[232] Grabar, 1962. P. 366–372; ГТГ. Каталог, 1995. № 1. С. 35–40; Sotiriou, 1956/1958. Fig. 146–149; Icons from Sinai, 2006. № 6, 9, 22, 30, 48, 52, 53. P. 135, 145, 179, 195, 245, 257, 259.

[233] Примером такой молитвы является надпись, сопровождающая изображение Голгофского креста

269 Лимбургская ставроетка. X в. Деталь. Сокровищница собора в Лимбурге, Германия

270 Лик ангела. Деталь иконы «Поклонение кресту»

271 Лик ангела. Деталь росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладоге



270



271

сослужащим незримо присутствующему здесь Христу-Архиерею, приносящему крестную жертву. Эти детали свидетельствуют, что икона предназначалась для пребывания у алтарного престола [236], а следовательно, едва ли была «наместным» храмовым образом, стоявшим на алтарной преграде или пред нею, как принято считать [237].

Нет сомнения в том, что некогда лицевую сторону иконы покрывал драгоценный, возможно даже золотой, оклад. Тем не менее ее нельзя называть ее просто «разметкой» [238]. Живопись фоновых частей тончайшим образом согласована с тоном карнации лика Христа и золотом Его волос. Да и расчет на присутствие золотого оклада, закрывающего нимб и примыкающего прямо к контурной описи лика, должен был бы заставить художника отказаться от почти монохромной манеры письма, которую можно наблюдать, несмотря на утраты верхних моделирующих слоев [239]. Как бы не складывалась впоследствии судьба иконы, зависевшая от воли заказчика, какие бы драгоценные ризы ее затем не покрывали, художник, несомненно, старался реализовать в живописи свой собственный замысел.

Даже по сути икона во многом схожа с фреской Мирожя, хотя в последней еще сохраняются «портретные» черты. Как и роспись, икона являет образ земной материи, на краях и в углах глухой по тону — неодоушевленной, а в центре, в границах, обозначенных линией нимба, преображающейся и наполняющейся светом, излучающимся наружу. Это свечение идет из глубины фона, а не от лика Христа, приобретая силу ослепительного сияния в лучах перекрестия нимба. В самом же лике, окруженном широким ореолом почти черных теней, свет уходит в глубину карнации и практически не выходит на поверхность. Он просматривается через прозрачную пелену прикры-

на серебряной пластине тыльной стороны оклада иконы XVI в. «Богоматерь Одигитрия» (ММК). Она содержит обращение вкладчиков иконы — кахетинского царя Леона и его «двух чад» к Богоматери с просьбой быть для них «заступницею перед сыном Твоим и Богом нашим в день Великого суда» (*Пятницкий*, 2001. С. 84. Ил. на с. 89).

[234] *Вздорнов*, 1972/3. С. 267–268.

[235] Образец такого согласования представляет берестяная грамота № 549, найденная на территории усадьбы художника Олисея Гречина, в которой заказчик просит его написать двух херувимов на верхней части алтарной преграды с Деисусом. См.: *Колчин, Хорошев, Янин*, 1981. С. 142.

[236] Источники, на которые ссылается А.Н. Грабар, указывают, что золотой ковчег с Мандилионом уста-

навливался на престоле, подобно Ковчегу Завета (*Грабар*, 1930. С. 27). Аллюзии такого рода усиливает присутствие изображений херувимов, крылья которых венчали крышку Ковчега Завета (Исх. 37:7–9). [237] Пролог, известный ныне как Лобковский, был изначально предназначен для церкви Св. Образа, о чем сообщает запись писца на л. 148 об. (*Вздорнов*, 1972/3. С. 255–257). Это объясняет, почему его начальный лист украшает заставка с образом Нерукотворного Спаса. Но миниатюру Пролога никак нельзя назвать точным воспроизведением иконографии иконы. Здесь хорошо различим ромбический узор ткани убруса, а пряди волос Спаса выходят за границы нимба; ангелы представлены с покровенными руками, но без орудий страстей. Очевидно также, что дошедшая до нас

икона не была единственным в Новгороде образом такого иконографического извода и что в церкви на Добрыниной улице могло находиться изображение, весьма похожее на нее, написанное около 1191 г. [238] И.А. Стерлигова считает, что «Спас Нерукотворный» являет «пример иконы, писавшейся „под оклад“», о чем, по ее мнению, свидетельствуют не только оставшиеся на поверхности левкаса следы гвоздей, но и сама живопись иконы: «Нимб светлой охры с белыми рукавами креста, коричневатый фон и чуть более светлые поля иконы выглядят как разметка под различные части драгоценного оклада-ковчега» (*Стерлигова*, 2000. С. 136–138). [239] В любом случае «яркой» и «насыщенной», как полагает И.А. Стерлигова (Там же. С. 137), она не была.



272



273

272 Лик ангела. Деталь росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладоге
273 Лик ангела. Деталь росписи церкви Спаса на Нередице в Новгороде

вающих его слоев красноватого охрения, зеленовато-землистых притенений и неяркой подрумянки, благодаря чему рождается ощущение радиации тепла, которое передается окружающему лику фону [240]. Свет, укорененный в глубине материи, раскрывается и в тусклом поблескивании золотых нитей, как будто вплетенных в черные волнистые пряди волос Спасителя. Отделяя черным контуром золотые нити от золотистого ореола нимба, художник не позволяет им слиться и превратиться в поток света, выходящего за пределы формы.

В целом изобразительный строй иконы — большие миндалевидные глаза, взгляд которых обращен не прямо к молящемуся, а немного в сторону от него, поднятые вверх и сведенные к переносице темные крылья бровей, теневые контуры прямого тонкого и длинного носа, острые вырезы ноздрей, обведенные черной описью, вместе с бархатисто-черным ореолом волос и бороды, обрамляющим лик, — создает образ суровый, отрешенный от земных страстей и одновременно торжественный. Столь высокая степень поэтической абстрагированности образа — черта, характерная для комниновского искусства второй четверти — середины XII в., чье влияние еще ощущается в живописи новгородской иконы [241].

Символика чудотворного Нерукотворного Образа — изначально неодушевленной материи — раскрывается здесь через уподобление ее раскаленному углю и металлу, воспринявшему Божественный свет и не переставшему его излучать. Она точно соответствовала таинству сверхъестественного преобразования (пресуществления) простого вещества евхаристических даров — хлеба и вина — в воскресающую, живую, наделенную теплом плоть и кровь Спасителя, происходящему во время литургии, в момент нисхождения на них Святого Духа.

Несколько иначе построено письмо обратной стороны иконы. Оно отличается большей живописной свободой, цветовым разнообразием, подвижностью и осязательностью фактуры доски, покрытой красками. Художник практически отказывается применять приемы многослойного тонального письма и предпочитает открытые цветовые контрасты, усиливает роль белил, которые наряду с темными описями выполняют функцию контурных обводок складок одежд, выявляют и подчеркивают структуру рельефа пластической формы, но при этом нигде не лепят объем. Более того, в самых рельефных местах белила тускнеют, окрашиваются оттенками основного красочного тона и погружаются в глубину формы. Мастер (и в этом заключается одна

[240] Созданию такого эффекта способствовала так называемая бессанкирная техника письма иконы, при которой основой был либо сам левкас, либо первичная ровная прокладка светлой охры, общая и для нимба, и для лика. Поверх нее наложены линии уточняющего рисунка, зеленовато-оливковые тени, слои охрения и подрумянки, жидкие и прозрачные, но неяркие слои белил, смешанных с охрой и не отделяющиеся от тона подкладочных слоев (См.: *Перцев*, 1964. С. 89–92). Даже их утрата в принципиальном плане не исказила характер образа.

[241] Несомненно, ее создатель хорошо знал изображения типа мозаики с образом Христа Пантократора в конхе собора в Чефалу 1146 г. Показательно, что О.Е.Этингоф, склонная принимать датировку памятника концом XII в., сравнивает лик Спаса с ликом св. Григория Чудотворца на иконе 30–40-х гг. XII в., хранящейся в Гос. Эрмитаже (*Этингоф*, 2005/1. С. 445).

[242] Те же приемы, с поправкой на особенности техники монументальной живописи, можно видеть в росписях церкви

из главных особенностей стиля его живописи) строит форму как своего рода контррельеф, оставляя на переднем плане лишь ее ясно очерченные конструктивные части и отодвигая ко второму плану, к фону, все то, что представляет собой ткань, заполняющую промежутки между этими «ребрами жесткости». Варьируя плотность красочных пятен, меняя степень их прозрачности, он очень умело простыми приемами достигает эффекта мягкого лучения света: то чистого и ясного, отраженного от белой поверхности фона, то сокровенного и как будто проходящего через разные цветные фильтры. Очевидно, что здесь используется тот же принцип композиционной организации красочной палитры, что и на лицевой стороне. В ней доминируют белила, разного оттенка охры — от желтой до светло-коричневой — голубые, красные и черные тона [242]. Различается лишь мера концентрированности пластической формы и тщательности исполнения. Такого рода «перепады» манер вполне возможны в творчестве одного и того же мастера.

В живописи оборотной стороны иконы более открыто, чем на ее лицевой стороне (может быть, в силу определенной «эскизной» раскованности манеры письма и несколько иного «жанра» композиции — многофигурной и немного дробной), дают о себе знать новгородизмы. Они проявляются в подчеркнутой геральдической симметрии и некоторой чрезмерной напряженной застылости жестов и поз, в форсировании звучности цвета за счет использования резких черных окантовок абрисов фигур, в склонности к несколько наивной дидактической наглядности каждой детали.

Что же касается общей оценки стиля живописи лицевой и оборотной сторон иконы, то можно полностью солидаризоваться с теми исследователями, кто указывал на поразительное сходство ее с фресками церкви Св. Георгия в Старой Ладоге [243]. С максимальной убедительностью его демонстрирует сравнение образа Спаса Нерукотворного на иконе с ликом пророка Давида в росписи [244]. Столь же близкое сходство с изображениями ангелов в сцене «Поклонение кресту» в росписи обнаруживают фигуры ангелов из «Крещения», из сцены «Страшного суда» [245], лики горожан на башне в композиции «Чудо Георгия о змие» [ил. 271].

Тем не менее многие ученые указывают на сходство живописи оборотной стороны и с фресками Нередицы 1199 г. [246] Такое сходство действительно есть, но оно касается в основном общих типологических черт, выработанных византийским искусством зрелого и позднекомниновского периодов [247]. В трактовке же самой формы можно наблюдать существенные отличия. В первую очередь они проявляются в том, что мастера Нередицы стараются преодолеть силуэтность форм, ориентируя фигуры по отношению к плоскости фона иначе, чем это делали создатели ладожской росписи и изображения «Поклонение кресту». Они лепят форму, активно используя пятна белил и мазки в качестве бликов света, скользящих по поверхности формы, т. е. делая то, что избегали делать их предшественники, работавшие в 1160–1170-е гг. [248] [ил. 273].

Очевидно, что художник (или художники), создавший икону «Спас Нерукотворный» со сценой «Поклонение кресту» на оборотной стороне, был представителем того поколения мастеров, у которого перенимали навыки ремесла создатели росписи Нередицы. Существование такой связи между поколениями мастеров доказывает правоту исследователей, считавших, что в последней трети XII в. местная новгородская художественная традиция уже окончательно сформировалась. Данный вывод, наряду с констатацией факта стилистического единства иконы и фресок церкви Св. Георгия в Старой Ладоге, позволяет с большой долей уверенности утверждать, что в таком же стиле, как и они, были выполнены росписи еще одного новгородского храма, — каменной церкви Свв. Бориса и Глеба в детинце, заложенной Сотко Сытиничем в 1167 г. и освященной в 1173 г. [249] К сожалению, они известны только по раскопкам археологов.

С фресками церкви Св. Георгия в Старой Ладоге обнаруживает сходство еще один памятник — фрагменты росписи церкви Свв. Петра и Павла в Смоленске, построенной в период правления Ростислава Мстисла-

Св. Георгия в Старой Ладоге. В них, как пишет В.Д. Сарабьянов, «за основу колористической системы взято использование чистых, но чуть приглушенных и при этом сильно разбеленных красок, иногда положенных как бы в растирку... тонким слоем, через который часто просвечивает левкасная подготовка под живопись... Степень разбеленности или чистоты краски мастера постоянно варьировали... Колористический облик памятника определяется голубым, красным, желтым и белым цветом» (Сарабьянов, 2002/6. С. 207, 209, 210). [243] Первой на это обратила внимание О.А. Корина, чья статья осталась неопубликованной. См.

также: *Smirnova*, 1988. Р. 439–440; *Смирнова*, 2005. С. 239, 242; *Сарабьянов*, 2002/6. С. 274, 292. [244] См.: *Смирнова*, 2005. Ил. 13, 14 на с. 234–235. [245] Там же. Ил. 15, 16 на с. 236–237. [246] *Вздорнов*, 1972/3. С. 267–268. На сходство с Нередицей указывает и О.Е. Этингоф, которая считает, что в «экспрессивном стиле» живописи оборотной стороны проявляются не столько новгородские черты, сколько особенности монашеского искусства Святой земли (*Этингоф*, 2005/1. С. 444–447). [247] См., например, изображения ангелов в сцене «Крещение», ангела с весами в руках и ангелов,

стоящих за фигурами сидящих апостолов, в композиции «Страшный суд» (Фрески Спаса-Нередицы, 1925. Таб. LII, LXIX, LXX, LXXII, [248] О.Е. Этингоф, датирующая икону концом XII в., тем не менее в качестве ближайших ей аналогий называет памятники 1160–1170-х гг., такие как мозаики базилики Рождества Христова 1167–1169 гг., росписи церкви Спасителя в Гефсимании, около 1170 г., росписи храма в Абу-Гош 1170-х гг. (*Этингоф*, 2005/1. С. 446–447). [249] НПЛ. 1950. С. 32, 34. При раскопках были обнаружены фрагменты фресок и вкладные кресты (*Янин*, 1974. С. 88–93; *Раннонорт*, 1982. №98. С. 66–67).

вича [250], который до 1159 г. был князем Смоленским, а с 1159 и до своей смерти в 1167 г. — великим Киевским князем. Любопытно, что примерно в те же годы на новгородском «столе» сидел его сын, под руководством которого в 1164 г. у стен Ладogi была одержана победа над шведами.

К сожалению, сегодня от росписей этой церкви сохранились лишь небольшие участки орнаментальной живописи. Но еще в 1930-е гг. на южной стене юго-западной капеллы на хорах прослеживалась роспись, состоявшая из четырех регистров [251]. Нижний регистр представлял собой шедший по белому фону фриз орнамента в виде «сетки из трех рядов поставленных на ребро квадратов, соединенных зелеными кружками» [252]. Во втором регистре на синем фоне располагались две композиции в арочных обрамлениях. В одном из них было изображение покаяющейся на красном ложе женщины, облаченной в голубой мафорий. Третий регистр стены занимала трехчастная композиция, также заключенная в арочное обрамление. В ее узкой западной части находилось изображение ангела в рост, а в широкой средней арке две фигуры — левая стояла на подножии, украшенном арочками, у правой были различимы царские одежды. По мнению Н.П. Сычѣва, здесь были представлены Константин и Елена [253], но, судя по подножью-омфалию, на нем стоял Христос (или Богоматерь), благословляющий императора или князя. Такого рода композиции хорошо известны в памятниках византийской резьбы по кости [254].

Кроме того, от нижнего яруса декора стен храма сохранялись крупные фрагменты сплошной панели полилитии и орнаментальной росписи «из розеток с растительно-геометрическим узором в круге в виде розовато-фиолетового „процветшего“ креста» [255]. По замечанию Н.Н. Воронина, «в отличие от позднейших росписей Смоленска, этот орнамент состоял не из сплошного растительного плетения, а из отдельных крупных мотивов» [256]. Следы росписи были прослежены также в апсиде северной галереи, в северной нише юго-восточного придела был найден «фрагмент яруса белых завес с коричневыми „вышивками“» [257].

Наиболее наглядное представление о стиле живописи давала роспись западной стены капеллы, в которой «на месте первоначального окна вскоре после постройки храма был сделан дверной проем, выводящий на переход во второй этаж располагавшегося к западу жилого здания, терема или дворца» [258]. Здесь в нижнем регистре, как и на южной стене, располагалась орнаментальная панель, сочетавшая мотив ромбовидных клеток с линиями ленточного орнамента. Во втором регистре, видимо,



274

«были изображения святых в белых арочках; в южной арочке сохранялись следы стоящей на зеленом поземе фигуры» [259]. В третьем регистре живопись уцелела только в южной его части, где можно было видеть изображение склонившегося влево старца в синем хитоне и зеленоватом гиматии. Сохранившаяся копия позволяет различить в руках у него белый предмет, с которого в большой желтый сосуд падают белые капли [260] [ил. 274]. Н.П. Сычѣв описывал эту фреску так: «Контуры лица, волос и бороды сделаны по золотисто-желтому нимбу коричневыми смелыми штрихами. Седые волосы написаны той же краской по лежащей сверх нимба зеленоватой прокладке. Отдельные пряди волос исполнены белыми движениями. Блики и света на одежде — белые. Сосуд желтый с коричневой росписью. Почва — зелено-ватосерая» [261]. Над старцем видна фигура летящего ангела, протягивающего руку к его голове. Составители описаний идентифицировали эту композицию как изображение пророка Гедеона с «орошенным руном» [262]. По мнению Н.П. Сычѣва, создатели росписи княжеской капеллы на хорах, вводя в нее столь редкий сюжет, хотели акцентировать идею «богоизбранности полководца и помощи ему свыше в борьбе с врагом» [263].

Давая вынужденно скупую характеристику стилю живописи, исследователь считал важным обратить внимание на связь росписи с архитектурой, которая сказывается и в ярусах аркад, расчленяющих стенную плоскость, и на «ажурный характер орна-

274 Лик пророка Наума. Деталь росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладогe
275 Руно Гедеоново. Сцена из росписи церкви Свв. Петра и Павла в Смоленске. 1170-е гг.? Копия В.О. Кирикова? ГТГ
276 Лик пророка Гедеона. Деталь сцены «Руно Гедеоново»

[250] В конце века к храму примкнули галереи, служившие усыпальницами. См.: Воронин, 1977. С. 98–103. Ил. 52–54; Воронин, Раппопорт, 1979. С. 78; Раппопорт, 1982. № 140. С. 86–87; Иоанни-сян, 2013. С. 75–78.

[251] Фрагменты композиций сохранялись вплоть до 30-х гг. XX в. Ныне о них можно судить лишь по описаниям, весьма некачественным фотоснимкам и по живописной копии, хранящейся в ГТГ. Одно из описаний было сделано Н.П. Сычѣвым и В.О. Кириковым, обследовавшими храм в 1931 г. Живопись на северной стене и в алтарной части капеллы на момент описания храма уже отсутствовала. См.: Архив ГТГ. Ф. 67. Д. 361. Л. 51 и след.

[252] Позже Н.Н. Воронин описывал этот ныне утраченный орнамент так: «Внутри каждого квадрата от каждой его стороны идут волнующие зеленого цвета... концы их по горизонтальному направлению украшены красными, а по вертикальному — зелеными цветками» (Воронин, 1977. С. 99).

[253] Там же.

[254] Можно, к примеру, назвать резную пластину слоновой кости середины X в. из собрания ГМИИ с изображением Христа, благословляющего императора Константина VII (Банк, 1966. Ил. 124–125).

[255] Описание сделано И.М. Хозеровым в 1928 г. (Хозеров, 1928. С. 354).

[256] Воронин, 1977. С. 98.

[257] Там же. С. 99.

[258] Там же.

[259] Там же. С. 100.

[260] Хранящаяся в ГТГ копия была сделана в 1930-х гг. на фанере в технике темперы.

[261] Дополняют это описание архивные фотографии (Архив ГТГ. Ф. 67. Д. 361); Воронин, 1977. Ил. 53–54.

ментов на белом фоне» [264] [ил. 275, 276]. Обе эти черты — архитектурность и ажурная прозрачность живописи — находят аналогии во фресках ладожской церкви Св. Георгия. Обнаруживает сходство с ними, насколько об этом позволяет судить копия, и изображение пророка Гедеоны, и манера письма смоленской росписи. Ее создатель вел живопись личного, как и в Ладогe, по сплошной охряной прокладке светло-желтого тона, распространяющейся на всю площадь нимба. Применял он и такой характерный прием, как ритмическое повторение широкого теневого контура, очерчивающего шапку волос изнутри и снаружи. Узнаваемы и принципы построения формы в личном. Здесь также основную конструктивную роль играют контурные описи складок, пространство между которыми занимают плоскости мягко разбеленного цвета. Лик пророка Гедеоны обнаруживает близкое сходство с типами лиц пророков в ладожской росписи [265].

Косвенным указанием на время создания росписи капеллы на хорах церкви Свв. Петра и Павла может служить тот факт, что она появилась не раньше перестройки, осуществленной здесь через несколько лет

[262] Справа от композиции «Руно Гедеоново» сохранился след рисунка узкогорлого зеленовато-желтого сосуда с ручкой и часть нимба под ним. Н.П. Сычёв предполагал, что здесь было изображение Неопалимой купины или Скинии (Там же. С. 100).

[263] Там же.

[264] Там же. С. III.

[265] *Сарабянов*, 2002/6. Цв. таб. 25.

[266] *Воронин, Раппопорт*, 1979. С. 76.

[267] *Раппопорт*, 1982. № 141. С. 87. Об остатках древней росписи в XIX в. писал краевед С.П. Писарев (*Писарев*, 1898. С. 116). И.М. Хозеров упоминал об остатках росписей в откосах древних окон. Н.Н. Воронин цитирует рукопись И.Д. Белогорцева, указывавшего, что «живопись была на подоконниках, в откосах окон алтаря и в диаконнике... колер фресок охряной, с нюансами в сторону красного, желтого и палевого оттенка. Мотив фресок — растительная дорожка... из стилизованных ландышевых листьев, симметрично чередующихся...» (*Воронин*, 1977. С. 104. Ил. 55–56).

В 1961 г. был раскопан северо-восточный придел со следами исчезнувшей росписи. Живопись была и в юго-восточном приделе, раскопанном в 1967 г., орнаменты здесь — полилития, круги, ромбы. В настоящее время эти фрагменты утрачены. Подробнее о них см.: *Добрынина*, 1990. С. 19–24; *Она же*, 1995. С. 11–14. К середине XII в., возможно, относятся фрагменты росписей Бесстолпной церкви в детинце (*Раппопорт*, 1982. № 150. С. 89–90), церкви в Перекопном переулке (Там же. № 153. С. 90) и в Борисоглебском соборе Смядынского монастыря, заложенном в 1145 г. (Там же. № 133. С. 82–83).

[268] *Ратов*, 1977. С. 159; *Воронин, Раппопорт*, 1979. С. 116–139.



275



276

после окончания росписи, в результате чего на месте первоначального окна теперь была дверь на переход, связывавший церковь с княжескими хоромами. Это могло произойти в 1160-е или в 1170-е гг. [266]

Говорить о проявлении в росписи черт местного своеобразия на основании случайно сохранившихся незначительных по площади или вовсе утраченных фрагментов, к тому же очень кратко описанных, практически невозможно. Единственный факт, дающий право думать, что в рассматриваемый период в Смоленске такая оригинальная местная традиция формируется, — это абсолютно оригинальные орнаментальные мотивы, не похожие на орнаменты, сохранившиеся в храмах XII в. в Ладогe и Новгороде. Фрагменты столь же оригинальных орнаментальных панелей сохранились и на стенах другого смоленского храма — церкви Иоанна Богослова, построенной, скорее всего, в 1160-х годах на дворе князя Романа Ростиславича [267], который, с перерывами, сидел «на столе» в Смоленске с 1159 по 1180 г. [268]

В целом обзор памятников, с большей или меньшей степенью обоснованности относимых к 60–70-м годам XII в., позволяет говорить о нескольких специфических именно для этого времени тенденциях, достаточно отчетливо в них проявляющихся. Во-первых, на разных уровнях их художественной структуры — технико-технологическом, иконографическом, орнаментальном, стилистическом, образно-

поэтическом — дают о себе знать черты складывающихся или даже уже сформировавшихся местных традиций. С достаточно большим основанием об этом позволяют говорить памятники Владимира и Новгорода, более осторожно — памятники Смоленска и Западной Руси (Добрилово Евангелие 1164 г.). Во-вторых, в них явно намечился отход от жесткого монашеского ригоризма и дидактической наглядности искусства второй четверти — середины столетия, что особо хорошо видно при сопоставлении их с такими произведениями, как новгородская икона «Богоматерь Знамение», росписи Спасского собора Мирожского монастыря в Пскове и Спасо-Преображенского собора в Полоцке. Новые тенденции проявляются в одном случае в аристократической сдержанности и утонченности образов, созданных по заказу Андрея Боголюбского; в другом — в виртуозном и по-своему изысканном мастерстве создателей фресок церкви Георгия в Старой Ладоге и лицевой стороны иконы «Спас Нерукотворный»; в третьем — в живописной раскованности, сочетающейся с тягой к торжественности, формульной простоте композиции и одновременно к нарядности в сцене «Поклонение кресту» на оборотной стороне той же иконы.

Еще одна черта времени, в той или иной мере сказывающаяся во всех памятниках означенного периода, — сочетание подчас противоположных свойств: динамики и статики; открытого и даже подчеркнуто демонстративного жеста, позы, взора с интонацией сокровенной мысли и чувства; графической остроты контурного рисунка и эскизной легкости в моделировках рельефа лиц. Она дает наиболее точное представление о происходящем в это время процессе сложения новой стилистической идиомы.

В живописи Византии и Руси с 60–70-ми годами XII в. связан переход к тем принципам, которые определяли стилистику позднего иконописного искусства. Заметно изменяется степень устойчивости пластической формы. Похожая ранее на низкий рельеф, прочно закрепленный на плоскости фона, она становится более податливой и изменчивой. Художники начинают трактовать ее как объем, чьи круглящиеся края слегка погружаются в глубину фона. В свою очередь, фон постепенно обретает свойство пространственной среды, окружающей изображение и с ним взаимодействующей [269].

Эти чисто формальные моменты являются выразителями происходящей трансформации принципов построения сценического действия, композиции, организации образного целого. Если в живописи первой половины — середины XII столетия характеристика персонажа практически не меняется в зависимости от сюжетной ситуации,

он всегда остается субъектом действия, то в искусстве второй половины столетия даже главные герои, в том числе Богоматерь и Христос, становятся уже его объектами, лицами «страдающими», вовлеченными волей провидения в развертывающиеся вокруг них события. Такая «сюжетная» зависимость эмоциональных характеристик персонажей сцен и даже единоличных «портретных» изображений от состояния окружающей их среды, в том числе архитектурного пространства, в той или иной мере вовлекаемого в драматургию изображаемого действия, будет на протяжении двух последних десятилетий века постепенно усиливаться.

Но такие памятники, как икона «Богоматерь Боголюбская», фрески Владимира 1160-х гг., очевидно и Боголюбова, представляют еще относительно спокойную фазу этого процесса. Мера напряжения и экспрессии заметно возрастает во фресках церкви Св. Георгия в Старой Ладоге. К сожалению, не сохранилось ни одного точно датированного памятника живописи указанного десятилетия, прямо связанного с Киевом. Тем не менее едва ли можно сомневаться, что аналогичные художественные явления имели место и здесь, поскольку Киев — номинальная столица Руси и центр митрополии — продолжал оставаться главным центром трансляции новых идей, в том числе и художественных, посредником в распространении произведений константинопольских мастеров по территориям всех русских княжеств и земель, местом, через которое пролегали пути большей части художников, приходивших сюда из Византии и ее провинциальных центров.

Первой приметой, говорящей о наступлении следующего этапа в развитии стиля, является наблюдаемое повсеместно в искусстве византийского мира нарушение строгой архитектоники и принципов осевой симметрии в устройстве всего «организма» произведения живописи, будь это роспись или икона, и активизация роли композиционного пространства отдельных сцен. Рассматривая с этой точки зрения памятники живописи середины и второй половины XII в., можно заметить, что подобного рода нарушения становятся в 1180–1190-е гг. общим правилом. Заметно снижается пафос исключительности образов, а вместе с ним и дидактическая артикулированность поз, жестов, взглядов. Прежнюю драматическую интонацию вопрошания, алкания, апелляции к Богу сменяет настроение ожидания того, что предназначено каждому свыше. При этом расширяется спектр оттенков такого настроения — от надежды до покорного принятия судьбы и добровольного самопожертвования.

[269] Именно такие композиционные особенности Д. Мурики выделяла как характерные черты стиля фресок Нерези. По ее словам, в них «торжествует тип сценических композиций, в которых художники решают задачу ритмической интеграции человеческих фигур в пейзаж с целью усиления как эмоционального, так и декоративного качества изображений» (*Muriki*, 1980/1981. Р.107). С ней был солидарен В. Джурич, отмечавший, что фрески Нерези, при каноничности иконографии, отличаются от других памятников неизмеримо возросшим значением «композиционной структуры». Он считал принципиально новым достижением их авторов создание системы взаимосвязей между фигурами с помощью «движения линий рисунка», прежде всего в складках одежды, «очертания которых зависят не только от движения тел, но и от ритма композиции в целом» (*Джурич*, 2000. С.40). Усиливающееся внимание к пространству, «пейзажу» В.Н.Лазарев отмечал в мозаиках среднего и бокового нефов Палатинской капеллы в Палермо — памятнике, созданном примерно в то же десятилетие, что и фрески храма в Нерези. Правда, он считал это явление «необычным для византийской живописи XII в.», видя в нем «отход от греческих прототипов» и влияние западного и мусульманского искусства (*Лазарев*, 1971/2. С.234). [270] На это впервые обратил внимание И.Е. Марголина (*Марголина*, 2001. С.48). [271] ПСРЛ. Т. II. 1998. Стб. 534. [272] Там же. Стб. 544. [273] Там же. Стб. 612. Митрополит Макарий (Булгаков) считал, что обитель была основана до 1146 г. — года смерти князя Всеволода Ольговича (*Макарий, митроп.*, 1995. Кн. 2. С.172). См. также: *Крыжановский*, 1863. С.668; *Максимович*, 1877/2. С.162; *Советов*, 1914. С.245; *Асеев*, 1950. С.73–85; *Мовчан*, 1993. С.115; *Ретпа*, 1995; *Марголина*, 2001. Такое мнение, казалось бы, подкрепляет свидетельство Лаврентьевской летописи, сообщающей под 1194 г. о погребении великого Киевского князя Святослава Всеволодовича в церкви Св. Кирилла, «юже бе создал отец его» (ПСРЛ. Т. I. 1997. Стб. 412). Но и о его жене Марии Мстиславовне летопись говорит как о создательнице той же церкви: «юже бе сама создала» (ПСРЛ. Т. II. 1998. Стб. 534).

Указанные черты, хотя еще весьма сдержанно выраженные, можно уловить в таком по-своему загадочном памятнике, как роспись монастырской Кирилловской церкви в Киеве, датировка которой остается предметом научной дискуссии. В летописях об основании этой обители внятно не говорится, а самое раннее косвенное упоминание ее как «Всеволожа монастыря», опознаваемого как Кириллов благодаря сообщаемым здесь же подробностям топографического характера [270], относится к 1169 г. [271] Под 1171 г. в той же летописи о нем уже говорится как о монастыре «святого Кирилла», находящемся близ урочища Дорогожичи [272]. Наименование его «Всеволожем монастырем» поясняет сообщение летописи о погребении в 1179 г. в обители св. Кирилла жены великого князя Всеволода Ольговича: «Того же лета преставися княгини Всеволожая, приемши на ся чернечкою схимоу. И положена бысть в Киеве оу стаго Кюрила» [273]. Большая часть исследователей архитектуры храма согласна в том, что при князе Всеволоде он был заложен, а достраивался уже после 1146 г. его вдовой [274]. Их правоту, как кажется, подтверждает тот факт, что основатель храма, в отличие от его жены и сына, был погребен не в нем, а в церкви Свв. Бориса и Глеба в Вышгороде под Киевом [275].

Отсутствие точных документальных привязок для датировки росписи храма [276] заставляет с особым вниманием относиться к характерным приметам ее иконографии и стилистики. К сожалению, оценку их затрудняют значительные утраты верхних красочных слоев древней живописи, позднейшие записи, реставрационные дописи и тонировки [277]. К тому же из-за перекладки сводов наоса, растески северного и южного порталов был несколько деформирован первоначальный облик интерьера храма, что не могло не затронуть и древнюю живопись. Композиции на сводах были утрачены, а иконография больших сцен в нижнем регистре северной и южной стены наоса сильно искажена при ее поновлениях [278], хотя мастера, поновлявшие живопись в 1883–1884 гг. и прописавшие фрески масляной краской, старались точно соблюдать иконографическую прориску древних изображений. Часто, пусть и не всегда, поздняя живопись, оставленная реставраторами в местах утрат фресок XII в., дает достаточно правильное представление о системе росписи и об иконографии ряда изображений, некогда здесь бывших.

Изображение в скупье купола было утрачено очень давно, и художники XIX в. представили здесь композицию «Вознесение Христово», которую, как им было известно, в древности часто именно тут и располагали. Однако в Кирилловском храме на этом месте, скорее всего, находилось изображение Христа Пантократора, сопровождаемое фигурами ангелов [279]. Косвенно на это указывают фигуры фронтально стоящих апостолов, расположенные в двенадцати простенках окон барабана главы [280]. Аналогии такому решению можно видеть в Софии Киевской, в стенописях церкви Покрова на Нерли (около 1165 г.), церкви Святых Апостолов в Перахорио на Кипре второй половины 1170-х гг. [281], в мозаиках Палатинской капеллы в Палермо середины того же столетия, где медальон с Христом окружали восемь фигур архангелов и ангелов [282]. Судя по обширности и необычной овальной форме барабана главы Кирилловской церкви, здесь ангелов было не меньше [283] (ил. 277).

Не отступили художники от традиции, и расположив в парусах изображения евангелистов [284], а на софитах подпружных арок — полуфигуры сорока мучеников севастьянских в чередующихся прямоугольных обрамлениях и медальонах, связанных друг с другом раппортами переплетающихся лент орнамента. В замковых (лобных) частях подпружных арок различимы фрагменты медальонов, но изображения в них невозможно идентифицировать [285].

На общее решение росписи не могли не повлиять особенности архитектуры Кирил-

[274] Асеев, 1982. С. 122; *Ран-попорт*, 1982/2. С. 20. См.: Иоаннисян, 2012. С. 66–72. По мнению же И. Е. Марголиной, храм был не только заложен Всеволодом Ольговичем, но и завершен при его жизни (Марголина, 2001. С. 52; Марголина, Ульяновский, 2005. С. 48).
[275] Брат Всеволода Игорь Ольгович в 1147 г. был похоронен в монастыре Св. Симеона. В 1150 г. Святослав Ольгович перенес его прах в черниговский Спасский собор. Оленка Певна на основе этих фактов делает вывод, что в указанные годы Кирилловского монастыря еще не существовало (Певна, 1995. Р. 57).
[276] Были предприняты попытки датировать храм и его роспись на основе палеографического анализа граффити, обнаруженных в алтарной части. С. А. Высоцкий датировал их серединой XII в. (Высоцкий, 1985. С. 85–89), а И. Е. Марголина, основываясь на его датировке и на том, что они лежат поверх фрески, сделала такой вывод: «Уже в середине XII в. столетия церковь была не только выстроена,

но и расписана» (Марголина, Ульяновский, 2005. С. 48). Но высказываемые мнения имеют предположительный характер.
[277] Впервые сведения о существовании в храме древней росписи, открытой священником Петром Орловским, были опубликованы Н. М. Сементовским в 1860 г. (Сементовский, 1860). Расчистка фресок началась в 1874 г. (Он же, 1875/1. С. 26–28; Он же, 1883/2. С. 100–101). Сообщение о них заслушивалось на Археологическом съезде в Киеве в 1875 г. (Антонов, 1876. С. 1–12). В 1880 г. А. В. Прахов предпринял расчистку ликов ангелов в аркосолии нартекса (Прахов, 1882. С. IV). Он же руководил расчистками в 1881–1882 гг. О реставрации фресок и копировании их А. В. Праховым см.: Прахов, 1883/1; Он же, 1883/2. С. 105–108; Он же, 1884. С. 419–429; Он же, 1887. С. 1–31; Дорофиевко, Редько, 1980. С. 45–51; Блиндерова, 1980. С. 52–60; Марголина, Ульяновский, 2005. С. 24–36, 278–342).
[278] Дорофиевко, Редько, 1980. С. 45–51; Блиндерова, 1980. С. 52–60.

[279] Марголина, Ульяновский, 2005. С. 95.

[280] Показательно, что у части апостолов традиционное облачение дополнено святительским омофором, свидетельствующим, что они являются основателями поместных церквей. Одновременно эта деталь говорит о том, сколь большую роль создатели росписи придавали экклесиологической проблематике. См. Медведева, 2009. С. 280 и далее.

[281] Megaw, Hawkins, 1962. Fig. 3–5.

[282] Demus, 1949. Pl. 13.

[283] М. С. Медведева не без основания видит здесь изображение сцены небесной литургии (Медведева, 2009. С. 284).

[284] Различимы фрагменты фигур, архитектурных кулис, пюпитры с книгами. В юго-западном парусе — Марк в зеленом хитоне.

[285] Лучше сохранился медальон на щеке западной арки, но и в нем изображение не поддается точному прочтению.



277

ловской церкви. Они особенно дают о себе знать в местах перехода от зоны купола и подпружных арок к столбам, сводам и стенам наоса. Высокие, широко расставленные подкупольные столбы, два яруса тройных окон северной и южной стен наоса, обширная и глубокая алтарная апсида, а также два яруса высоких арок, прорезающих стены западного рукава креста, открывающих хоры и проходы в боковые помещения под хорами и в нартекс, подчеркивали крупный масштаб пространства этого обширного и очень светлого храма. Вместе с тем в результате раздвижения рукавов трансепта и расширения подкупольного пространства компартименты храма, особенно западная и восточная его части, оказались непривычно отдалены друг от друга. Трансепт их не объединяет, а, скорее, разделяет. Однако мастера, расписывавшие храм, не предприняли попыток преодолеть впечатление такой раздельности за счет усиления ритма, активизации роли горизонтальных членений, введения дополнительных орнаментальных фризов, которые могли бы сплотить роспись. Более того, они как будто намеренно задают росписи каждого компартимента, каждой композиции и каждому отдельному изображению свой ритмический рисунок. Даже в пределах алтарного пространства различаются уровни расположения разгранок регистров росписи

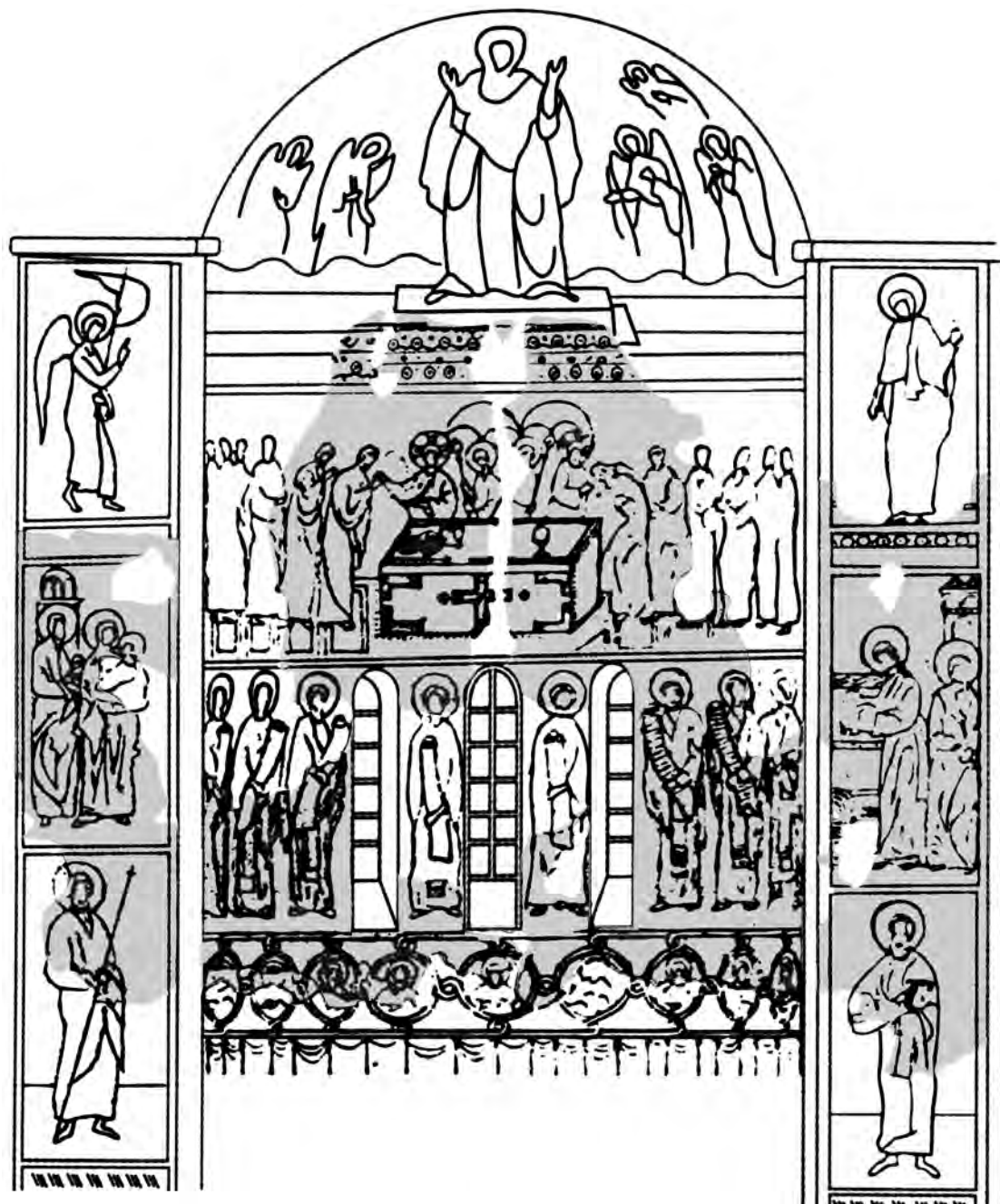
граней предалтарных столбов и центральной апсиды, отделенной от них крупными вертикальными арками.

На гранях предалтарных столбов, обращенных в пространство вимы, прямо под склонами восточной подпружной арки художники поместили грандиозные фигуры первосвященников (что соответствует традиции, идущей из XI в.), а ниже — два медальона с полуфигурами мучеников, расположив их один над другим; еще ниже они представили крупные фигуры святых диаконов. Роспись же самой алтарной апсиды образуют пять регистров, включая несохранившуюся живопись в ее конхе [286]. От ниже расположенной композиции «Евхаристия» конху отделяет широкий орнаментальный пояс, а под «Евхаристией» художники поместили два регистра изображений Отцов Церкви. В верхнем представлена процессия святителей, шествующих с развернутыми свитками в руках к центру апсиды, где находятся три окна, простенки которых занимают фронтальные фигуры еще двух святителей. Второй регистр образуют «подвешенные» на узлах к горизонтальной линии разгранки и связанные друг с другом медальоны со вписанными в них полуфигурами святителей. Медальон под центральным окном апсиды утрачен, но он, несомненно, был больше других. Поскольку в данном

[286] Утраты восполнены изображениями Богоматери и поклоняющихся Ей ангелов.

277 Роспись купола Кирилловской церкви в Киеве. 1170-е гг.?

278 Роспись центральной апсиды и предалтарных столбов Кирилловской церкви в Киеве. Схема. Прорисовка И.Е. Марголиной и В.И. Ульяновского



278

случае в точности повторяется ситуация, известная нам по росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладоге, можно с большой долей вероятности предположить, что и здесь находилось изображение Христа-Священника [287] [ил. 278]. Цокольную часть стен украшали панели политии и пояс «полотенец».

С порегистровым членением росписи в алтарной апсиде, а также и в виме не совпадает расположение изображений на гранях восточной пары подкупольных столбов, обращенных к пространству наоса. Верхнюю их часть занимают изображения архангела Гавриила и Богоматери, представленной стоящей, из сцены «Благовеще-

ние» [288]. Ниже, на обеих гранях столбов, художники поместили сцену «Сретение» [ил. 279, 280], отделив ее от предыдущей поясом орнамента, а еще ниже — две грандиозные фигуры апостолов Петра и Павла, обращенные в сторону арки алтарной апсиды.

Все изображения на западных гранях восточных столбов объединяет мотив движения к центру храма и к пространству алтаря. Иначе расположены изображения на противоположных гранях западной пары столбов, глядящих на восток. Здесь в каждом из трех крупных регистров представлено по одной строго фронтальной фигуре святого воина. С легкими изменениями эта композиция

[287] Сарабьянов, 2002/6. С. 160.

[288] Эти фигуры были написаны М.А. Врубелем в 1884 г. по старой иконографической основе. Его живопись при реставрации росписи, проходившей в 1960–1980-х гг., сочли необходимым сохранить, не раскрывая лежащий под ней слой древних фресок.



279



280

повторяется в росписи граней той же пары столбов, обращенных к центральному нефу [ил. 281]. Здесь между первым сверху и вторым регистрами изображений воинов художники разместили полуфигуры мучеников в прямоугольных обрамлениях.

По сравнению с широко раскрытым в сторону наоса дугообразно изогнутым пространством центральной апсиды, пространство боковых апсид выглядит сжатым и заглубленным. Их живописная декорация построена подобно росписям обособленных капелл-приделов, имеющих особое посвящение. В жертвеннике, как и в алтарной апсиде, располагаются изображения

святителей, но их фигуры, разделенные узкими горизонтальными полосами разгранки, представлены строго фронтально и занимают не два, а три регистра. Всего их было более тридцати [289] [ил. 282]. Здесь были представлены святители разных поместных церквей, что подчеркивало идею соборности, включенности Руси в жизнь Вселенской церкви [290] [ил. 283].

Абсолютно ассиметрично решена роспись диаконника, в полукружии апсиды которого развернуты пять регистров сцен из житий Афанасия и Кирилла Александрийских, читаемых сверху вниз [291]. На южной лопатке предалтарного юго-восточного

279, 280 Мария с Младенцем Христом и Иосиф; Симеон Богоприимец и пророчица Анна. Детали сцены «Сретение». Роспись предалтарных столбов Кирилловской церкви в Киеве

281 Св. Георгий. Роспись северной грани юго-западного подкупольного столба Кирилловской церкви в Киеве

столба и на южной стене перед апсидой художники разместили четыре регистра фигур святых, представив их в полный рост [292]. Как и в алтарной апсиде, древняя живопись в конхах боковых апсид утрачена и заменена масляной [293] [ил. 284].

Поскольку южный, северный и западный своды центрального подкупольного пространства были полностью переложены, живопись в этой части храма не сохранилась, но можно уверенно утверждать, что здесь располагались изображения двенадцатых праздников. Сложнее установить, что представляла собой роспись, украшавшая люнетты стен наоса, оказавшиеся частично закрытыми новыми сводами. Проекты архитектурной реконструкции первоначального образа храма показывают, что площади стен, остающейся над тройными окнами, прорезавшими северную и западную люнетты, могло бы хватить только для орнаментов или, что менее вероятно, для полуфигур архангелов [294]. В простенках между окнами располагались, скорее всего, полуфигуры святых и орнаменты, как и в еще одной тройной аркаде оконных проемов, расположенной под люнеттой. Здесь, как показывают фрагменты живописи, сохранившиеся на южной и северной стене, в простенках между окнами располагались по две фигуры столпников. Откосы же оконных проемов, разделенные пополам по вертикали, украшают великолепные растительные орнаменты: изнутри — белая и коричневая лоза по красному и зеленому фону; извне — другой



281

[289] По подсчетам И.Е. Марголиной, здесь представлены изображения 31 святителя и 6 диаконов. Из них 19 фигур сохранились полностью и 12 — частично. По надписям ее идентифицируются: Кирилл-Константин, Климент Охридский, Иоанн Македонский, Иосиф Солунский, Ефим, Евмен, Артемий, Кириак, Власий, Стефан (Марголина, Ульяновский, 2005. С.113–114). На основании прочтения некоторых имен святых А.В. Прахов высказал мнение, что в жертвеннике представлены только славянские епископы (Прахов, 1887. С.16). Однако М.С. Медведова указала на ошибочность такого мнения (Медведова, 2009. С.292–293).

[290] Там же. С.292–293. О том, что в росписи Кирилловской церкви особо акцентировалось «значение Русской церкви как части Вселенской

Христовой церкви», писал и В.Д. Сарабьянов (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С.160).

[291] День святителей отмечается Церковью 18 января. Цикл Кирилла и Афанасия Александрийских включает 16 сюжетных сцен. Над первым рядом сверху шла широкая лента орнамента. Первая сцена верхнего ряда не сохранилась; по предположению И.Е. Марголиной, она могла представлять Первый Вселенский собор (Марголина, Ульяновский, 2005. С.134); от второй («Вхождение Кирилла в управление Александрийской церковью»?) сохранилось изображение ворот (Там же. С.124); третья — «Кирилл учит людей». Во втором регистре было четыре сцены. На северной стене располагается перепи-санная сцена «Св. Кирилл обличает язычников». Далее над окном сохранился небольшой фрагмент

композиции (по мнению А.В. Прахова, «Св. Кирилл перед Царскими вратами алтаря»). Затем — хорошо сохранившаяся композиция «Св. Кирилл пишет заповедь Божию». Четвертая и последняя сцена этого ряда именуется «Св. Кирилл проповедует правую веру», но, вероятно, изображает «Собор александрийских святителей» (левее Кирилла сидит Афанасий Александрийский, крайний справа — Петр Александрийский). Первые две композиции третьего ряда почти полностью утрачены. Видна часть кресла и половина фигуры, челн с фигурой святителя в нимбе, император на троне. О. Певна видит здесь сцену путешествия св. Кирилла на собор в Эфесе (Певна, 1995. Р.241). И.Е. Марголина связывает ее с житием Афанасия Александрийского, спасавшегося в Египте от пресле-

дований императора Юлиана (Марголина, Ульяновский, 2005. С.133). Далее следует сцена «Кирилл учит царя». Последняя композиция этого ряда имеет надпись «Св. Кирилл учит в соборе». А.В. Прахов видел здесь изображение заседания собора в Эфесе (Прахов, 1883/2. С.108). Четвертый регистр включает сцены: «Проклятие еретиков Кириллом», «Св. Кирилл исцеляет бесноватых», «Богородица благословляет Кирилла и Афанасия». В нижнем ярусе — фрагмент неизвестной композиции и большая сцена погребения св. Кирилла.

[292] Сцены обрамляют 18 фигур на стенах и пилонах — 12 святителей и 4 диакона в полный рост и 2 диакона в медальонах. Остатки надписи у одного из них раскрываются как «Евлогий Александрийский» — это имя одного из

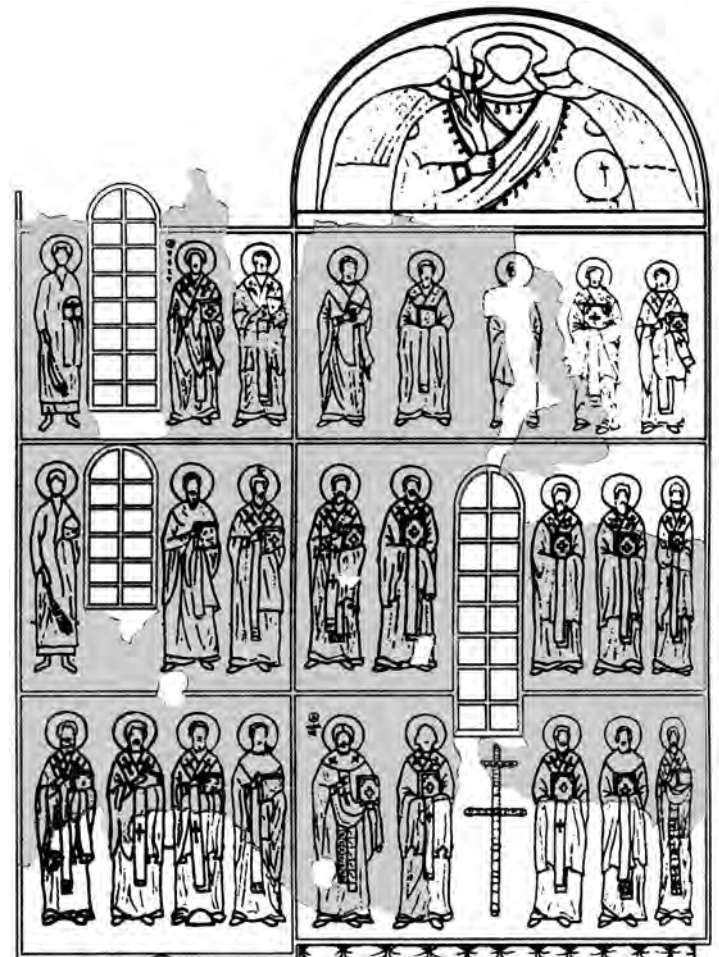
сподвижников св. Кирилла (Марголина, Ульяновский, 2005. С.136).

[293] В жертвеннике представлен архангел Михаил, в диаконнике — Богоматерь Знамение.

[294] Так это в схожем случае сделали мастера, расписывавшие в 1199 г. церковь Спаса на Нередице в Новгороде (Фрески Спаса-Нередицы, 1925. Таб. LXIV). В настоящее время в люнетте над двойной аркой хор, открывающейся в наос, располагается поясное изображение архангела с распростертыми крыльями, написанное в XIX в. маслом и напоминающее по типу фреску Нередицы. Создавший его художник мог воспроизводить еще различавшиеся в 1880-е гг. контуры древней фрески, как это было сделано в нартексе и в других местах храма.



282

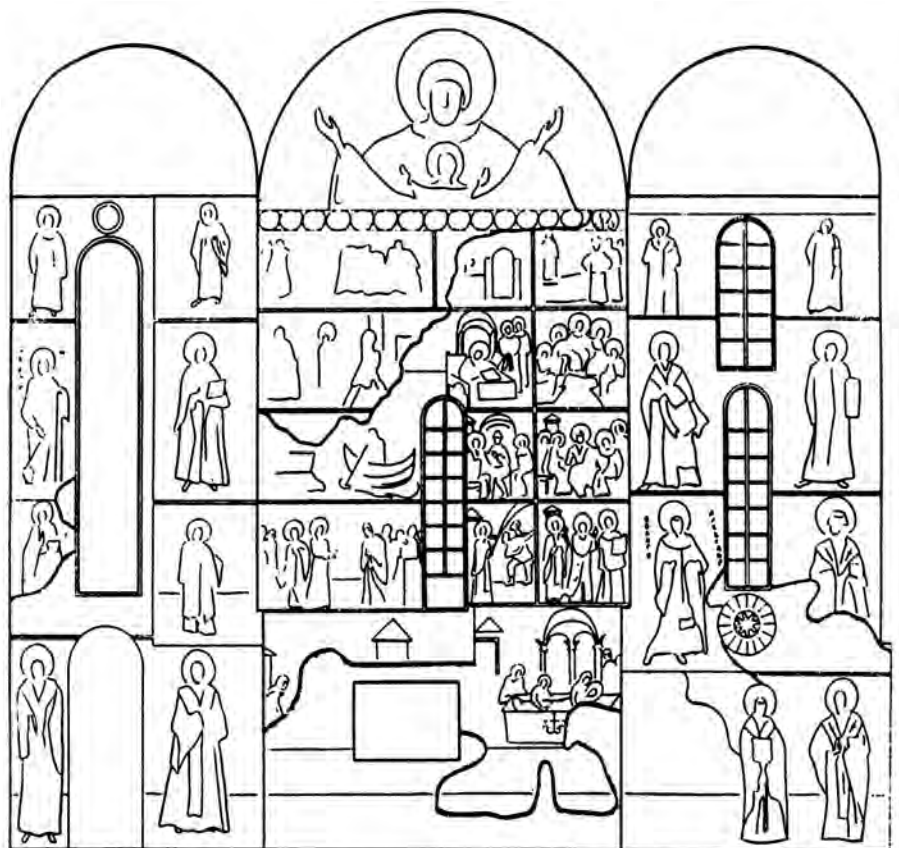


283

орнамент, в том числе в виде мотивов «куфического» письма, вписанных в треугольники [295].

Все остальное пространство южной и северной стены наоса, от окон и до притоки порталов, занимают крупные многофигурные композиции — соответственно «Рождество Христово» и «Успение Богоматери», включающие большое число сцен-эпизодов [ил. 285, 286]. Западная стена, отделяющая наос от хор и нартекса, почти полностью покрыта новой масляной живописью. От древней фресковой росписи здесь сохранились два значимых фрагмента [296]: медальон с полуфигурой святителя над столбом, разделяющим двойной арочный проем хор, и фрагмент обращенной вправо (к северу) фигуры в великолепных царских или княжеских одеждах (различима часть расшитого корзны) [ил. 287]. На южной и северной стене западного рукава центрального нефа сколько-нибудь значимых фрагментов не осталось.

По-своему решены и росписи в западных частях северного и южного нефа, которые образуют под угловыми объемами хор особые компартименты, открывающиеся



284

282 Святители. Деталь росписи апсиды жертвенника Кирилловской церкви в Киеве

283 Схема росписи жертвенника Кирилловской церкви в Киеве. Прорисовка И.Е.Марголиной и В.И.Ульяновского

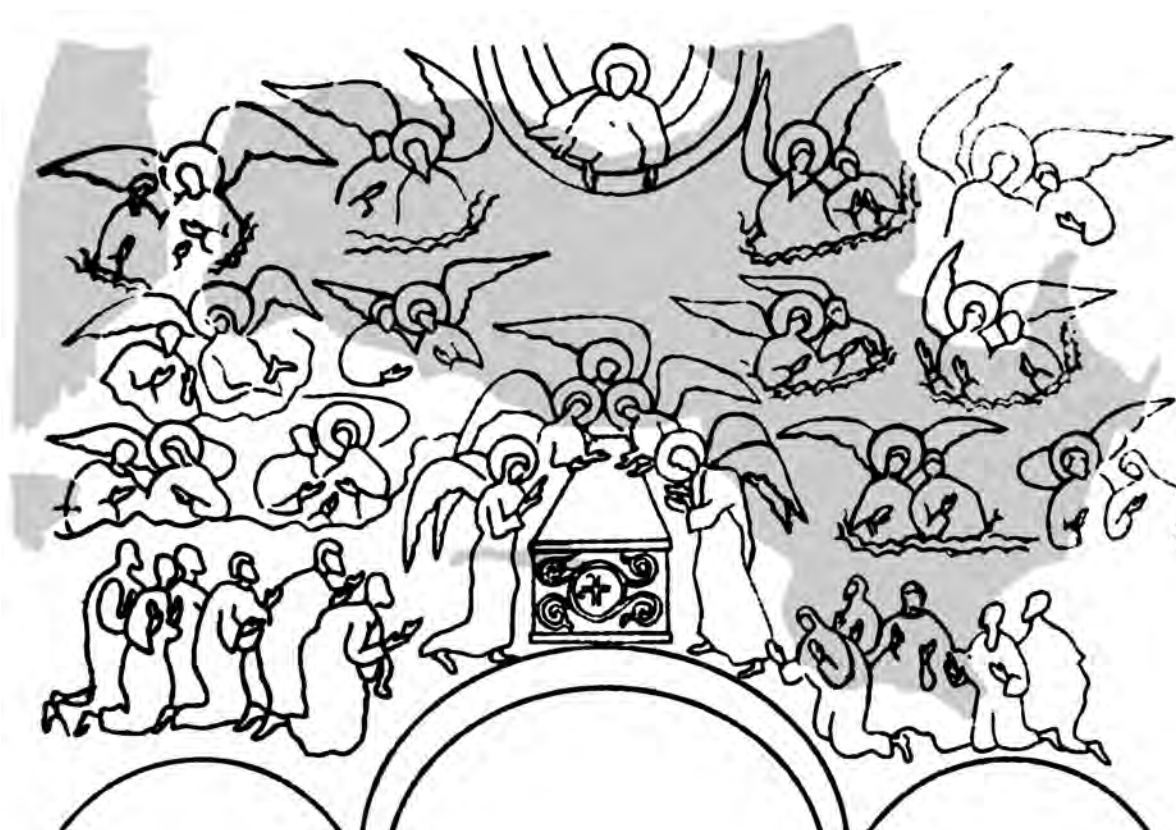
284 Схема росписи диаконника Кирилловской церкви в Киеве. Прорисовка И.Е.Марголиной и В.И.Ульяновского

285 Успение Богоматери. Роспись северной стены Кирилловской церкви в Киеве

286 Успение Богоматери. Схема росписи северной стены Кирилловской церкви в Киеве. Прорисовка И.Е.Марголиной и В.И.Ульяновского



285



286

[295] Такой тип орнамента был широко распространен во второй половине XII в., на что указывают росписи церкви Свв. Бориса и Глеба в Кидекше 1150-х гг. и Успенского собора во Владимире 1189 г. См. раздел, посвященный орнаменту, в настоящем томе ИРИ.

[296] Фрагмент орнамента различим и на грани четвертной лопатки в южном углу (левее окна хор).



287

арками в трансепт, в нартекс и в центральный неф наоса. В северной «камере» особо выделяются изображения Константина и Елены на северной стене и расположенные над ними две полуфигуры преподобных с развернутыми свитками в руках, заключенные в медальоны, которые занимают тимпан стены по сторонам окна. В южной «камере» в нижнем регистре южной стены сохранились изображение грандиозной фигуры Христа на троне в центре [297] и с трудом различимые фрагменты фигур по сторонам от Него [298]. Над образом Христа в тимпане стены также находится окно, по сторонам которого стоят две фигуры преподобных; их головы окружены нимбами, а взоры молитвенно обращены вверх; у правого преподобного на голове куколь [299]. На гранях пилонов, отделяющих поперечный западный неф храма от нартекса, представлены фигуры преподобных [300] [ил. 288]. В распалубках крестовых сводов [301], перекрывающих «камеры», художники разместили по четыре медальона с полуфигурами мучеников (?), а в основании распалубок, по сторонам их ребер — зеленые треугольники, образующие подобие вееров. На гранях и арках проходов, ведущих в нартекс, находились изображения мучеников и мучениц [302]. Очевидно, тематика изображений, украшающих стены, грани столбов и склоны арок этих помещений, была связана с их функцией, о которой можно только догадываться.

Почти вся роспись обширного нартекса, сообщаемого с основным простран-

ственным объемом храма, посвящена сценам Страшного суда. На восточном склоне вытянутого по оси север–юг коробового свода, венчающего относительно невысокую центральную часть нартекса, располагаются изображения Христа с воссевшими на троны апостолами и группами праведников и грешников, к ним подходящих [303]. Ниже представлены сцены судилища [304]. Композиция заходит на лопатки восточной стены. На северной лопатке — часть сонма праведников, на южной — ангел, сворачивающий небеса; под ними различимы фигуры трубящих ангелов, возвещающих концам земли, земле и морю о наступлении Судного дня.

На западном склоне свода были представлены Ветхий деньми, окружающие его фигуры апокалиптических старцев, призванных судить мир, и пюпитры с раскрытыми книгами судеб. На стене под ними — сцены мучений грешников в аду [305]. К композиции «Страшный суд» примыкают изображения рая и шествия праведных в рай. Они занимают стены северного помещения нартекса, отделенного от его основной части мощными лопатками и крестовым сводом. В тимпане северной стены находится окно, по сторонам которого расположены изображения: слева — огненный херувим, охраняющий вход в рай; справа — восседающая на троне Богоматерь, с двумя ангелами по сторонам



288

[297] Сохранилась голова с крестчатым нимбом и распростертыми руками. Справа виден край нимба; слева — часть нимба, плечо и руки что-то подающего человека.

[298] А.С. Преображенский считает, что здесь были представлены ктитории храма, обращающиеся ко Христу (*Преображенский*, 2010. С. 123–127).

[299] Над окном, очевидно, располагался медальон с изображением Христа или Богоматери, замененный позже медальоном с крестом.

[300] Фигуры преподобных украшают и склоны арки, ведущей из нартекса в наос: южный склон — преподобный с длинной бородой и поднятой вверх в двуперстном знаменнии десницей, в его левой руке развернутый свиток с обращением к братии; северный склон — преподобный с развернутым свитком (фигура полностью переписана, ее сопровождает надпись: «Феодоръ Сикеотъ»).

[301] Лучше сохранилась живопись в южной «камере»; в северной свод переписан.

[302] На южной грани прохода в северо-западную «камеру» (северная грань столпа) представлена женская фигура в короне с форакием и платом, подвязанным под подбородком (Евфросинья?), над ней медальон с фрагментом полуфигуры святого. Напротив, на лопатке северной стены — новая живопись, повторяющая ту же схему. В шельге арки — медальон с просиявшим крестом, на склоне арки — фигура. На южном склоне арки — остаток прямоугольного обрамления с полуфигурой мученика (Кирик?). Примерно по такой же схеме был расписан проход из нартекса в юго-западную «камеру» под хорами.

[303] На северной части восточной стены были представлены, судя по позднейшим надписям, «лики» подвижников, мучеников (в мантиях), а также еще несколько «ликов». Прорись, точно повторявшаяся мастерами, записавшими фрески масляной живописью в XIX в., показывает, что все они были представлены с поднятыми вверх головами и обращенными горько взорами.

287 Лик неизвестного св. воина-мученика. Деталь росписи наоса Кирилловской церкви в Киеве

288 Лик неизвестного преподобного, молитвенно предстоящего Христу. Деталь росписи южной стены наоса Кирилловской церкви в Киеве

289 Сцены с изображениями рая и шествия праведных из композиции «Страшный суд». Роспись северо-западной камеры под хорами Кирилловской церкви в Киеве

290 Лоно Авраамово. Роспись северо-западной камеры под хорами Кирилловской церкви в Киеве

(живопись новая). В нижнем регистре той же стены сохранились фрагменты фигур праведников, шествующих в рай. Движение в этой процессии шло с востока на запад, его возглавляют архангел и апостол Петр [306], а предшествует ему изображение коленопреклоненного разбойника с молитвенно воздетым взором. Оно расположено западнее и чуть выше процессии, над дверью, ведущей к лестнице на хоры [ил. 289].

В западной стене этой части нартекса устроен аркосолий, предназначенный для погребения членов княжеской фамилии. Склоны его свода занимают изображения ангелов в рост со сферами в руках, облаченных в одежды чинов императорского двора — далматики и лоры. Непосредственно над аркосолием в тимпане стены художники поместили композицию «Лоно Авраамово» [ил. 290]. Еще три аркосолия находятся в аналогичном южном помещении нартекса, также перекрытом крещатым сводом. Над тем аркосолием, что занимает западную стену, художники поместили три фронтальные фигуры святителей в рост, а чуть ниже — три медальона с полуфигурами еще трех святителей; над двумя аркосолиями южной стены — по две фигуры святых в рост [307]. На склонах сводов всех трех аркосолиев были представлены ангелы-хранители, облаченные в далматики [ил. 291].



289

[304] В нижнем регистре восточной стены, к югу от арки прохода в наос, различимы изображения «весов правосудия», коленопреклоненных Адама и Евы (на фигуре Евы сохранились фрагменты древней живописи), трубящих ангелов; еще южнее — изображения отверженных грешников.

[305] Здесь сохранилась лишь живопись XIX в., повторяющая пропись XII в. — «Богатый в геенне огненной», «Скрежет зубный» и «Огонь неугасимый».

[306] От древней живописи сохранились торсы семи женских фигур на фоне горки.

[307] Ныне различимы только фрагменты.



290



291

Особо — размером и местоположением — в росписи нартекса были выделены два больших медальона, которые человек, входящий в храм, сразу видел перед собой. В медальоне на южной лопатке восточной стены, справа от прохода в центральный неф собора, под фигурой ангела, сворачивающего небеса, было представлено поясное изображение Христа Пантократора, по сути иконное, переписанное в XIX в. [308] [ил. 292]. Симметрично расположенный медальон на северной лопатке занимает позднее изображение Богоматери в типе Агиосоритиссы, с молитвенно обращенными ко Христу руками. Однако можно достаточно уверенно говорить о том, что написавший ее художник довольно точно повторил древнюю прорис. Этим изображениям отвечали фигуры пророков или преподобных (?) в рост, также переписанные в XIX в. Но и в данном случае поздняя живопись, видимо, воспроизводит утраченный древний оригинал. Одна фигура повторяет иконографию Иоанна Предтечи, облаченного во власяницу, другой святой похож на пророка Илью.

Своего рода загадку представляет для исследователей еще один фрагмент живописи, сохранившийся в нартексе в верхней части узкой восточной грани южной лопатки пилона, который фланкирует проход в южный неф храма. Здесь можно

различить изображение головы и часть фигуры женщины, повернувшейся в сторону прохода, а на фоне за ней — деталь архитектурной кулисы в виде палат или башни. Вслед за А.В. Праховым и О. Певной И.Е. Марголина отождествляет это изображение с княгиней Марией Мстиславовной, которая после смерти мужа, великого Киевского князя Всеволода Ольговича, могла пожелать поместить свое изображение там, где предполагала быть похороненной [309]. Однако принять эту гипотезу мешают два обстоятельства. Изображение это, судя по его композиционным особенностям, являлось частью какой-то утраченной сцены, располагавшейся на прилегавшей к лопатке стене, позже растесанной. Археологические исследования показали, что на месте существующего прохода располагалась алтарная часть небольшой капеллы, подобной той, что сохранилась в Успенском соборе Елецкого монастыря [310], и грань пилона первоначально являлась ее внешним уступом.



292

[308] От древней живописи сохранились фрагменты красного нимба и перекрестья с жемчужной каймой.

[309] Прахов, 1883/1. С. 3; Ревта, 1995. С. 261–262;

Марголина, Ульяновский, 2005. С. 41. Ил. на с. 42.

[310] Холостенко, 1960. С. 9–10; Марголина, Ульяновский, 2005. С. 74–75.

291 Святители и преподобные. Фрагменты росписи юго-западной камеры под хорами Кирилловской церкви в Киеве

292 Роспись южной лопатки западной стены нартекса Кирилловской церкви в Киеве

293 Ангел, ведущий младенца Иоанна Предтечу в пустыню. Роспись южного придела на хорах Кирилловской церкви в Киеве

Имея это в виду, нетрудно представить, что основная часть сцены занимала конху утраченной апсиды. Скорее всего, здесь могла быть представлена сцена «Гостеприимство Авраама», в левой части которой часто изображали Сарру на фоне палат [311].

Помимо наоса, алтарной части храма и нартекса, остатки древней росписи сохранились на стенах капеллы, занимающей юго-восточный угол хор. Основная ее часть была посвящена сценам Предтеченского цикла, включавшего не менее 10–12 композиций, которые занимали два регистра. Хорошо различимы изображения сцены «Ангел ведет младенца Предтечу в пустыню» и фрагмент «Пира Ирода» с фигурой танцующей Саломеи, а также фигуры Иоанна Предтечи, представленной в рост с развернутым свитком в руке [312]. Кроме того, на склонах арки оконного проема в северной стене сохранились фигуры мучеников в рост, располагавшиеся здесь в два яруса. Нижнюю часть стен украшала панель полилитии, под которой на белом фоне располагались упрощенного вида «полотенца» [313]. Очевидно, капелла была местом уединенных молитвенных бдений ктитора храма [314] [ил. 293].

Стены и своды остальной части просторных хор были полностью переписаны в XIX в. Главное место здесь занимают крупные фигуры пророков, которые, возможно, повторяют прорисы утраченных древних фресок.

Внимательное знакомство с росписью позволяет обнаружить последовательно выдерживавшуюся ее создателями логику распределения и чередования изображений в пространстве храма, начиная от входа в нартекс и кончая алтарной апсидой. Эта логика, как можно предположить, определялась двумя основными факторами. Первый из них — функциональное назначение храма в целом и его отдельных компартиментов, порядок и длительность отправлявшихся в них ритуалов; второй — замысел заказчика, его место и роль в каждом из этих ритуалов. В южной капелле нартекса, безусловно, служили заупокойные панихиды; капелла на хорах являлась местом для уединенных молитвенных бдений; в жертвеннике, судя по большому количеству изображений святителей, устав монастыря предполагал произношение их имен при совершении чина проскомидии в момент поминовения Отцов Церкви; диаконник предназначался для отправления особых служб, посвященных святым покровителям основателя обители князя Всеволода Ольговича, чье крестильное имя было Кирилл [315], — Кириллу и Афанасию Александрийским.

Такого рода аспекты, связанные с личным присутствием заказчика, его движением, местами остановок, скорее всего,



293

весьма продолжительных, вероятно, достаточно сильно повлияли на систему росписи. Здесь вполне определенно учитывается эффект постоянно изменяющейся точки зрения на пространство храма. Художники как будто отслеживали зрительные возможности, предоставляемые им архитектурой, и усиливали их, внося в образный строй росписи определенную ноту созерцательности. Наиболее ярко эта особенность росписи проявляется при взгляде из-под свода нартекса через низкую, но широкую арку прохода в основной объем храма, на уходящее ввысь и в стороны необозримое светлое пространство наоса и на алтарь.

Заявленный уже в нартексе мотив открывающегося входа в мир, очищенный от греха, получает мощное подтверждение в изображениях, украшающих предалтарные столбы и обрамляющих высокую алтарную арку, которая символизирует врата, ведущие в рай. Показательно, что участники сцен «Благовещение» и «Сретение» не только движутся навстречу друг другу, но и, что имеет не меньшее значение, входят в открывающееся навстречу им пространство алтаря, которое в гимнографии и сочинениях Святых Отцов часто сравнивается со Святой землей, «горним Иерусалимом» и «Новым небом». Такому ощущению полностью соответствует сам характер сдержанного, даже замедлен-

[311] По мнению М.С. Медведевой, здесь могло находиться изображение сцены «Успение» с фигурами скорбящих жен в окнах башни (Медведева, 2012. С. 166).

[312] М.С. Медведева выявила следы сцен «Наречение имени Иоанну Предтече», «Заключение Предтечи в тюрьму» и редкой для Предтеченского цикла сцены «Убийство первосвященника Захарии» (Медведева, 2012. С. 167–171).

[313] О приделах в соборе Кирилловского монастыря см.: Луцко, 1979/3. С. 243–255. О назначении приделов на хорах см.: Сарбабянов, 2011. С. 178–197; Медведева, 2012. С. 167–171.

[314] М.С. Медведева не исключает, что здесь мог подвизаться какой-то монах-отшельник, подтверждение чему она видит в изображениях столпников, расположенных на стенах наоса неподалеку от капеллы (Медведева, 2012. С. 171).

[315] В Новгородском детинце была найдена печать с изображением св. Кирилла, которая, по мнению В.Л. Янина, могла принадлежать только Всеволоду Ольговичу. О ней см.: Янин, 1970/1. С. 71; Марголина, Ульяновский, 2005. С. 62.

ного, веского и одновременно почти острого движения. Апостолы Петр (слева) и Павел (справа) — в сценах Страшного суда путеводители душ праведных в рай — здесь представлены стоящими перед его воротами и как будто бы ожидающими тех, кто еще должен в них войти. Кирилл Туровский, при жизни которого были созданы кирилловские фрески, сравнивал храм с Эдемом, в котором Бог поселил человека, а алтарь — с раем, который «место есть свято» [316]. В него, по словам Кирилла, трудно войти, хотя он и «ворота незамкнутые имеет». Стеречь «святыя тайны от врагов Христовых» «меж церковью и олтарем... приставлены патриарси, архиепископи, архимандриты» [317] [ил. 294].

Замечательный вид на алтарь и на все пространство наоса раскрывается через великолепную двойную арку хор, предназначавшихся для пребывания здесь князя и его ближайшего окружения. Об этом напоминает располагавшаяся ниже двойной арки ктиторская композиция, которая, судя по небольшому сохранившемуся фрагменту древней живописи, представляла княжескую семью [318] в молитвенном обращении ко Христу и, как предположил Н.Б. Козак, ее святых покровителей и заступников Бориса и Глеба [319]. Отсюда князь лицеизреал изображение евхаристии — картину обетования спасения, данного Господом «народу избранному» через пророков, апостолов и Симеона Богоприимца, чья фигура в сцене «Сретение» располагается прямо напротив ктиторской фрески [320].

В диаконнике для созерцания действия, здесь совершавшегося, было устроено даже особое место, что-то вроде балкона, в миниатюре повторяющего хоры основного объема храма. Его наличие говорит о своеобразном статусе этого помещения, где, скорее всего, располагался придел, в котором совершались поминальные службы с участием ктитора храма [321].

Весь строй росписи свидетельствует о том, что она была рассчитана на длительное пребывание молящегося в пространстве храма, на состояние спокойного ее созерцания, предполагающее погружение в мир образов, связанных с темой явления в мир и сопребывания с людьми Бога Слова. На это указывают и большие композиции «Рождество Христово» и «Успение Богоматери», занимающие все пространство южной и северной стены наоса от нижнего ряда окон до притолок порталов.

Несмотря на многочисленные утраты и плохое состояние красочного слоя сохранившихся фрагментов, иконографические изводы обеих сцен восстанавливаются довольно полно [322]. Наряду с основным, наиболее устойчивым набором обязательных фигур и подробностей, в них присут-



294

[316] БЛДР. 1997. Т. 4. С. 146.

[317] Там же. С. 149.

[318] *Преображенский*, 2010. С. 119–128; *Он же*, 2013. С. 143–159.

[319] *Козак*, 2014. С. 198–209.

[320] Н.Б. Козак объясняет такое сопоставление композиций, расположенных друг против друга, погребальной функцией храма — надеждами его ктиторов «обрести спасение души после смерти» (Там же. С. 209). Любопытно, что фигуры пророков, отсутствовавшие в наосе, судя по их изображениям в слое масляной живописи 80-х гг. XIX в., как правило,

довольно точно повторявшей плохо сохранившиеся древние фрески, были сконцентрированы именно на хорах.

[321] Мысль о том, что здесь располагался особый придел, была высказана В.Г. Пуцко (*Пуцко*, 1979. С. 253–255). И.Е. Марголина считает диаконник «патрональным алтарем», где, по византийскому обычаю, о котором сообщает Добрыня Ядрейкович (Антоний), в конце XII в. побывавший в Софии Константинопольской, князь мог переодеваться в священническую одежду и стоять во время

литургии. В Св. Софии существовал «престол злат», на который возводили императора при коронации. О. Певна приводит в качестве аналогии «балкону» в диаконнике Кирилловской церкви подобное же устройство в храме Гюль-Джами в Константинополе (*Певна*, 1995. Р. 123). В.Д. Сарабьянов видит здесь выход для обслуживания иконостаса (*Сарабьянов*, 2000/1. С. 312–344). Идея сооружения «высокого места» — балкона — принадлежала, как полагает И.Е. Марголина, самому великому князю Всеволоду

Ольговичу, заложившему храм. В этой связи она замечает, что «балкон» не случайно был парадно украшен орнаментом (*Марголина*, 2001. С. 54–59). Поднявшись по внутристенной лестнице на балкон в диа-коннике, князь оказывался прямо перед сценой «Кирилл учит царя», имевшей дидактическое значение. По мнению исследовательницы, художник намеренно заменил фигуру императора, с которым беседовал св. Кирилл (в тексте Жития св. Кирилла это император Феодосий II, но реально святой с этим императором не встречался), на изображение русского князя (*Марголина, Ульяновский*, 2005. С. 48, 85, 87). Она ссылается на А. В. Прахова, отмечавшего сходство одежды царя, изображенной на фреске, с облачением русского князя (*Прахов*, 1882. С. 46).
[322] Прорись композиции «Рождество Христово» см. в кн.: *Марголина, Ульяновский*, 2005. С. 104.
[323] На месте существующей утраты, безусловно, была сцена избияния младенцев и изображение Елизаветы с младенцем Иоанном, прячущейся в расселине горы.
[324] О данном типе иконографического извода и о роли изображения холмов в построении пространственной композиции см.: *Бабић*, 1975/2. С. 49–56.
[325] Второй канон праздника Рождества Христова, тропарь восьмой песни (*Ловягин*, 1875. С. 16).
[326] Ангелы на облаках несут апостолов в Иерусалим; три ангела венчали «славу» Христа (фигура утрачена), сошедшего на землю, либо принимали из Его рук душу Богородицы, чтобы вознести ее к небу. Значительные утраты не позволяют воссоздать конкретные детали, но некоторые поддаются прочтению. Сохранились, например, фрагменты изображения небесного сегмента и кистей рук Господа, готового принять Богородицу в райские селения.

ствует множество дополнительных сцен. В «Рождестве» это изображения идущих принять Младенца Христа баб-повитух, на спине у одной из которых купель; волхвов, спасающиеся от преследования Ирода; Ирода во дворце, отдающего воинам приказ убить всех младенцев в Вифлееме [323]. Особенно же мастера подчеркивали космический масштаб события и вторжение в человеческую жизнь ангельских сил. Композицию, очерченную пологой аркой, как сводом небес, венчает поднимающаяся над Вифлеемской звездой круглая многочастная «слава». Над аркой расположены фигуры склоняющихся к земле ангелов, одни из которых наставляют волхвов, другие благовествуют пастухам. Ангелы окружают пещеру с яслями, в которых лежит спеленатый Младенец, и подводят волхвов к Богородице, держащей Христа на коленях. Картина жизни мира, в котором люди движутся, бегут от преследований, удивляются чудесным видениям и приходят поклониться Божественному Младенцу и Богородице, разворачивается в пространстве своеобразного «пейзажа», состоящего из многочисленных холмов [324] [ил. 295].

Смысл происходящего, несмотря на множество «исторических» подробностей, находит наиболее адекватное выражение не в повествовательных текстах и не в святоотеческих толкованиях, а в таких текстах

песнопений на празднество, как «Грядеши [Ты, „языков восстание“], заблудшее [„человеческое естество“] на пажить обращая цветотворную из пустынных холмов, силу нужную (т. е. поработившую людей. — *Л. И.*) человекоубийцы угасити, [по виду] муж же явився и Бог промыслиением (в сокровенном виде. — *Л. И.*)» [325].

Тема схождения неба на землю, преобразования Богом-Словом человеческого естества и мира, который из «пустынных холмов» превращается в «цветотворные пажити», развивается и в «Успении», где, как и в «Рождестве», важное место занимают изображения ангелов [326]. Эта сцена отличается таким же космическим масштабом и, так же как в «Рождестве», ее пространство в символическом и даже зрительном плане являлось продолжением пространства храма. Такая образная интерпретация архитектуры, становящейся под кистью художников органичной частью «пажитей», освященных присутствием Христа, объясняет и важность той роли, которую играют в ансамбле росписи разнообразные орнаментальные мотивы.

Принцип, который можно было бы назвать «пейзажным», проявляется даже в изображении «Евхаристии», построенном подобно многолюдной сцене. Художник раздвинул композицию вширь, удлинил трапезу, сделав ее похожей на массивный каменный





296



297

саркофаг, а над ней поставил два кивория со впадушенными сводами на колонках. Они осеняют фигуры Христа, представленного и в левой, и в правой части сцены, и двух прислуживающих Ему ангелов в белых диаконских стихарях. Принятые мастером масштабные соотношения фигур и архитектурных кулис позволили ему создать ощущение пространства, окружающего участников сцены. Они слегка сдвигаются от переднего плана в глубину, ритм движения замедляется, их предстояние Христу обретает характер личного общения [илл. 296]. Ритуальную строгость искусства предыдущего периода сменяет интонация приязненного, мягкого и чуткого отношения к окружающему миру.

Очевидно, идейную программу росписи определяло желание заказчика и художников создать картину последовательного осуществления плана «Божественного домостроительства» — попечения Бога о человечестве, о его спасении, нисхождения благодати от Христа, изображенного в куполе храма,

через апостолов, святителей — продолжателей апостольской миссии, святых воинов и преподобных к каждому человеку, находящемуся в храме. Отсутствие былой эмоциональной напряженности, атмосфера праздничности, личной приобщенности к «жизни будущего века», о которой свидетельствуют росписи наоса, — новые черты, отличающие стиль живописи Кирилловской церкви. Обращает на себя внимание, что, несмотря на грандиозный масштаб пространства храма и крупные размеры изображений апостолов, святителей, воинов, преподобных на гранях подкупольных столбов, их образы лишены пафоса обращения к большой аудитории. Художники оставляют вокруг фигур широкие и подвижные в своих границах цезуры фона, благодаря чему позы святых выглядят непринужденными, жесты и взгляды утрачивают былую интенсивность, лишаются императивности, дидактической акцентированности. Они как будто больше внемлют происходящему перед их взором,

296 Неизвестный св. воин-мученик. Роспись южной грани юго-западного подкупольного столба Кирилловской церкви в Киеве
 297 Фигуры святителей из композиции «Служба Святым Отцов». Часть росписи алтарной апсиды Кирилловской церкви в Киеве
 298 Святой Кирилл Александрийский учит царя. Роспись диаконника Кирилловской церкви в Киеве

чем свидетельствуют или проповедают [ил. 297].

Для определения сути воплощаемого создателями росписи идеала, может быть, наиболее подходящим является понятие «смирennemудрие», к которому прибегает в притче «О человеческой душе и теле» Кирилл Туровский [327]. Ему в полной мере отвечают образы апостолов Петра и Павла, предваряющих вход в алтарь, Иосифа и Симеона Богоприимца в «Сретении», святителей в чине «Службы Святым Отцов» в алтарной апсиде. То сочетание величественности, силы, мудрого и скорбного всеведения, которое наложило свою печать на выражения их лиц, на их позы и жесты, соответствует еще одной важной мысли того же автора: «Только близ сокрушенных сердцем Господь...» [328] [ил. 289].

Тонкая разработка оттенков жестов и поз особенно хорошо видна в сценах житийного цикла святителей Кирилла и Афанасия Александрийских. Сюжет, которому посвящена каждая сцена, художники представляют не как развивающееся действие, а как уникальное событие, всякий раз требующее осмысления со стороны самих участников сцены. Оно не является результатом сложения их действий. Можно даже сказать, что собственно «действующих» лиц здесь нет, они выступают скорее в роли созерцателей и свидетелей. Для замедления течения действия художники часто используют симметричные «геральдические» схемы при построении композиций. Таковы сцены «Богоматерь благословляет святых Кирилла и Афанасия», «Святой Кирилл учит царя» [ил. 298], «Святой Кирилл проповедует правую веру» и другие. Видимо, с этой же целью они

ограничивают движение фигур, расположенных на первом плане сцен. Их участники максимально приближены друг к другу, сидят или стоят, частично закрывая изображения персонажей, занимающих второй и даже третий план композиции. При этом пространство фона, остающееся открытым и не затесненным, начинает зрительно слегка отделяться от переднего плана и даже противопоставляться ему. Возрастающее количество пространственных планов является следствием стремления художников создать впечатление широкого и свободного пространства сцен, что в многофигурных композициях особенно хорошо видно.

Такому строю композиции полностью отвечают характер отношения художников к пластической форме и принципы их живописного мышления. Они уже не подчеркивают острый, стремительный ритм движения, который можно наблюдать в живописи церкви Св. Георгия в Старой Ладоге. Линии силуэтов смягчаются; по-новому трактуются формы одежд. Их свободно свисающие широкие складки, как будто наполненные воздухом, драпируют фигуры, создавая по-разному окрашенные пространственные планы. Фигуры становятся более обобщенными и даже немного грузными и массивными, хотя по-прежнему определяющую роль в композиции сцен и в построении форм играет плоскость стены. Несмотря на то что рельефность изображений нарастает, они не погружаются в глубину фона — сохраняет свое значение темная контурная обводка, отделяющая от него фигуры. Она лишь растушевывается, но еще не превращается в зоны теней, скрывающие края формы; контрасты света и тени не форсируются. «Света», слегка размытые с краев, не бликуют и не скользят по поверхности, но создают своего рода «ребра жесткости», обрисовывая конфигурацию складок ткани и выявляя конструкцию изображения, как это можно видеть, например, на одеждах ангела, сворачивающего небеса, в композиции «Страшный суд» [ил. 299].

Преобладание «пространственных ценностей» над пластическими, насколько позволяет судить сохранность красочных слоев [329], находит отражение как в приемах моделирования рельефа лиц, так и в решении цветовой композиции. Живопись в личном, как и в доличном, строится чередующимися планами, чья структура изменяется по мере перехода от однотонного подкладочного слоя, как правило, оранжево-охристого или красновато-коричневого, к завершающему слою моделировки. Средний план образуют пятна цвета разных оттенков и разной плотности, нанесенные в свободной эскизной манере, то в виде прозрачных лессировок, то широкими мазками, формирующими



298

[327] БЛДР. 1997. Т.4. С.153.

[328] Там же.

[329] Лучшей сохранностью отличаются изображения в диаконнике храма.



299 Ангел, сворачивающий небеса, из композиции «Страшный суд». Роспись южной западной стены нартекса Кирилловской церкви в Киеве
300 Лики святых, идущих на Суд. Часть композиции «Страшный суд». Фрагмент росписи западной стены нартекса Кирилловской церкви в Киеве
301 Группа апостолов из сцены «Евхаристия». Роспись алтарной апсиды церкви Свв. апостолов в Перахорио на Кипре. 1170-е гг.?

299

подвижную красочную ткань. Поверх них художники кладут корпусные линии и пятна белил, сочетая их с широкими контурами теневой обводки. Ее роль усиливают широкие прозрачные «приплески» зеленых полутеней, контрастирующих с подрумянкой и теплым тоном подкладочного слоя.

Мазки, пятна и линии белил, завершающие моделировку, не превратились еще в блики подвижного светового потока, обволакивающего объем и создающего вокруг него особую пространственную ауру, что станет отличительной чертой искусства самого конца XII в. Лишь в ликах художники изредка доводят тон белил до чистого белого цвета, но, как правило, они слегка замутняют их, используя в смесях с хроматическими и даже ахроматическими цветами, придают им матовость, сдерживая таким образом интенсивность их сияния. В результате создается эффект света, из глубины проступающего на поверхность ткани одежд. Этот принцип распространяется на всю колористическую гамму, в которой заметное место отведено земляным пигментам, имеющим разнообразные, но неяркие оттенки цвета. На этом фоне особо выделяются светло-голубые, светло-зеленые и светло-розовые тона, смешанные с белилами [ил. 300]. Такое состояние спокойного неяркого внутреннего свечения, не излива-

ющегося за пределы формы, позволяет ощутить основную интонацию образных характеристик изображений святых — крупных, серьезных, внимательно всматривающихся в мир и одновременно прислушивающихся к внутреннему голосу.

В силу многочисленных утрат красочного слоя, нанесенных временем, поновлениями и грубыми реставрационными вмешательствами, крайне сложной является задача нахождения аналогий кирилловским фрескам и определения их места в истории русского и византийского искусства XII в. Тем не менее перечисленные выше особенности живописи позволяют сделать заключение, что создателям кирилловской росписи был уже известен опыт художников, работавших в третьей четверти столетия. Опираясь на него, они стремились отразить новые идеи и решить новые задачи. В плане образно-содержательном киевский ансамбль характеризуют две основные тенденции. Одна из них выражается в стремлении художников ослабить эмоциональную экспрессию и вернуться к более спокойной, подчеркнута крупной монументальной форме, сопоставимой по масштабам разве только с живописной декорацией Софии Киевской, к образам, отличающимся индивидуальными «портретными» чертами [330]. Другая тенденция находит выражение в поэтической много-

- [330] В.Д. Сарабьянов даже считает возможным отметить, что «в структурной четкости стенописи, ее соразмерности крупным членениям архитектуры угадывается традиция киевских росписей XI в.» (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 164).
[331] Megaw, Hawkins, 1962. P. 277–348.
[332] Kalligas, 1979. P. 217–221; Panayotidi, 1989. P. 463–464. Fig. 31–35.
[333] Bonicatti, 1957. P. 117–128.
[334] Weyl-Carr, 1982/1. Fig. 43.
[335] Существует датировка их началом XIII в., основанная на интерпретации ктиторовских изображений. См.: Pennas, 1994. P. 193–198.
[336] В.Д. Сарабьянов, которому я приношу благодарность, обратил мое внимание на важную технологическую особенность росписи — глубокую просадку штукатурки, давно устоявшейся к моменту начала работ по стенописи. Это говорит о том, что ряд лет храм оставался нерасписанным.
[337] Сычёв, 1929 (1976). С. 280. Эту же идею десятилетиями позже повторил Д.В. Степовик (Степовик, 1975. С. 140).
[338] Шефцовский, 1917. С. 223; Высоцкий, 1985. С. 101. Высказывалось также мнение, что Всеволод Ольгович, которого ряд авторов считают заказчиком росписи, мог пригласить артель живописцев из Чернигова (Латуха, 1998. С. 60–69).



300



301

значности образов, не переходящей, однако, в излишне детализированное повествование.

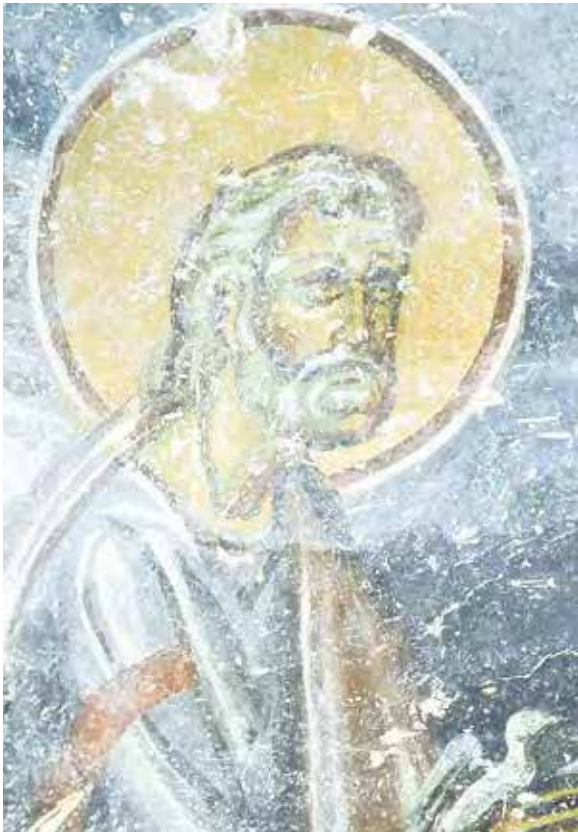
Аналогичные черты обнаруживают и другие памятники живописи, сохранившиеся на обширных территориях византийского мира, относящиеся, как можно думать, к тому же этапу стилистического развития.

Таковы фрески церкви Святых апостолов в Перахорио на Кипре, датируемые на основе данных стилистического анализа 1170-ми гг. [331] [ил. 301], росписи церкви Св. Софии в Монефвасии на юге Греции, не имеющей точной даты, но, судя по стилистическим особенностям, созданной примерно в то же десятилетие [332]. В менее очевидной и в более классической форме черты, определяющие существо стиля кирилловских фресок, проявляются в таком произведении столичных мастеров, как миниатюра Псалтыри из собрания Апостольской библиотеки Ватикана (Vat. Barb. gr. 320), датируемой 1177 г. [333] Во всяком случае, величественный образ апостола Павла в росписи вполне сопоставим со столь же величественным образом пророка Самуила, помазующего Давида, на миниатюре, украшающей выходной лист Псалтыри (л. 1 об.) [334]. Но, быть может, самую близкую параллель киевскому ансамблю представляют росписи церкви Панагии Крины на Хиосе, к сожалению, также не имеющие точно документированной даты, но, безусловно, созданные не позднее 1180-х гг. [335] [ил. 302, 303]

Помимо стилистических оснований, существуют и косвенные исторические свидетельства, указывающие на 70-е гг. XII в. как на датировку, оптимальную для фресок Кирилловской церкви. В 1179 г. умерла жена основателя монастыря, великого князя Всеволода Ольговича, княгиня Мария Мстиславовна, имевшая прямое отношение к строительству и, весьма вероятно, к украшению собора, в котором она и была погребена. Как уже говорилось ранее, именно ее, а не ее сына, великого Киевского князя Святослава Всеволодовича, погребенного здесь же в 1193 г., летописец называет строителем храма. Вероятнее всего, ко времени кончины княгини роспись храма уже была завершена [336].

Уникальность ансамбля фресок Кирилловского монастыря, единственного памятника живописи середины — второй половины XII в., сохранившегося на территории княжеств Южной и Юго-Западной Руси, не позволяет делать далеко идущие выводы о происхождении создавших его мастеров. В свое время Н.П. Сычѳв, обративший внимание на значительное число изображенных в диаконнике святителей, связанных, как он считал, с Болгарией и Македонией, высказал предположение об их балканском происхождении [337]. Другие исследователи, на том основании, что все древние надписи в храме русские, приписывали фрески местным художникам [338].

Несмотря на монастырский характер храма, в росписи мы не находим подчеркнуто суровых, аскетических образов. Однако в этой живописи нет ничего, что



302



303

302 Иосиф. Деталь сцены «Сретение». Росписи церкви Богоматери Крина в Перахорио на Кипре

303 Иосиф. Деталь сцены «Сретение» из росписи Кирилловской церкви в Киеве

напоминало бы произведения «классицизирующего» искусства константинопольских мастеров. В изображениях святых с крупными чертами лиц нет столичной утонченности. Они скорее могут быть названы грубоватыми, при том что общий эмоциональный строй росписи отличается открытостью и мягкостью интонаций. Но, пожалуй, к наиболее оригинальным приметам стиля живописи мастеров, работавших в Кирилловской церкви, относятся особенности их колористического мышления. Даже учитывая изменения, произошедшие под влиянием времени и, возможно, пожаров, колорит, судя по фрагментам фресок наилучшей сохранности, может быть назван тональным, что встречается в искусстве византийского мира крайне редко. В композициях практически не использовались крупные локальные, интенсивные по тону пятна цвета, за исключением фиолетово-коричневого (в архитектуре, письме ликов — волосы, детали личного) и белого, широко применявшегося в живописи одежд. Общий тон красочной гаммы отличался светлостью, преобладающую роль в ней играли переливчатые светло-голубые, золотисто-охристые, светло-зеленые, розовато-красные и светло-сиреневые тона. По контрасту выразительные свойства такого колористического решения подчеркивали яркие краски много-

образных по мотивам орнаментальных фризов и панно.

По отношению к кирилловским фрескам известные нам росписи владимирских (Успенского и Дмитриевского) соборов и новгородских («Аркажи», Нередица) храмов принадлежат к последующим этапам развития стиля живописи XII в. и к иным художественным традициям. Все они были созданы на протяжении одного десятилетия — от 1189 г. до 1199 г. Несмотря на имеющиеся заметные различия, позволяющие исследователям связывать эти росписи с разными направлениями в живописи позднекомниновской эпохи (аристократическим, в котором культивировались нормы классического искусства, и аскетическим, или «монашеским» [339]), в них есть черты, общие для образного строя всех произведений мастеров той эпохи. К числу таковых относится прием свободного варьирования каноничных для византийского мира форм и мотивов, что сопровождается привнесением в иконографию множества новых изводов. Характерной приметой времени был широкий и достаточно пестрый набор литературных источников, питавших иконографические сюжеты и программы храмовых росписей. К ним прибегают как пришлые, так и местные русские мастера. В большей мере дают о себе знать принципы формули-

[339] Потова, 1997. С. 93–119; Она же, 2005. С. 175–204; Этингер, 1987; Она же, 2013. С. 29–45.

[340] *Раннопорт*, 1982. № 98. С. 66–67.

[341] В 1166 г. заложена, а в 1173 г. освящена надвратная Спасская церковь в Юрьеве монастыре; в 1172 г. заложена церковь Якова на Яковлевой улице; в 1180 г. заложена и в 1182 г. завершена надвратная церковь Благовещенского монастыря; в 1184 г. заново построена на старом фундаменте церковь Ивана на Опоках, которая была расписана фресками; в 1185 г. заложили церковь Вознесения на Прусской улице; в 1196 г. завершено строительство монастырской церкви Воскресения на Мячине (Уверения апостола Фомы), заложеной владыкой Мартирием (*Раннопорт*, 1982. № 224–226, 228. С. 114, 115; № 102. С. 68–69; № 107. С. 71). В ряде храмов, например, в церкви Свв. Петра и Павла на Синичьей горе, заложеной в 1185 г., росписи, видимо, не было (*Раннопорт*, 1982. № 109. С. 71–72). О строительной деятельности в Новгороде см. раздел «Зодчество» в настоящем томе ИРИ.

[342] Церковь заложена в 1188 г. и освящена в 1189 г. (*Раннопорт*, 1982. № 110. С. 72).

[343] Там же. № 118. С. 75; Булкин, Штендер, 1994.

[344] *Раннопорт*, 1982. № 230. С. 215.

[345] Верхняя половина стен церкви была переложена заново в 1754 г. Фрагменты древней росписи сохранялись по низу стен. Храм был разрушен во время Отечественной войны 1941–1945 гг. (*Раннопорт*, 1982. № 116. С. 75).

[346] В 1422 г. церковь в Старой Руссе полностью перестроили (Там же. № 119. С. 75–76).

[347] «Въ лето 6687. Заложил архиепископ Илия съ братомъ церковь камяну святыхъ Богородица Благовещице... а нача здати церковь маия месяца в 21, на святую царю Костянтина и Елены, а коньяша месяца августа въ 25, на святаго апостола Тита» (НПЛ. 1950. С. 225).

[348] «В лето 6697... коньяша церковь пишущие Святого Благовещице» (Там же. С. 230).

[349] В настоящее время просматриваются следы графы кольца одного медальона и изображение омонимичного в другом (*Царевская*, 1999/2. С. 31).

[350] Подножье трона фланкированы херувимы (утрачены).

рования заказа, в которых нередко мотивы личные, семейные, общинные, идеологические несколько оттесняют на второй план традиционные богословские, догматические учительные темы. Изменяется и образный строй изображений. Помимо того что они непременно соотносятся с каким-либо конкретным каноническим письменным источником, художники часто вводят в их структуру дополнительные тексты, призванные озвучить слова персонажей, обращенные к зрителям как к собеседникам.

Естественно, что описываемые свойства не проявляются в памятниках внешне и одномоментно. На протяжении 1180–1190-х гг. в художественной культуре Руси параллельно протекают два процесса. Один из них, начавшийся еще в 1150-х гг., был связан с усиливающимся проникновением в искусство идей политического, идеологического характера, формулируемых, как правило, в среде, окружавшей наиболее могущественных князей. Другой процесс определяло заметное расширение социального круга заказчиков, относившихся к разным слоям городского населения. Наиболее яркое представление о первом из них дают росписи Владимира, о втором — росписи Новгорода. Их вкусовые предпочтения, представления об идеале, о смысле человеческой жизни достаточно определенно проявляются и во фресковых ансамблях, и в иконах того времени.

В отличие почти от всех рассмотренных произведений более раннего времени, датировки ансамблей монументальной живописи конца XII в. (фрески 1189 г. церкви Благовещения на Мячине, чаще именуемой «в Аркажах», Нередицы 1199 г. в Новгороде, фрески Успенского собора 1189 г. и Дмитриевского собора 1190-х гг. во Владимире) отличаются документальной точностью. К тому же, несмотря на разное состояние сохранности, они позволяют составить достаточно полное представление о характерных особенностях стиля, присущих живописи каждого из них.

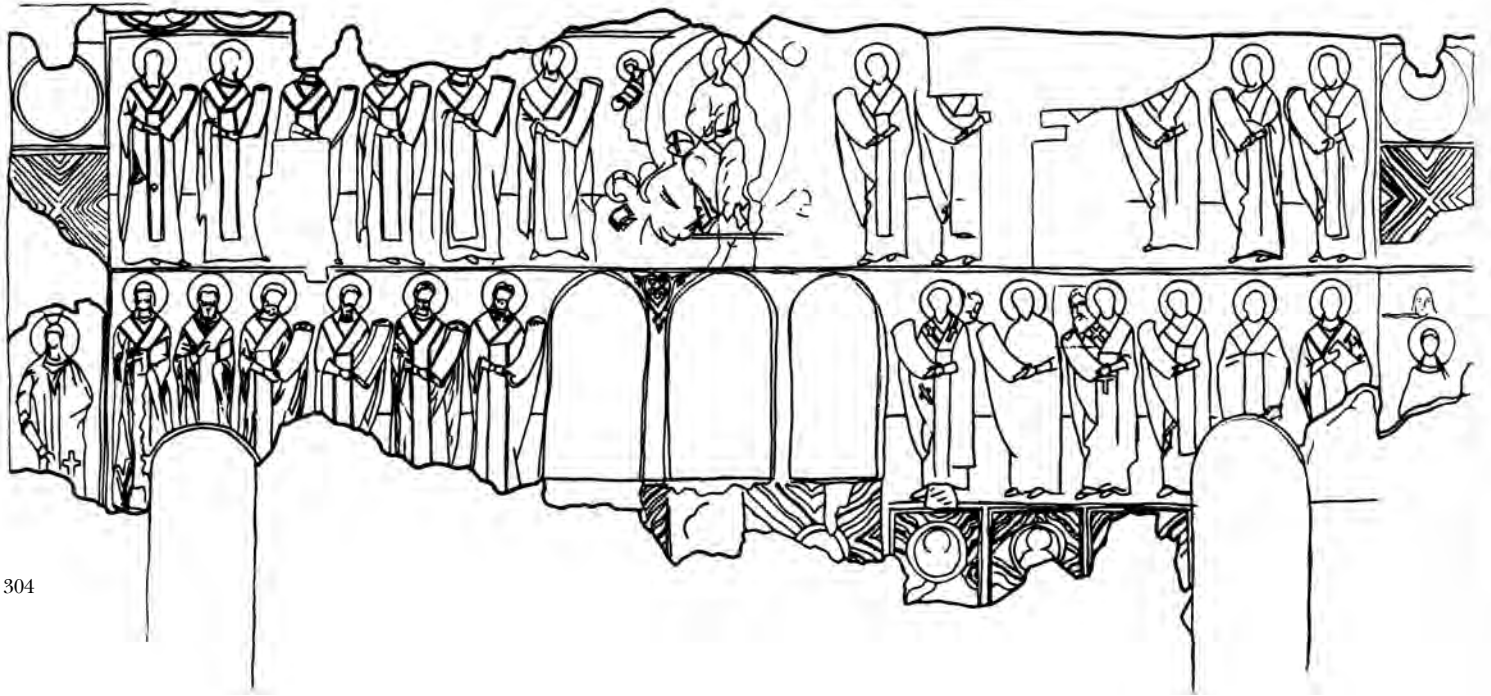
Сообщения новгородских летописей о строительстве и росписи храмов, данные, полученные при археологических раскопках и в процессе реставрационного обследования памятников живописи Новгорода, прямо свидетельствуют о существовании в городе собственных кадров мастеров-фрескистов и иконописцев, постоянно работавших здесь как минимум на протяжении последней четверти XII в. и развивавших свою особую художественную традицию. Фрагменты фресок были найдены в церкви Свв. Бориса и Глеба в детинце, заложеной Сотко Сыгиничем в 1167 г. и освященной в 1173 г. [340] Несомненно, были расписаны многие из каменных церквей, заложённых в те же годы [341]. Это церковь Успения

в Аркажском монастыре [342], украшенная стенописью в те же годы, что и расположенная неподалеку церковь Благовещения на Мячине; Спасо-Преображенский собор Хутынского монастыря, построенный в 1192 г. [343]; надвратная церковь Положения риз Богородицы в детинце, заложённая в 1195 г. и в 1196 г. расписанная [344]; церковь Святого Кирилла в Мало-Кирилловском монастыре, возведенная в 1198 г. [345]; построенные в том же году владыкой Мартирием Спасская церковь в Старой Руссе [346] и князем Ярославом Владимировичем церковь Спаса на Нередице, одновременно расписанные в 1199 г.

Даже если и не все строившиеся храмы были расписаны, для того чтобы украсить их иконами, нужно было иметь значительное число художников, постоянно работавших в самом Новгороде. Сходство даже единичных, разрозненных и случайных сохранившихся памятников показывает, что их создатели руководствовались общими идеалами и вкусами. Впрочем, то главное, что пробивается в них как «позывные» местной традиции, не мешает нам улавливать и стилистическое сходство их с территориально весьма отдаленными памятниками византийского искусства второй половины — конца XII в.

Среди памятников названного периода, дошедших до нашего времени, самым ранним являются фрески церкви Благовещения на Мячине. Храм был воздвигнут в 1179 г. в небольшом владычном пригородном монастыре, основанном архиепископом Ильей и его братом Гавриилом, занявшим после его смерти новгородскую кафедру [347]. Расписан же он был только спустя десять лет — в 1189 г. [348]

Основная часть древней живописи в храме, претерпевшем значительную перестройку в XVII в., сохранилась в его алтарной части, хотя росписи верхних частей центральной и боковых апсид были утрачены. Небольшие фрагменты фресок различимы на северной и южной стенах наоса. В конхе центральной апсиды, находилось, скорее всего, изображение Богородицы, а под ним располагался традиционный чин евхаристии; «еще ниже проходил фриз из шестнадцати медальонов, где, вероятно, находились погрудные изображения святителей» [349] [ил. 304]. В средней части апсиды художники разместили монументальную двухъярусную композицию. Центр ее верхнего яруса занимает изображение Христа-Эммануила на троне в окружении двухцветной мандорлы и символов четырех евангелистов с раскрытыми книгами, расположенными по сторонам, вверху и внизу [350] [ил. 305]. Ему предостоят Святые Отцы Церкви (по шесть фигур с каждой стороны) с развернутыми свитками в руках. В нижнем ярусе тема молитвенного



304



305

304 Роспись алтарной апсиды церкви Благовещения на Мячине. 1189 г. Схема-прорисовка Т.Ю. Царевской
 305 Фигуры святителей из композиции «Служба Святым Отцам». Часть росписи алтарной апсиды церкви Благовещения на Мячине
 306 Центральная часть композиции «Служба Святым Отцам». Роспись алтарной апсиды церкви Благовещения на Мячине

предстояния святителей продолжается, но в центре его находятся три оконных проема, а с каждого края — по две фигуры фронтально стоящих святителей с закрытыми Евангелиями. Всего их, как и верхнем ярусе, двенадцать. Замыкают этот ряд такие же фронтальные фигуры архидиаконов, написанные на лопатках пилонов, обрамляющих апсиду, по одному с каждой стороны. Надписи с именами не сохранились [ил. 306].

Еще один регистр росписи алтаря образует подобие мраморной панели, декорирующей стену от обреза окон до синтрона. На фоне расписанных под мрамор панелей в виде зеленых и красных квадратных плит различимы погрудные изображения святителей в медальонах с разноцветными фонами. По остаткам букв у одного восстанавливается имя «Афиноген» [351]. Как считает

Т.Ю. Царевская, под средним окном находилось какое-то особое изображение [352].

Роспись жертвенника церкви посвящена Богородичному («Протоевангельскому») циклу. В Новгороде этот цикл стал известен не позже начала XII в., о чем свидетельствуют росписи жертвенника собора Рождества Богоматери в Антониевом монастыре, 1125 г., и юго-западной камеры собора Мирожского монастыря в Пскове, начала 1140-х гг. [353] Но фрески церкви «в Аркажах» не повторяют их буквально ни по составу, ни по иконографическим изводам. Здесь цикл включал около двадцати сцен, которые располагались в четырех регистрах. Действие в них разворачивалось сверху вниз, начинаясь на северной стене по направлению к востоку, а затем переходило на южную стену. Первый ярус цикла не сохранился.



306

[351] Царевская, 1999. С. 32.

[352] Там же.

[353] См. о них: Сарабьянов, 2010. С. 191–215.



307

Во втором нет двух первых сцен, от третьей остался фрагмент фигуры, сидящей в профиль в повороте к центру. Т.Ю. Царевская определяет ее как «Ласкание Младенца Марии» [354]. В южной части жертвенника в этом регистре сохранились сцены «Кормление Марии» и «Благословение Марии иереями». Завершает второй регистр сцена, от которой сохранилось профильное изображение фигуры сидящего старца (?). Скорее всего, здесь была представлена беседа Иоакима и Анны об исполнении обета посвящения дочери Богу [355]. Третий регистр, вероятно, начинался со сцены Введения Марии во Храм (не сохранилась). От следующей композиции остался лишь полустертый фрагмент в правой части с изображением сидящих фигур — вероятно, это была сцена «Совет жрецов», на котором решалась дальнейшая судьба Марии по исполнению ей 12 лет. В южной части жертвенника, правее окна, сохранились все три композиции этого регистра: «Моление Захарии о посохах», «Обручение Марии», «Иосиф ведет Марию в свой дом». Завершают цикл сцены, расположенные в нижнем регистре: «Благовещение у кладезя» (сохранился лишь фрагмент), «Встреча Марии и Елизаветы», «Иосиф упрекает Марию», «Явление ангела Иосифу во сне» (просматривается лишь рисунок) [ил. 308].

Кроме сцен Богородичного цикла, художники поместили в жертвеннике, на западной стене, над входом сцену «Семь отроков эфесских», а под ней, южнее прохода в наос, — изображения неизвестных мученика и мученицы. Последние имеют, скорее всего, патрональный характер [ил. 309].

В диаконнике, следуя старой традиции, создатели росписи расположили сцены

Предтеченского цикла. Он занимал четыре регистра и включал двадцать сцен. Первый регистр сцен в верхней части росписи утрачен. Во второй регистр входили пять сцен [356], и, как считает Т.Ю. Царевская, «почти весь регистр был посвящен проповеднической деятельности Предтечи» [357]. В средней зоне росписи над восточным окном уцелела часть фигуры (женской?) в монашеском одеянии и в позе оранты [358]. В том же уровне росписи могла находиться, «судя по фрагментам разгранки над окном южной стены апсиды, еще одна фигура такого же типа». Это могли быть изображения неизвестных мучениц-диаконис (?) или фигуры родителей Предтечи — Елизаветы и Захарии [359].

С особой подробностью в аркажской росписи проиллюстрированы сцены мученической смерти Иоанна Предтечи, занимающие третий регистр [360]. Из них сохранились (с севера от восточного окна) композиции «Усекновение главы Иоанна Предтечи», «Поднесение главы Иродиаде», «Пир Ирода» и «Танец дочери Иродиады»; к югу от окна — «Христос узнает о смерти Предтечи» и «Погребение тела Иоанна учениками».

Нижний регистр росписи диаконника образуют четыре сцены, связанные с историей обретения главы Предтечи. В первой, от которой сохранился лишь небольшой фрагмент в правой части композиции, было представлено «Первое обретение главы» [361]. В следующей сцене глава Предтечи изображена как реликвия и символ жертвы, принесенной Христу, а сам Иоанн Креститель, стоящий рядом с ней в позе молитвенного обращения к Спасителю,

[354] Царевская, 1999. С. 44.

[355] Там же. С. 48.

[356] Сохранились лишь нижние части фигур.

[357] Она предположительно идентифицирует три сцены: «Проповедь иудеям» (вторая); «Обличение Ирода» (третья); «Проповедь Иоанна воину» (четвертая). К ним могла примыкать сцена «Заключение Иоанна Предтечи в темницу» (Там же. С. 67).

[358] Сохранилось изображение лишь ее нижней части и молитвенно воздетых рук.

[359] Там же. С. 62, 79.

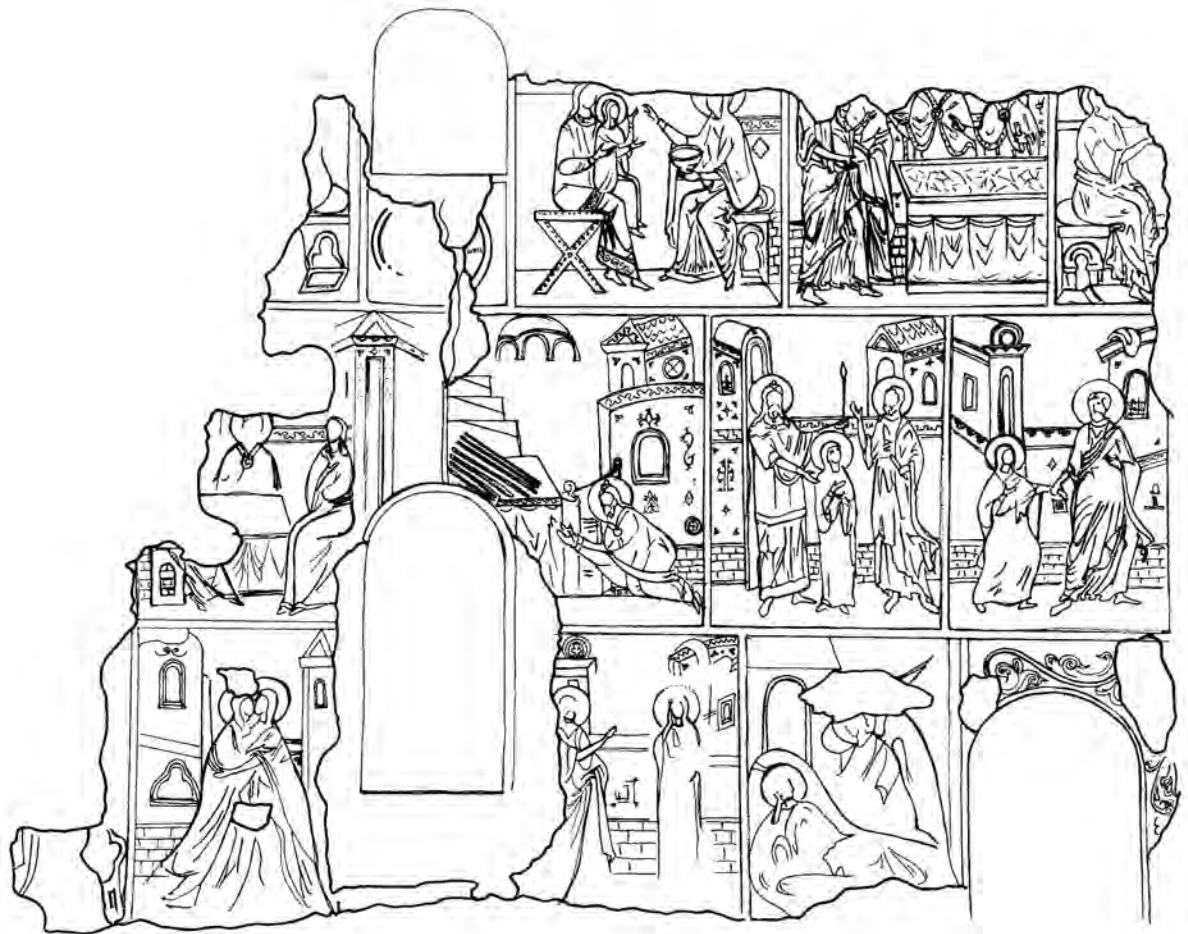
[360] Там же. С. 66.

[361] К. Уолтер идентифицировал эту сцену как «Первое обретение главы Предтечи» (Walter, 1979. P. 80).

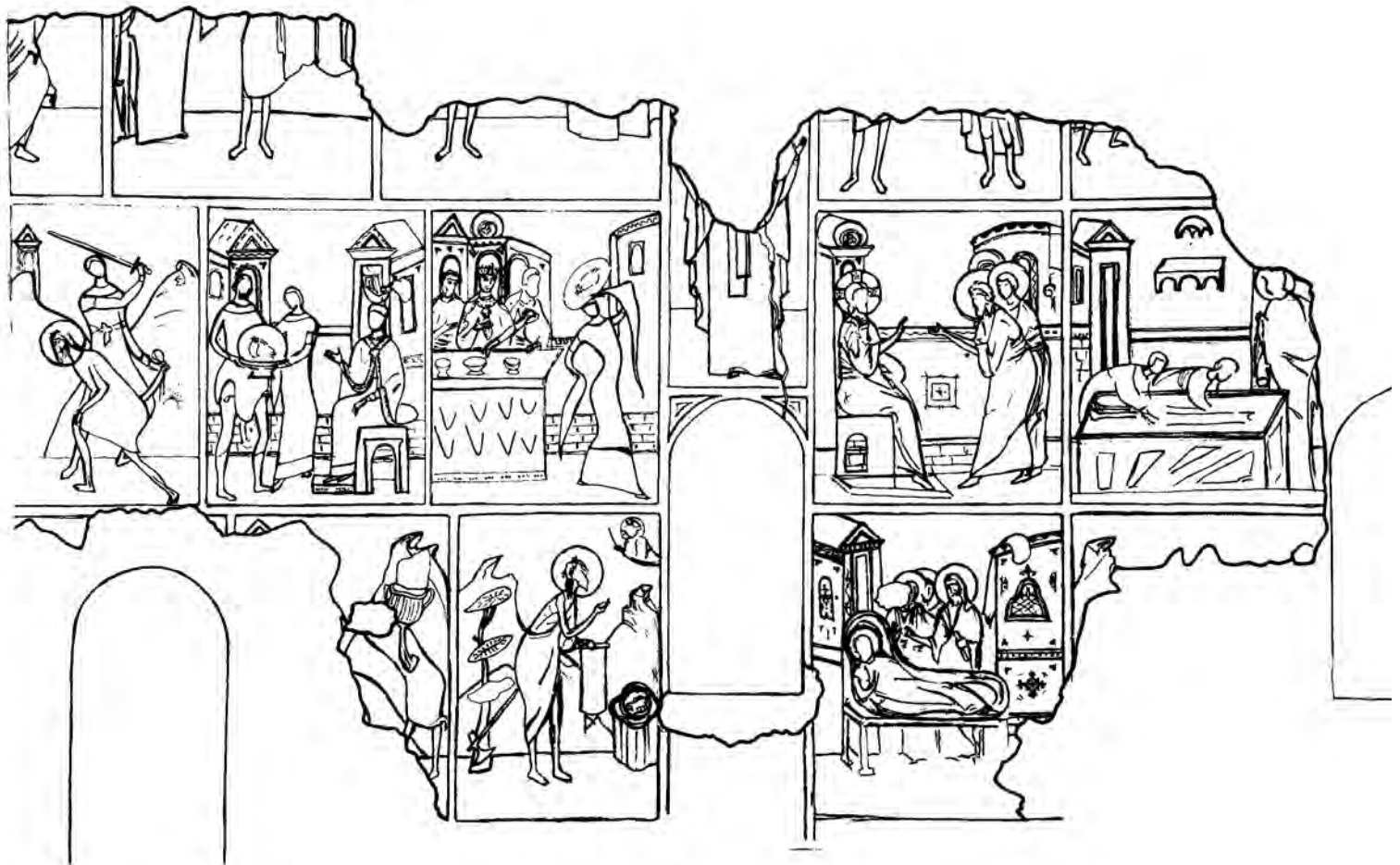
307 Панели мраморировки с изображениями святителей. Роспись алтарной апсиды церкви Благовещения на Мячине

308 Сцены Богородичного цикла. Роспись жертвенника церкви Благовещения на Мячине. Схема-прорисовка Т.Ю. Царевской

309 Сцены Предтеченского цикла. Роспись диаконника церкви Благовещения на Мячине. Схема-прорисовка Т.Ю. Царевской



308



309



являет образ истинного покаяния. В третьей сцене регистра — «Сон игумена Маркела» — изображен эпизод, связанный со вторым обретением главы: Предтеча, явившийся во сне игумену, указывает ему, где сокрыта его глава [362]. Заключительная сцена с изображением третьего обретения главы погибла во время Великой Отечественной войны, и только фотография позволяет получить о ней представление [363] [ил. 309].

На склонах арки прохода из алтаря в диаконник представлены поколенные фронтальные изображения двух неизвестных святителей, а на симметричной ей арке, ведущей в жертвенник, — аналогичные изображения святителей Иакова, брата Господня, и Фоки, епископа Синопского [364]. Склоны арки, соединяющей жертвенник с наосом, украшены изображениями двух молодых мучеников в плащах с тавлиянами. По следам надписей определяется, что это целители Флор и Лавр [365].

Фрагменты живописи, сохранившиеся в наосе храма, позволяют составить лишь самое общее представление о росписи его стен. Здесь изображения располагались в четырех регистрах, не считая панели полилитии, которая, вероятно, походила на панель, проходящую по низу стен алтаря. В люнеттах не осталось даже следов живописи, однако нет сомнения, что здесь, равно как и на склонах подкупольных сводов, были представлены сцены двенадцатых праздников. Второй ярус занимал фриз медальонов «с бюстами мучеников, которые узнаются по характерному расположению рук: правая — с крестом, левая — благословляющая, а также по типу одежд — плащу, застегнутому у правого плеча» [366]. По уровню расположения он соответствует фризу медальонов со святителями в алтаре [367].

В третьем ярусе, в уровне парных окон северной и южной стен, проходил пояс крупных фигур святых (мучеников?), представленных фронтально и облаченных в торжественные одеяния. На одном из них различим дивитисий (одежда высших придворных чинов), украшенный кругами с вписанными в них геральдическими фигурами орлов [368]. Четвертый регистр включал, как и в соборе Кирилловского монастыря в Киеве, крупные сцены «Рождество Христово» на северной стене и «Успение Богоматери» на южной. Каждая из них занимала по ширине все прясло. От «Успения» сохранилась группа скорбящих апостолов справа и две жены иерусалимские в окнах архитектурной кулисы; от «Рождества» — смутные следы фигуры ангела (?) [369]. Кроме указанных композиций, в западной части наоса мог располагаться, как считает Т.Ю. Царевская, ансамбль сцен «Страшного суда», ставший практически неперменной

частью всех известных нам русских росписей середины — второй половины XII в., начиная с фресок Спасского собора в Переславле-Залесском [370]. Важную роль в декоре храма играют разнообразные орнаментальные мотивы, в наибольшем количестве сохранившиеся в откосах окон алтаря и наоса.

В целом система росписи этой относительно небольшой новгородской монастырской церкви отличается последовательностью и компактностью, но вместе с тем включает множество оригинальных деталей. Они вводят в нее совершенно особые смысловые акценты, которые указывают, что в формировании иконографической программы определяющую роль играли заказчики — представители высшего слоя новгородского духовенства. Очевидно, что именно архиерейским заказом объясняется исключительное внимание, уделенное создателями росписи изображениям святителей, участвующих в таинстве литургии [371]. Показательно, что художники особо выделили центральную часть алтарной росписи — изображение «Службы Святых Отцов», расположив над ним (непосредственно под чином «Евхаристии») и под ним фризы медальонов с полуфигурами святых [372].

В каждом из двух ярусов алтарной композиции, представляющей таинство литургии, число святителей равно числу подходящих к престолу Христа апостолов. Однако если в центре композиции «Евхаристия» Христос изображается как «историческая» личность в образе средовека, то здесь Он представлен в символическом образе Эммануила, но не как младенец, а как отрок с длинными волосами [373]. Правой рукой Спаситель благословляет, левой придерживает стоящее на колене Евангелие. Такие детали призваны были указывать на то, что образ Эммануила олицетворяет одновременно и крестную жертву, и Христа, грядущего в мир для спасения человечества.

Извод этого древнего иконографического типа восходит к ранневизантийскому периоду, он известен как минимум с V в., о чем свидетельствует знаменитая мозаичная композиция в алтарной конхе храма Осиев Давид в монастыре Латома в Фессалониках [374]. Но особо широкое распространение такой тип изображения получает в XII в. [375], что многие историки искусства [376] не без основания связывают с вновь усилившимся в это время интересом к литургическим толкованиям и определениями Константинопольских поместных соборов 1157–1158 и 1168 гг., гласящими, что Христос при совершении таинства евхаристии является одновременно крестной жертвой, священником, ее приносящим, и образом Троицкостасного Бога, ее приемлющего [377] [ил. 310].

[362] Это уникальное изображение не имеет аналогий в искусстве средне- и поздневизантийского периода. По мнению Т.Ю. Царевской, оно замещает сцену «Второго обретения главы», в XII в. еще не получившую определенного иконографического решения (Царевская, 1999. С. 75).

[363] Там же. Ил. 58, 59.

[364] Там же. С. 82, 83.

[365] Там же. С. 80.

[366] Там же. С. 83.

[367] Там же.

[368] Там же.

[369] Там же. С. 83–84.

[370] Там же. С. 84–85.

[371] Там же. С. 37.

[372] В верхнем фризе, скорее всего, как и в нижнем, были представлены Отцы Церкви.

[373] Читается только графья лика Христа.

[374] Grabar, 1962. P. 363–380; Spieser, 1984; Tsigaridas, 1988.

[375] См. фреску начала XII в. над входом из нартекса в церковь в храме-костнице Бачковского монастыря в Болгарии (Бакалова, 1977); миниатюру Евангелия второй четверти XII в. из Библиотеки Марциана в Венеции (cod. Z.540, fol. IIv); миниатюры Евангелий рубежа XII–XIII вв. из Библиотеки Лауренциана во Флоренции (cod. Laur. VI. 32, fol. 7v) и Национальной библиотеки в Париже (cod. Suppl. 1335, fol. 7v, см. о них: Galavaris, 1979. Fig. 99, 101) и Никомидийского Евангелия того же времени (Киев, БАН Украины, I ДА, л. 25. См. о нем: Петров, 1911/1).

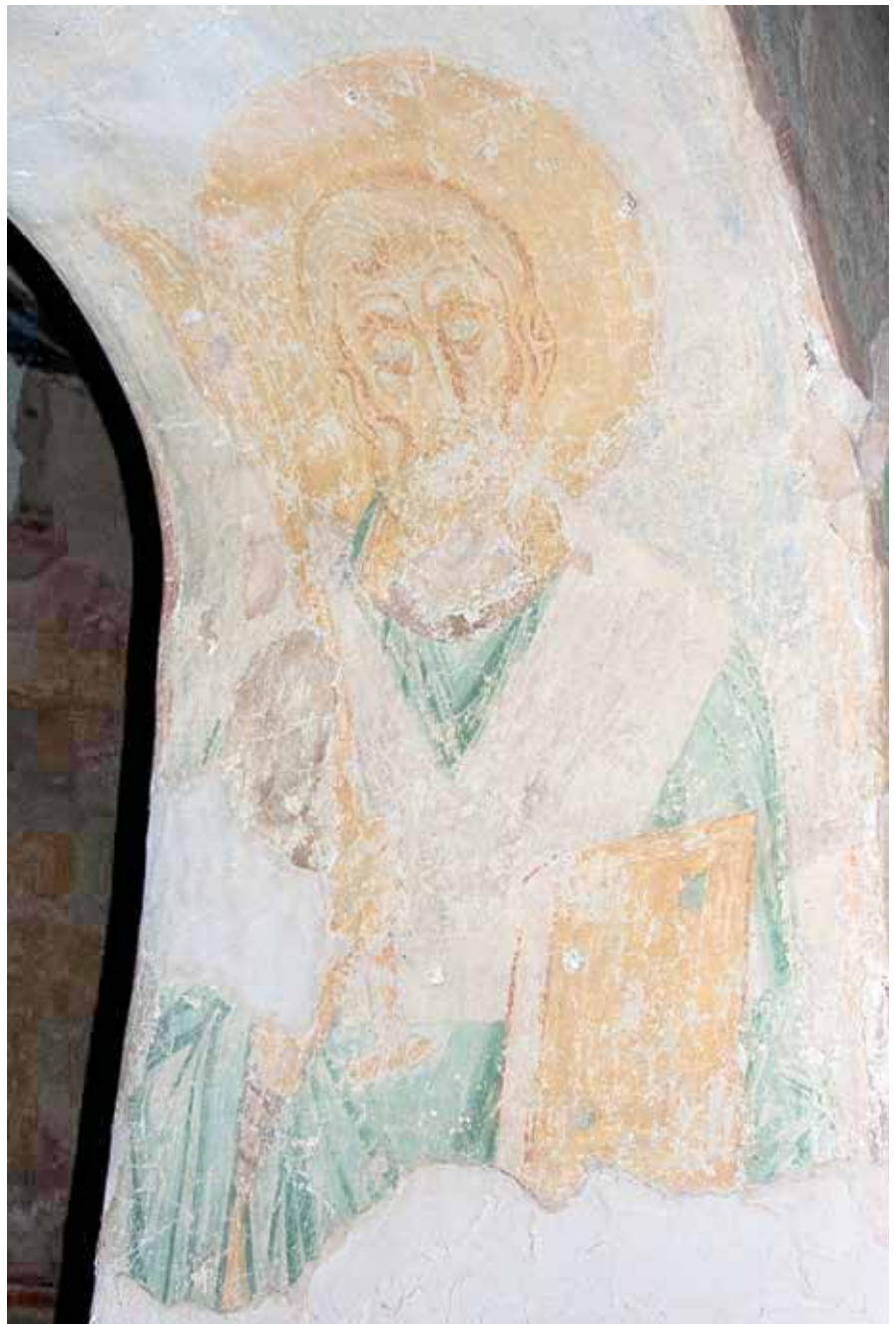
[376] Саминский, 1989. С. 200–202; Царевская, 1999. С. 34–35.

[377] Черёмухин, 1960. С. 87–109; Николай Мефонский, 2007; Babić, 1968. P. 368–386.

«Слава», окружающая Христа, и символы евангелистов указывают на теофанический характер композиции и на то, что ее смысл определяют молитвословия чина литургии, символическое содержание которой было предметом толкований многих авторитетных Отцов Церкви [378]. Об этом же говорит и текст, сохранившийся на свитке третьего святителя в верхнем ряду, представляющий собой начальные строки тайной молитвы священника, читаемой в алтаре при пении Херувимской песни: «Никто же достоинъ связавшихся съ плътскими...» Слова этой молитвы читаются от лица самого священника, просящего Бога об очищении и допущении его — «грешного и непотребного» раба Господня — «предстатии святых Твоей сей трапезе» для свершения священнодействия. Иконографическое решение, предложенное создателями росписи, уподобляет всю композицию ветхозаветным видениям, которые были даны пророкам Моисею, Исайе, Иезекиилю и Аввакуму, и указывает на высокий статус служения святителей, которые получают благодать лицезреть явление Господа при каждом отправлении чина литургии. Эту мысль акцентировали и изображения святителей, расположенные на склонах проходов из алтаря в жертвенник и диаконник, среди которых — Иаков, брат Господень, первый епископ Иерусалима, входивший в число семидесяти апостолов.

Обращает на себя внимание образ епископа Синопского Фоки, идентифицируемого по обычной для его иконографии детали — веслу, которое он держит в руке. Этот священномученик особенно почитался мореплавателями, что было вполне актуально и для Новгорода, ведшего обширную заморскую торговлю [379]. Однако существует и более общий аспект культа святого, связанный с истолкованием значения святительского сана, о чем говорит Иоанн Златоуст в беседе, посвященной епископу Фоке. Он сравнивает Церковь с кораблем в море, а святителя — с учителем и кормчим, который ведет через это море свой корабль, «содержащий в себе не деньги, не золото и серебро, но веру, любовь, ревность и мудрость», и ведет он его «не от земли к земле», а «от земли на небо» [380] [ил. 311].

Тема священства и Церкви, заключающей в себе дары Святого Духа, получает развитие в сценах Протоевангельского цикла. Помимо изображений явлений ангела Анне, Иоакиму, Марии и Иосифу — главным героям как минимум семи или восьми сцен («Жертвоприношение Иоакима и Анны», «Принесение Младенца Марии иереям», «Введение во Храм», «Совет иереев», «Моление Захарии о посохах», «Обручение Марии Иосифу») [381], создатели росписи



311

особо подчеркивают, что все эти события происходят в Храме и заметную роль в них играют первосвященники. Символическое значение происходящего раскрывают и детали изображений. Такова, например, большая золотая чаша, которую держит в руках Анна в сцене кормления Марии. Подобная евхаристическому сосуду — кратиру, она прямо ассоциируется с таинством причастия [382]. Столь же интересна в этом отношении и сцена «Моление о посохах», где на престоле вместо двенадцати посохов, число которых, согласно апокрифическому «Первоевангелию Иакова», должно было соответствовать числу колен Израилевых, лежит только семь. В данном случае, как

[378] Царевская, 1999. С. 35–36.

[379] Там же. С. 82.

[380] Иоанн Златоуст, 1896. Т. 2. С. 747.

[381] «Благовещение Анне», «Благовещение Иоакиму», «Благовещение у кладезя» (все три утрачены полностью или частично), «Явление ангела Иосифу во сне».

[382] На эту важную деталь указала Т. Ю. Царевская, которая видит здесь намек на стамну — золотой сосуд с манной и на то, что Богородица сама являлась сосудом «священной пищи» (Царевская, 1999. С. 46).

[383] Там же. С. 50.

311 Св. Фока, епископ
Синопский. Роспись арки про-
хода в алтарь церкви Благо-
вещения на Мячине
312 Семь спящих отроков
эфесских. Роспись западной
стены жертвенника церкви
Благовещения на Мячине



312

заметила Т.Ю. Царевская, число семь указывает на образы Ветхого Завета, прообразующие Богоматерь: семисвечник пророка Захарии, «сияющий семью дарами Святого Духа», а также семь столбов храма, воздвигнутого, согласно Притче царя Соломона, Божественной Премудростью — Софией, то есть самим Христом [383]. Таким образом, возникает незримая, но вполне ощутимая ассоциативная связь софийной тематики росписи, заказчиком которой был Новгородский архиепископ, с главной святыней Новгорода — Софийским собором.

Число семь повторяется и в сцене «Семь спящих отроков эфесских», занимающей западную стену жертвенника над проходом из него в наос. Высказывались разные соображения о том, какой идеей руководствовались художники, сочетая эту сцену с Богородичным циклом. Например, обращалось внимание на то, что, согласно одному из преданий, Эфес был местом Успения Богоматери [384]. Однако наиболее убедительным представляется мнение Т.Ю. Царевской, указавший на связь культа эфесских отроков с темой будущего всеобщего воскресения и нетления плоти [385]: укрывшиеся во время

гонений на христиан в пещере близ города, они были погружены Богом в смертный сон, длившийся полтора столетия, после чего уже в конце IV в., во времена торжества христианства, Он воскресил их. В день празднования памяти этих святых, приходящийся на 4 августа (по церковному календарю), поется: «...умроша без тли (т.е. тления. — Л.Л.); и по многих временех воссташа яко от сна, во уверение всех человеков». В иллюстрированных Псалтирях IX–XI вв. их изображение часто сопровождает текст Псалма 32: 18–19, где говорится о милости Господа к «уповающим на милость Его, избавити от смерти души их, и препитати я (их. — Л.Л.) в глад» [386] [ил. 312].

В последних из процитированных слов Псалма, возможно, заключено указание на еще одно обстоятельство, объясняющее появление указанной сцены в жертвеннике храма. В 1188 г., в то время, когда шла подготовка к росписи церкви «в Аркажах», в Новгороде едва не случился голод: «На ту же зиму бысть дороговъ, оже купляху по две ногате хлеб, а кадь ржи по 6 гривн, но Божиею милостию не бысть пакости в людех» [387]. Образ спящих отроков, возле

[384] Там же. С. 61.

[385] Она допускает, что появление этой сцены в жертвеннике, где во время проскомидии возносились прошения за усопших, связано с кончиной архиепископа Ильи, строителя храма, умершего за три года до начала росписи — в 1186 г. (Там же. С. 60).

[386] Там же.

[387] НПЛ. 1950. С. 39.

которых художники не забыли изобразить корзиночки с хлебом, мог представлять собой и благодарственную молитву о спасении врученного ему «стада», обращенную заказчиком росписи, архиепископом Гавриилом, ко Христу и Богородице. При этом, несомненно, сохраняется связь с таинством евхаристии и догматом о нетленности евхаристических даров. Эта тема приобрела особую актуальность именно в рассматриваемый период, она стала предметом специального рассмотрения в 1166 г. на поместном церковном соборе в Константинополе и оставалась предметом дискуссий на протяжении еще десятка лет [388].

С темой предуготовления к причастию и вкушения освященных евхаристических даров связано изображение святых братьев-целителей Флора и Лавра, представленных на склонах арки прохода из жертвенника в наос. Образы святых, подающих людям исцеление телесное и духовное, прообразовывали дар искупления грехов, который

получает человек, причащающийся во время евхаристии, а потому их фигуры нередко помещались художниками в предалтарном пространстве [389] [ил. 313].

Столь же важным аспектом таинства евхаристии является тема принесения дара покаяния. В росписи церкви Благовещения она нашла воплощение в Предтеченском цикле. В центре его нижнего регистра художники поместили сцену моления Предтечи перед усекированной головой, по композиции подобную иконному образу. Пророк изображен в молитвенном обращении ко Христу, благословляющему его из небесного сегмента. Поза Предтечи, его склоненная спина, возведенные вверх глаза, взывающий о милости жест протянутой к Господу правой руки передают состояние слезного покаяния. У ног пророка находится колодец, имеющий форму квадрифолия, в котором лежит усеченная глава, символизирующая жертву покаяния, а на фоне перед горкой расположены дерево и топор, призванные напомнить слова евангельской проповеди Крестителя: «Уже и секира при корне дерев лежит; всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь» (Мф. 3:10). Эти слова могли быть начертаны на развернутом свитке, который Иоанн держит в левой руке [390].

По мнению Т. Ю. Царевской, появление «иконного» образа Предтечи было, «скорее всего, продиктовано волей заказчика» [391]. Она указывает на то, что на аналогичной по иконографии синайской иконе XII в. имеется надпись, в которой содержится призыв ко Христу спасти ее владельца, подобно тому как он извлек из тьмы на свет усекированную главу Крестителя [392]. Эта особенность росписи диаконника и то обстоятельство, что она создавалась уже после смерти архиепископа Ильи, принявшего в постриге имя Иоанн [393], дает серьезное основание предполагать, что здесь должны были регулярно совершаться службы в память усопшего святителя, основавшего монастырь, построившего в нем Благовещенскую церковь и даже после смерти остававшегося небесным молитвенником за его братию перед Господом [ил. 314–318].

О существовании в монастыре особого чина поминовения Предтечи — святого патрона архиепископа Иоанна, возможно, свидетельствует уникальная сцена явления Иоанна Крестителя во сне игумену монастыря в Эмесе Маркелу, которому он указывает место, где сокрыта его глава [394]. Как пишет Т. Ю. Царевская, «ни один из известных нам памятников средне- и поздне-византийского периода не сохранил сцены с таким сюжетом»; аркажская фреска «могла служить своего рода обозначением [сцены] Второго обретения» [395]. Во всяком случае,

313 Св. целитель Флор.
Роспись арки прохода в жертвенник церкви Благовещения на Мячине
314 Молящийся Иоанн Предтеча. Роспись диаконника церкви Благовещения на Мячине



313

[388] На это обстоятельство обратила внимание Т. Ю. Царевская (*Царевская*, 1999. Примеч. 208 на с. 143). О спорах по вопросу «нетления евхаристических даров» см.: *Успенский Ф.*, 2001.

[389] Наиболее близким примером является роспись собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде, 1125 г. См.: *Сарабянов*, 2013. С. 164–165.

[390] См.: *Царевская*, 2002. С. 455–457.

[391] *Царевская*, 1999. С. 79.

[392] Там же. С. 77.

[393] Об особом почитании Иоанна Предтечи архиепископом Ильей и его братом Гавриилом говорит и то, что они заложили в 1184 г. на Торговище в Новгороде «церковь святого Иоанна камяна» (НПЛ. 1950. С. 37).

[394] Согласно преданию о втором обретении главы Предтечи в 453 г. игуменом Маркелом, глава была принесена в Эмесе и положена именно в диаконнике церкви (*Walter*, 1982/1. P. 183). В X–XII вв. глава Предтечи хранилась в орактории Студийского монастыря Константинополя, располагавшемся справа от алтаря (*Царевская*, 1999. С. 63; *Она же*, 2002. С. 449–459).

[395] *Царевская*, 1999. С. 75.



314



315



316



317

315 Усекновение главы Иоанна Предтечи. Деталь композиции; Принесение главы Иоанна Предтечи Иродиаде. Роспись диаконника церкви Благовещения на Мячине

316 Пир Ирода. Роспись диаконника церкви Благовещения на Мячине

317 Ученики Иоанна Предтечи перед Христом. Роспись диаконника церкви Благовещения на Мячине

318 Фрагмент композиции «Первое обретение главы Иоанна Предтечи». Роспись диаконника церкви Благовещения на Мячине

319 Явление Иоанна Предтечи во сне игумену Маркелу. Роспись диаконника церкви Благовещения на Мячине



318



319

[396] Там же. С. 79.

Т.Ю. Царевская отмечает, что именно в это время в византийской литургической практике возрастает «роль частных служб, более интимных по характеру» и «значение частного заказа в убранстве храмов», что проявляется в заметной акцентировке роли «киторских композиций и тем» (Там же. С. 100).

[397] Там же. С. 79.

[398] О соотношении изображений «Рождество Христово» и «Успение» см.: Maguire, 1981. P. 59–68; Этингер, 1997/2. С. 59–76; Царевская, 1999. С. 84.

[399] Царевская, 1999. С. 84–85.

[400] Именно так изображен Христос в сцене «Страшный суд» в росписи Нередицы 1199 г. См.: Мясоедов, Сычев, 1925. Таб. LXVI.

[401] Имеются в виду росписи Спасского собора Мирожского монастыря в Пскове, Спасской церкви Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке, церкви Св. Георгия в Старой Ладоге, церкви Спаса на Нередице в Новгороде.

[402] Т.Ю. Царевская считает, что в сценах «Рождество Христово» и «Успение» «ключевой фигурой является Богородица». По ее мнению, «таким образом получала последовательное выражение тема Богородицы-Храма, вместилища Логоса, ассоциирующаяся с темой Церкви земной» (Царевская, 1999. С. 84).

в этой сцене изображен акт прославления святыни — установления празднования ей [396] [ил. 319].

Дополняли Предтеченский цикл изображения фигур святых, располагавшиеся над окнами диаконника. От них сохранился над восточным окном фрагмент фрески с частью женской фигуры в облачении диаконисы, представленной в позе оранты. Вероятно, парная ей фигура располагалась над южным окном. Скорее всего, это были изображения родителей Иоанна Предтечи — первосвященника Захарии и Елизаветы, что «акцентировало тему принадлежности Иоанна священническому роду» [397].

Несмотря на почти полную утрату живописи в пространстве наоса, сохранившиеся фрагменты и общая логика их размещения позволяют говорить о том, что в его росписи еще сохранялась архитектурная упорядоченность структуры, определяющую роль в которой, как и в росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладоге, играли фризы с изображениями мучеников, членившие южную и северную стены. Центральное место здесь, безусловно, занимали образы Христа, связанные с мотивами теофании: Христос в яслях на фоне горы рядом с Богородицей в сцене Рождества на южной стене; Христос, принимающий на руки душу Богородицы в «Успении» на северной стене [398]. На

западной стене храма под хорами [399], прямо напротив изображения Христа-Эммануила, в центре алтарной апсиды располагалась фигура Христа в композиции «Страшный суд», вероятно, окруженная, скорее всего, мандорлой [400]. Зная об установившейся в росписях Пскова, Новгорода, Полоцка середины — второй половины XII в. традиции изображать в скуфье главы храма сцену «Вознесение Христово» [401], с большой долей вероятности можно сказать, что венчал пространство церкви Благовещения на Мячине еще один образ Христа — восходящего к Отцу в сиянии «славы» [402].

Все авторы, писавшие об аркажской росписи, единодушно видят в ней один из наиболее ярких примеров «динамичного стиля» позднего XII в. с присущими для него приемами линейной стилизации, придающими чертам ликов и деталям одежд характер абстрактного орнаментального узора, и ставят ее в ряд с такими памятниками, как фрески церкви Св. Георгия в Старой Ладоге, церкви Спаса на Нередице, фрагменты росписей монастырей Радоху и Ватопед на Афоне [ил. 320, 322], росписи в Курбинове и церкви Свв. Врачей в Кастории. Особое внимание они обращают на ту роль, которую в этой системе играют белильные линии и пятна белил — «света», вторящие теневым контурным обводкам, контрастирующие



320



321

с ними, выделяющие наиболее выпуклые части формы и образующие своего рода пластическую структуру изображения как в личном, так и в доличном письме. Именно «света», сведенные, как пишет Т.Ю. Царевская, «в сложную замкнутую... почти орнаментальную схему.. становятся главным средством художественного выражения» [403].

Наиболее наглядно этот прием проявляется в трактовке ликов святителей, изображенных на арке прохода из диаконника в алтарь. Упруго изгибающиеся, как будто пружинистые линии контурных описей и белильных светов, разделяющих пряди волос, создают эффект предельного внутреннего напряжения пластической формы, внешне остающейся неподвижной. Контраст подчеркивается строго фронтальным положением фигур, геральдической симметрией распределения самого узора «светов» и темных контурных линий. Усиливая драматическую экспрессию образов, художники противопоставляют яркие пятна чистых белил расширившимся зонам теней, делают черты ликов более массивными, особо выделяя бугрящиеся выступы скул, резко сведенных к переносице надбровных дуг, лобных долей, подбородка. Одновременно они затемняют и углубляют глазницы, изламывают линии бровей, от чего взоры святых обретают особую драматическую выразительность длительного и пристального взглядывания в лежащий перед ними мир [ил. 321].

Аскетическая суровость образов святителей давала основание писать, что «в работе аркажских мастеров развиваются те тенденции, которые в основном преобладали в живописи византийской периферии и строились на идеалах аскетического искусства, чуждого классической красоты» [404]. Справедливо относя аркажскую роспись к памятникам позднекомнинского искусства конца XII в., исследователи все же считали необходимым подчеркнуть их оригинальность и своеобычность, даже по сравнению с произведениями новгородской живописи того же времени [405]. Своеобразную «двойственность» стиля росписи церкви Благовещения, в которой «очевидная самоценность графических мотивов» сочетается «с пластической определенностью рельефов ликов», Т.Ю. Царевская объясняет его переходным характером, тем, что «новые устремления» мастеров сдерживались сохраняющими свое значение принципами предшествующего этапа комнинского искусства [406].

В аркажской росписи обращает на себя внимание сочетание таких, казалось бы, несходных черт, как монументализм и камерность [407], резкая экспрессия суровых и скорбных взоров и неожиданная тонкость в интонировании жестов и поз, подвижность

[403] Там же. С. 90.

[404] Сарабянов, Смирнова, 2007. С. 143.

[405] Так, В.Д. Сарабянов противопоставляет «академическому рационализму и рассудочности» мастеров, расписавших церковь Св. Георгия в Старой Ладогге, «открытую эмоциональную экспрессию» художников, работавших в церкви Благовещения на Мячине (Там же. С. 147).

[406] Царевская, 1999. С. 109. По наблюдениям Т.Ю. Царевской, даже орнаментализм новгородской росписи, по сравнению с афонскими фресками в Рабдуху и Ватопеде последней четверти XII в., «еще достаточно органичен и подчинен логике строения ликов». Отделяет исследовательница фрески Аркажей и от росписи Нередицы, где, как она пишет, «иератичность» сочетается с «подкупающей наивностью и искренностью, которые сродни образам народного искусства» (Там же. С. 110, 115).

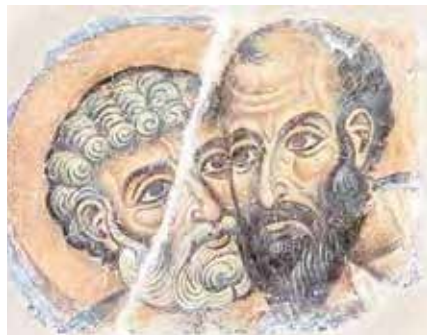
[407] Это свойство стиля аркажской росписи отмечает и В.Д. Сарабянов: «Монументализм отдельного образа или композиции не становится качеством всей системы декорации» (Сарабянов, Смирнова, 2007. С. 145).

320 Лик святого из композиции «Служба Святых Отцов». Роспись алтарной апсиды церкви Благовещения на Мячине

321 Лик святого. Деталь росписи арки прохода в алтарь церкви Благовещения на Мячине

322 Лики апостолов Петра и Павла. Фрагмент росписи библиотеки монастыря Ватопед на Афоне. 1180-е гг.?

323 Лик св. диакона. Деталь росписи алтарной апсиды церкви Благовещения на Мячине



322

выражений старческих и юношеских лиц, дающая основание говорить о присутствии в искусстве создавших ее мастеров «портретного» начала. Абстрактный орнаментализм, достигший высшей точки своего развития в памятниках типа росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладогe, здесь более органично сочетается с пластикой [408]. Большую определенность и стабильность приобретает положение фигур в композиционном пространстве, которое отчетливо отделяется от реального архитектурного пространства и даже противопоставляется ему. Показательны в этом отношении изображения святителей в «Чине Службы Святых Отцов» в алтарной апсиде. Хотя большая часть фигур представлена в процессии, целью которой является престол Христа-Эммануила, — к нему направлены жесты рук, в которых они держат развернутые свитки, наклоны массивных голов, — но при этом само движение ориентировано на передний план композиции. В сторону зрителя развернуты их прямые широкие плечи, в пространство храма обращены их взоры. Уже этим они заметно отличаются от изображений святителей в аналогичных процессиях, представленных в росписях церкви Св. Георгия в Старой Ладогe и в соборе Кириллова монастыря в Киеве.

Существенно различаются и принципы моделировки лиц, внешне соответствующих общему для позднекомниновского стиля типу. Исчезает жесткий каркас темных тонких контурных линий, описывающих в старолadoжской росписи абрис форм, отделяющих лики от фона и определяющих структуру изображений. Его место в аркажских фресках занимают широкие, мягко растушеванные тени, образующие вокруг голов пространственный ореол. Белила, которые в живописи ликов в росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладогe в большей мере контрастировали с общей охристо-желтой цветовой прокладкой, чем с теневыми контурами, в Аркажах мягко и плавно «списываются» с охряной основой и по контрасту, как световые блики, противопостав-

ляются широким зонам теней. Живопись строится не на цветовых контрастах, а на тональных отношениях [409], художники стремятся передать движение света по поверхности формы. В зависимости от характера ликов, в одних случаях по-юношески идеально ровных, в других — с крупными чертами, изборозженными складками морщин, с глубокими впадинами глазниц, свет делается то идеально ровным, то напряженным, неравномерным, прихотливо изменчивым, то набирающим, то утрачивающим силу [ил. 323]. В личном свет не концентрируется, а растекается по поверхности ткани, создавая своеобразный эффект «убегающих» теней. Ложась на разноцветные складки одежд, входя в их «поры», он окрашивается в их цвета, превращается в блик, создающий эффект шелковистой переливчатости или прозрачности ткани, что можно наблюдать, например, в сценах «Обручение Марии Иосифу», «Иосиф ведет Марию в дом свой». Такое подвижное соотношение света и тени, их вибрация и мерцание — еще одна важная черта, отличающая роспись Аркажей как от фресок Старой Ладогe, так и от созданной десятилетиями позже росписи Нередицы.



323

[408] В.Д. Сарабьянов отмечает тенденцию «к созданию более монолитного и пластически ясного объема, когда тонкие линии и извивы постепенно приобретают лишь второстепенное значение» (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 142). Об этом же писала и Т.Ю. Царевская: «Живописные приемы моделировки выдвигаются на первый план, тогда как элементы линейной стилизации отныне выступают в подчиненном качестве» (Царевская, 1999. С. 106).

[409] По словам Т.Ю. Царевской, «система аркажской живописи основана на принципе, противоположном колористическому подходу» (Там же. С. 108).



324

Мотив мерцающего света, то погружающегося в глубину ткани, то сильно бликующего на ее поверхности, оказывает влияние на общую колористическую концепцию росписи, создавая атмосферу, в которой что-то постоянно, хотя и незаметно, меняется. Художники смягчают контраст теплых и холодных тонов, в их палитре преобладают не спектральные, а ахроматические, приглушенно звучащие тона: пурпурно-коричневые, кофейные, серо-голубые и блекло-голубые, молочно-белые с холодным и теплым оттенком, зеленовато-бирюзовые и зеленовато-серые, разные охры, из которых даже золотистая звучит приглушенно и нередко имеет едва заметный землистый, бурозеленый оттенок. Но, несмотря на столь сдержанный по яркости характер цветовой палитры, колористическая композиция отличается утонченностью и продуманностью построения. Благодаря такому решению с особой остротой начинает восприниматься сокровенная жизнь света, улавливаются любые перепады силы его сияния, что было отмечено исследователями и поставлено в связь как с теофанической композицией, занимающей центр алтарной апсиды, так и с общей теофанической концепцией росписи [410].

Все, что зрители могли видеть на стенах храма, представало перед ними в образе таинств, участниками и свидетелями кото-



325

рых были персонажи изображенных сцен и даже отдельно расположенные фигуры святых, наделенные условными «портретными» чертами. Это относится и к таким сценам, как «Моление о посохах» в жертвеннике и даже «Пир Ирода» в диаконнике, где изображение события, связанного с мученической смертью пророка, обретает характер его прославления. В движениях присутствуют хотя и сдержанные, но подчеркнuto акцентированные торжественно-возвышенные, даже патетические жесты, будь то движение руки палача, занесшего свой меч над головой Предтечи, или велеречивый обмен жестами, происходящий между Иосифом и первосвященником, вручающим ему отроковицу Марию. Как тонко заметила Т.Ю. Царевская, в этом наглядно проявилось влияние «средств эллинистического красноречия на гимнографию и искусство», ставшее характерной чертой времени [411].

Такая тенденция объясняет присущие росписи черты театрализованного действия, развертывающегося как серия сменяющих друг друга актов, но не разделенных, несмотря на присутствие разгранок, а объединенных чередованием архитектурных кулис и просветов голубого фона. Внятно ритмизованное и отчетливо фразированное движение фигур, предельно приближенных к переднему плану, практически не

324 Сцены Предтеченского цикла. Роспись диаконника церкви Благовещения на Мячине

325 Видение Иаковом лестницы. Мозаика собора в Монреале, Сицилия. 1180-е гг.

326 Иосиф ведет Марию в дом свой. Деталь сцены. Роспись жертвенника церкви Благовещения на Мячине

327 Борьба Иакова с ангелом. Мозаика собора в Монреале, Сицилия

[410] Там же. С.101, 109.

[411] Здесь она ссылается на работы Э. Китцингера и Г. Мегвайра (Там же. С.100). См. также: *Kitzinger*, 1981; *Maguire*, 1981. P.102–103).

[412] Примерно так же О.Демус характеризует мозаики Монреале 1180-х гг.: «Каждая отдельная форма, будь это фигура, часть пейзажа или архитектурный мотив, подчиняются большому комплексу форм и, наконец, композиции целого ансамбля. Фигуры... объединяются в тесно связанные группы общим контуром, как апостолы в христологических сценах, или описываются контурами пейзажа... Одной из целей ритмических повторений формы... было стремление подчеркнуть непрерывное течение рассказа, соединить сцены последовательно. Вместе с тем была другая задача — связать вместе отдельные формы в тесно сплетенное картинное изображение, наполненное динамическим напряжением». В результате «действие оказывается более живым и ярким». В этом исследователе видел «результат влияния религиозного театра в Византии» (*Demus*, 1949. P.418, 419, 420). В той же связи он обращал внимание на возросшую роль пространственных цезур: «Отдельные элементы более широко расположены в пространстве, и фоновые мотивы приобретают большее значение» (*Ibid.* P.420).

[413] *Ibid.* P.91–177; *Kitzinger*, 1960.

[414] *Demus*, 1949. Fig.95b.

прерывается; при этом оно соотносится не только с сюжетной ситуацией и пластикой форм, но и с одинаковой глубиной композиционного пространства каждой сцены [ил. 324, 325].

Замкнутая композиция сцен, приоритетное значение, придаваемое действию, происходящему в пределах границ каждой из них, — принципиально новое качество стиля живописи последней трети XII в. Если во фресках Нерези и Старой Ладоги оно дает о себе знать в стремлении передать движение фигур в цельном архитектурном пространстве интерьера храма, то уже в росписи Кирилловской церкви, и в еще

большей мере во фресках церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах») сцены образуют собственное пространство, которое не совпадает с архитектурным пространством интерьера и, в определенном смысле, даже заменяет его [412]. Наиболее близкие аналогии решению композиций «в Аркажах» можно наблюдать в мозаиках Монреале на Сицилии, созданных в 1180-х гг. [413] Построение и даже прорисовка некоторых сцен, например, «Иосиф ведет Марию в дом свой» в Благовещенской церкви и «Господь вводит Адама в рай», «Борьба Иакова с ангелом» в Монреале [414] [ил. 326, 327], буквально повторяют друг друга.



326



327

Мозаики Монреале не единственная стилистическая параллель фрескам Благовещенской церкви [415]. Близкое сходство с ними, особенно в характере построения колорита, в самой его концепции, обнаруживает роспись церкви Николая Касничи в Кастории. Здесь мы находим ту же приглушенно звучащую цветовую палитру, в которой преобладают сумеречные тона — темно-синие, голубые, темно-коричневые, сиреневые, черные, по контрасту сочетающиеся с рыже-вато-желтой охрой и вкраплениями пятен травянисто-зеленого цвета. И там, и там свет почти полностью поглощается пластической формой, оставаясь лишь на немногих самых выпуклых ее частях или полностью переплавляясь в сверкание золота нимбов, доспехов, драгоценного шитья, серебристое поблескивание щитов, клинков обнажаемых мечей или тусклое сияние белых одежд. Во всех случаях эффект мерцающего сияния был важен для художников как образ света, постепенно пробивающегося в пространство храма, знаменующего наступление нового дня, и свидетельство полного насыщения и преображения человеческой плоти. Соответственно, особым смыслом наполняются образы святых, в первую очередь святителей, предстоящих Христу-Эммануилу, и персонажей всех сюжетных сцен, подобно вестникам Воскресения, возвещающих о приближении второго пришествия.

Размышляя о генезисе стили аркажской росписи, Т.Ю. Царевская отметила, что в ней ориентация на традиции Константинополя совмещается со специфически местными чертами [416]. Выделить эти местные черты, дающие о себе знать в общем образном строе живописи, — задача непростая. Существует несколько групп факторов, в каждом из которых можно уловить нечто оригинальное. Например, прослеживается преемственность технико-технологической традиции, переходившей от создателей таких памятников новгородской живописи первой половины XII в., как фрески башни Георгиевского собора Юрьева монастыря, фрагменты росписи Мартирьевской паперти и двусторонняя икона «Богоматерь Знамение» из Софийского собора, к мастерам, работавшим «в Аркажах». Все они применяли технику бессанкирного письма, ведущегося по сплошным охряным прокладкам с использованием относительно небольшого числа моделирующих слоев. Им свойственна любовь к обобщенным формам с крупными чертами, кратким и емким приемам контрастной моделировки рельефа, в которой не слишком большое внимание уделяется тонкой и тщательной графической проработке деталей. Приемы, ими используемые, отличаются высокой степенью унифицированности, что затрудняет определение



328

количества мастеров, работавших над росписью [417].

Колористическую гамму новгородские мастера строили, основываясь на немногочисленных крупных пятнах локальных цветов, а разнообразия и подвижности достигали с помощью варьирования количества белил, добавляемых в основной пигмент, а также путем введения в палитру сложных красочных смесей и ахроматических тонов. Доминантными были золотисто-желтые, светло-голубые и светло-зеленые тона, темно-красные разных оттенков — от коричнево-красного до фиолетового — и, конечно, белила. Образные характеристики персонажей отличаются прямоотой и открытостью, граничащей с простодушием, — суровые лица аскетов сочетаются со скорбными, изборожденными глубокими морщинами лицами старцев и средовеков и мягкими округлыми лицами юношей, дев и отроков.

Хотя заказчиками росписи Благовещенской церкви были представители высшего духовенства, она явно была рассчитана на восприятие достаточно большой аудиторией. Это нашло выражение в некоторой подчеркнутости учительного, дидактического начала. Как черту, отвечающую вкусу новгородцев, в значительной своей части грамотных и отличавшихся замечательной книжной начитанностью, следует отметить интерес к подробному рассказу, снабженному множеством нестандартных, зачастую уникальных деталей, восходящих к редким литературным источникам. Прямым сви-

328 Обручение Марии Иосифу. Роспись жертвенника церкви Благовещения на Мячине
329 Богоматерь Умиление. Икона из Успенского собора Московского Кремля.
1180-е гг. ММК

[415] По мнению Т.Ю. Царевской, фрески Благовещенской церкви «наиболее созвучны росписям капеллы Богоматери и трапезной монастыря Иоанна Богослова на Патмосе» (Царевская, 1999. С. 111).

[416] Там же. С. 86.

[417] Т.Ю. Царевская выделяет почерки четырех мастеров. Первому она приписывает изображения святителей в алтаре, отмечая высокий уровень исполнения и «портретные» характеристики; второго мастера она считает автором образов святителей в арках проходов из алтаря в диаконник и жертвенник — они производят впечатление небывалым масштабом и образным строем; с почерком третьего связывает фрагменты «Рождества» и «Успения», с четвертым — фигуры Флора и Лавра (Там же. С. 87–89).

детельством тому являются неординарные составы циклов росписей диаконника и жертвенника храма [ил. 328].

Памятником новгородской живописи [418] того же времени и даже, видимо, созданным одним из тех мастеров, что работали над росписью церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»), является небольшая икона «Богоматерь Умиление», хранящаяся в Успенском соборе Московского Кремля [419]. Исследователи [420] не исключают возможности идентификации этого драгоценного образа с чтимой древней иконой Богородицы, находившейся до 1497 г. в Троицкой церкви в Новгороде и оттуда

взятой в Москву. Но, в силу отсутствия документальных сведений, это предположение остается лишь догадкой [421] [ил. 329].

Редким и сложным, безусловно, восходящим к какому-то авторитетному столичному образцу является иконографический извод изображения Богородицы с Младенцем, которое может быть условно отнесено к типу «Умиление». Младенец Христос, восседающий на левой руке Богородицы, едва касается щекой Ее лица, но не обнимает и не благословляет Пресвятую Деву, а обращается к ней с жестом пророческого свидетельства о Себе, о чем говорит особое перстосложение Его левой руки. Два сложенных

[418] Первой о новгородском происхождении памятника написала О.В. Зонова. Она сравнивала ее с иконой начала XIII в. «Успение» из Десятинного монастыря в Новгороде в собрании ГТГ (Зонова, 1967. С. 66–69; Она же, 1972. С. 271).

[419] Размер иконы 56×42,5 см, инв. № Ж-267; согласно описям собора, в XVII–XIX вв. она стояла у северной стороны северо-восточного столба, т. е. практически входила в центральный иконостас. Согласно описям, вплоть до 1812 г. ее украшал драгоценный оклад, утраченный во время пребывания в Кремле французов. Раскрыта Г.С. Батхелем в 1965–1966 гг. (Иконы Успенского собора, 2007. № 2. С. 72).

[420] О.В. Зонова и Е.Я. Осташенко (Зонова, 1972. С. 270–282; Иконы Успенского собора, 2007. № 2. С. 72).

[421] Согласно сведениям архимандрита Макария, икона была возвращена в Новгород в 1508 г. (Макарий архим., 1860. Т. 2. С. 63). Но авторы каталога икон Успенского собора не исключают, что в Новгород могли вернуть «список чтимой иконы», а не ее саму. Подтверждением почитания именно этого образа, по их мнению, является список с нее, известный под именем «Богоматерь Старорусская» в ГРМ и датируемый обычно началом XIII в. (Иконы Успенского собора, 2007. № 2. С. 72).



329

и два выпрямленных пальца символизируют неслитное и нераздельное сосуществование в едином лице Бога-Слова двух естеств — Божеского и человеческого. На это же, как отмечают авторы каталога собрания икон Успенского собора, указывают красная нить, которой перевязан символ Слова — свернутый свиток нежно-голубого цвета, а также сопоставление обнаженной до локтя левой руки Божественного Младенца — Его жертвенной плоти — с правой, закрытой складками гиматия. Сияющие золотом одежды Младенца свидетельствуют о почивающем на Нем Святом Духе [422] [ил. 330]. Символический смысл имеет и положение скрещенных ног, одна из которых согнута в колене, другая вытянута, что должно указывать на таинство принесения крестной жертвы. О том же призваны были напомнить скорбный взгляд и печальное склонение головы Богородицы. Она щекой прижимается к лику Сына и касается Его устами так, как это принято изображать в сценах оплакивания мертвого Христа. С погребальными ризами ассоциируется голубой мафорий, которым Пресвятая Дева обвивает Его, как пеленами. В отличие от большей части икон, где Богоматерь изображается с обращенным к Сыну молитвенным жестом правой руки, здесь Ее рука сжимает складки ризы.

Поэтические ассоциации, которые вызывают позы, жесты, взгляды, одеяния, характер колористического решения определяют возвышенный образный строй иконы. Пурпурно-вишневый плат, ниспадающий с головы Богородицы, расшитый золотым ромбическим узором, повторяет изображения покровов, возлежащих на троне Христа и на одре Богородицы в сценах «Успение». Эта параллель находит подтверждение в образах церковной поэзии, где Богоматерь именуется «одром Соломоновым», «престолом» и «трапезой» [423]. Еще один пласт поэтических образов связан с цветовой и световой символикой [424]. Таковы, например, начальные строки Псалма 103: «Господи, Боже мой! ... Ты облечен славою и величием. Ты одеваешься светом, как ризою, простираешь небеса, как шатер...» (Пс. 103:1–2). В них с максимальной полнотой раскрывается значение эпитетов, к которым прибегали гимнографы, славившие Богоматерь, нарекавшие ее «ширшею небес», поскольку она вместила в Свою утробу Творца мира, и шатром — «небесной скинией», прообразующей Церковь Христову и Небесный Иерусалим, место пребывания Бога [425]. В этой «новозаветной Скинии» юный Христос, облаченный в ризу, сияющую золотом, предстает как образ обновленного человечества — «нового Адама», вновь введенного в райские обители.



330

Разработка мотивов таинственно мерцающего света, исходящего от неярко поблескивающего золота фона и из глубины приглушенно звучащих красочных пятен — пурпурно-коричневого, коричнево-охряного, белесовато-голубого, перекликающегося с вкраплениями штрихов золотого ассиста на одежде Христа и нитей шитья на плате Богородицы, точно соответствует принципам построения колорита во фресках Аркажей. Полностью совпадают в обоих памятниках и приемы построения пластической формы, особенно личного письма. В первую очередь это относится к манере письма юношеских лиц. Сравнивая, например, лик Богородицы с лицами юношей из сцены «Третье обретение главы Иоанна Предтечи» [426], можно убедиться в их поразительном сходстве [ил. 331]. И там, и там живопись велась по

[422] Иконы Успенского собора, 2007. № 2. С. 76.

[423] Там же. С. 77. О символике плата см.: *Лидов*, 2009. С. 204–205.

[424] Иконы Успенского собора, 2007. С. 76.

[425] О скинии, устроенной Моисеем, напоминают также сияющий светом голубой мафорий Богородицы и пурпурно-красный покров, наброшенный поверх него. О синих и красных покрывах Скинии говорится в книге Исход (Исх. 36:19).

[426] *Царевская*, 1999/2. Ил. 59.

[427] *Яковлева*, 1986. Т. 2. С. 149–150. По мнению О.Е. Эттингера, такой «глухой и нецветный» колорит был характерен для иконописи Северной Греции (*Эттингер*, 2005/1).

330 Лики Богоматери и Младенца Христа. Деталь иконы «Богоматерь Умиление»
 331 Лики юношей из сцены «Третье обретение главы Иоанна Предтечи». Роспись диаконника церкви Благовещения на Мячине

С. 440). Однако приводимые ею в качестве аналогий памятники являются действительно чисто греческими, чего нельзя сказать о рассматриваемой иконе. Кроме того, они, безусловно, относятся к другому времени.

[428] О.В. Зонова отнесла памятник к первой половине XII в. (Зонова, 1967. С. 66–69).

[429] В.Н. Лазарев датирует ее рубежом XII–XIII вв. (Лазарев, 1971/1. С. 319), с чем согласны О.С. Попова (Попова, 2006/1. С. 841, 856–857) и О.Е. Этингер (Этингер, 2005/1. С. 440).

[430] Исследовательница особенно выделяет такие черты, как «характерные параллельные складки и „не падающие“ концы одежд Младенца; противопоставление тонального письма личного крупным цветовым плоскостям в письме доличного; отсутствие в письме личного чистых белильных высветлений, и цветотени». Она справедливо замечает, что «эти признаки не характерны... ни для живописи первой половины XII в... ни для стиля рубежа веков» (Иконы Успенского собора, 2007. № 2. С. 77).

[431] Инв. № Соф. 1.

[432] Сводный каталог, 1984. № 146. С. 167; Столярова, 1993. С. 13–32.

[433] Преображенский, 2012. С. 160. См. также: Столярова, 1999. С. 245–251.

[434] Стасов, 1887. Таб. LX.

А.Н. Свирин так описывает одну из заставок: «Заставка представляет полукруглую с двумя птицами наверху. Внутри — три круга с цветами киевского типа и плетением между ними». Ее характер «свидетельствует о переработке византийских мотивов» (Свирин, 1950. С. 36).

[435] Лазарев, 1947. С. 50.

А.Н. Свирин указывает, что заглавные буквы, построенные «из переплетающихся тонких лент», сочетаются с «трилистниками или птичьими головами» (Свирин, 1950. С. 37). Помимо птиц, «в частности павлинов», он отмечает присутствие в инициалах чудовищ, вроде «крокодилообразных зверей» (Свирин, 1964. С. 65). Описание орнаментики рукописи см. в кн.: Ильина, 1978. С. 41–42, 137–138.



331

сплошной коричневато-охряной прокладке приемами мягкого и плавного тонального высветления карнации, с использованием в «плавке» однотонных, постепенно высветляемых охр и холодного серовато-зеленого тона в полутенях, что, как считает А.И. Яковлева, особенно характерно для той манеры, которую она называет «неконтрастным санкирным письмом» [427].

Сопоставление иконы с росписью Благовещенской церкви позволяет, во-первых, значительно скорректировать ее датировку, колеблющуюся в литературе от первой половины XII в. [428] до начала XIII в. [429], и, во-вторых, уверенно говорить не только о новгородском происхождении, но и о новгородском характере этого памятника. Точную стилистическую оценку иконе дала Е.Я. Осташенко, обратившая внимание на сохраняющейся в ней баланс графического и пластического начала, который в самом конце столетия стал нарушаться в сторону акцентировки объемности форм. В качестве ближайших аналогий, наряду с фресками Аркажей, она называет мозаики Монреале и предлагает на этом основании датировать икону второй половиной XII в., «возможно, 1180-ми гг.» [430].

К той же группе новгородских памятников принадлежит Евангелие апракос, известное в научной литературе под назва-

нием «Пантелеймоново Евангелие», или «Евангелие Тошинича». Своим названием оно обязано миниатюре с изображением святых Пантелеймона и Екатерины, расположенной на л. 224. На поле миниатюры сохранилась запись писца Максима Тошинича («Максимъ Тъшиниць»), «попина» церкви Вознесения и Иоанна Предтечи. До поступления в собрание Императорской Публичной библиотеки в Санкт-Петербурге (ныне РНБ) [431] рукопись находилась в библиотеке Петербургской Духовной академии, а еще раньше принадлежала библиотеке Софийского собора в Новгороде [432], что указывает на новгородское происхождение и «попина» Максима, и заказчиков рукописи, чьими небесными патронами были святые, изображенные в самом конце кодекса [ил. 332].

Помимо миниатюры, имеющей, скорее всего, патрональный характер [433], рукопись украшают заставки старовизантийского типа с элементами плетенки, подцвеченные кинорварью (на л. 1 и 86), и разноцветные инициалы южнославянского и старовизантийского типов [434]. Как одну из важных примет декора рукописи исследователи отмечают усложнение орнаментальных мотивов, присутствие элементов, свидетельствующих о сложении тератологического стиля, получившего в Новгороде особо широкое распространение в XIII и XIV вв. [435] Терато-



332 Свв. Пантелеймон и Екатерина. Миниатюра Пантелеймонова Евангелия. 1180-е гг.? РНБ. Соф. 1
 333 Св. Николай Мирликийский. Роспись церкви Св. Николая Касничи в Кастории, Греция. 1180-е гг.?

логические мотивы, наряду с такими особенностями миниатюры, как строгая фронтальность фигур, четкая прорисованность форм, преобладание графической орнаментальности в их построении, яркий однотонный киноварный цвет фона, давали историкам искусства основание датировать рукопись XIII в. [436] или рубежом XII–XIII вв. [437] Такая датировка совпадала и с мнением большинства лингвистов и палеографов, изучавших Пантелеймоново Евангелие [438]. Лишь один из них — Н.Н.Дурново — датировал ее XII в. [439]

По сути, такую же оценку Евангелия, но только в отношении живописи его миниатюры, дала О.С. Попова, хотя она сохранила при этом традиционную датировку рукописи рубежом XII–XIII вв. Исследовательница отметила, что «миниатюра исполнена в старой, добротной манере, еще далекой от какого-либо упрощения... Лица... крупные, массивные, тяжелые. Пластическая мощь письма кажется отголоском византийской живописи X — первой половины XI в., хотя мастер и пользуется более скупыми, схематическими средствами... Письмо миниатюры, густое, широкое, переполненное светом, обладает внешней завершенностью и единством... Такое экспрессивное письмо для XIII в. стало уже архаичным. Оно исполнено в ключе новгородской, а шире — позднекомниновской монументальной живописи второй половины XII в.», в манере, получившей особенно широкое распространение «в периферийной живописи» [440]. Крупными мазками, лаконично и точно О.С. Попова обозначила художественную идею, к воплощению которой стремился создатель миниатюры: «Моделировка сообщает формам рельефность, красочной структуре — светоносность, а художественному строю — напряженность. Незаполненных красочных поверхностей, важных самих по себе только своей цельностью и декоративностью, мастер избегает. Цветовые плоскости в его письме значимы, поскольку они озарены» [441].

Светоносность, «озаренность» колористической гаммы миниатюры — важная черта, указывающая на то, что стиль ее живописи связан с очень определенным временем и направлением в развитии византийского искусства позднекомниновского времени. Как уже говорилось, такие особенности отличают икону «Богородица Умиление» из Успенского собора Московского Кремля, росписи церкви Благовещения на Мячине 1189 г., фрески церкви Николая Касничи, оптимальной датировкой которых также являются 80-е гг. XII в. [442] [ил. 333]. В изображении святых Пантелеймона и Екатерины, как и во всех этих памятниках, можно наблюдать эффект «убегающих»



333

цветных теней, «прячущихся» в тонких складках одежд и расчленяющих массивные драпировки сетью параллельных прямых темных линий. Свет выдвигается на первый план, и вместе с ним предельно близко к переднему плану подвигаются фигуры, которые описывает черный контур, образующий вокруг них подобие теневого ореола и отделяющий их от фона. В результате оказывается, что, несмотря на «геометрическое упрощение» фигур, на «распластанность» их на плоскости фона, «тени интенсивно вторят строению формы, округляют и передают ее массив, ее пластическую телесную сущность» [443].

Чистый, лишь едва поддвеченный свет по сравнению с тающими цветными полутенями является наиболее определенной и устойчивой частью изобразительной структуры, образующей ее ядро, своего рода «внутренний объем», проступающий через пелену притенений и орнаментальную сетку разделки одежд. Вместе с тем именно наличие такой орнаментальной разделки, а также киноварный фон и строгая фронтальность фигур более всего смущали исследователей. По их мнению, они «свидетельствуют о тяготении к новым художественным вкусам, определившимся в русском искусстве XIII в.» [444] Однако абсолютно те же приемы, что и в миниатюре Пантелеймонова Евангелия, можно видеть во фресках Аркажей (например, в фигуре св. Флора) [445] и во фресках церкви Св. Николая Касничи (св. Георгий).

[436] Лазарев, 1947. С. 48; Свиридин, 1950. С. 32.

[437] Ророва, 1975. Р. 44–48.

[438] См. обзор мнений в кн.: Сводный каталог, 1984. №146. С. 167; Столярова, 2000. С. 79–80.

[439] Дурново, 1969. С. 58.

[440] Попова, 1983/2. С. 30, 32.

[441] Там же.

[442] С такой датировкой рукописи согласен А.С.Преображенский. По его мнению, церковь, упомянутая в записи, это храм Вознесения в Новгороде, заложённый в 1185 г. (Преображенский, 2012. С. 160, примеч. 285). Датировка рукописи 1148–1155 гг., предложенная Л.В.Столяровой (Столярова, 1998. С. 89–90; Она же, 2000. С. 79–87), была подвергнута справедливой критике. См.: Мошкова, Турилов, 2003. С. 41–43.

[443] Попова, 1983/2. С. 30, 32.

[444] Там же. С. 32.

[445] С фресками Аркажей рукопись роднит и некоторые орнаментальные мотивы, прежде всего переплетающиеся белые побеги и классические трилистники, расцвеченные желтым, светло-киноварным, зеленым и светло-голубым цветом.



334

Сходством во всех названных памятниках, несмотря на различия видов живописи — фреска, икона, миниатюра, — отличаются и приемы трактовки личного письма. Они основываются на принципе тональной живописи, в которой свет постепенно набирает интенсивность и достигает максимальной яркости только в немногих точках, как правило, весьма небольших по площади. Примерно то же можно сказать и о тенях, которые образуют подобие ореола, окружающего лики, но при этом, в отличие от трактовки личного во фресках церкви Св. Георгия в Старой Ладоге, они почти нигде прямо не соприкасаются с интенсивными белильными высветлениями. В миниатюре наиболее глубокую тень обозначает тонкая черная контурная линия. Художники целенаправленно стремились достичь эффекта тонкой градуированности света, прикрывая наиболее яркие по тону подкладочные слои (в случае с миниатюрой это практически белый цвет, проложенный одновременно и по всей площади нимбов) прозрачными лессировочными слоями розоватых охр и оливково-зеленых полутеней. Тон карнации они слегка уплотнили небольшими пятнами подрумянки. В результате им удавалось создать ощущение долгой жизни света, движущегося из глубины формы и проходящего длинный путь.

Тот факт, что названная группа произведений живописи последней четверти XII в. представляет определенную стадию стилистических поисков, которые велись параллельно в разных центрах обширного византийского мира, подтверждает еще один русский памятник — икона «Оглавный чин с Христом-Эммануилом и двумя архангелами» (ГТГ) [446] [ил. 334]. Как и многие другие сохранившиеся иконы домонгольского периода, она до попадания в музей находилась в Успенском соборе Московского Кремля [447]. Место первоначального пребывания иконы неизвестно [448], но на этот раз связывать ее с Новгородом, как икону «Богоматерь Умиление», серьезных исторических оснований нет. Более того, некоторые особенности ее образного строя при сравнении с памятниками, связанными с новгородской традицией, даже оттеняют по контрасту те их черты, которые без такого сопоставления подчас достаточно трудно выделить.

В центре необычного формата доски, вытянутой по горизонтали, представлен изображенный оплечно юный Христос-Эммануил, а по сторонам от него — представленные так же оплечно два ангела. Они склоняют к Нему головы, увенчанные пышными прическами, в которые вплетены тонкие ленточки — «слухи» с драгоценными камнями в золотых кастах надо лбами. Хри-

[446] Инв. № ДР-1192, размер: 72×129 см. Была раскрыта из-под записей И.А. Барановым в 1936 г. (Антонова, Мнёва, 1963. Т. I. № 6. С. 65, 66).

[447] Согласно описям собора, в XVII в. икона находилась в жертвеннике, а уже в начале XVIII в. стояла над северными алтарными дверями (Описи Успенского собора, 1876. Стб. 327–328, 435, 515, 587). См. также: Снегирёв, 1856. С. 18; Шифринский-Шихматов, 1896. Таб. 34; Кондаков, 1905/2. С. 6, 80. Таб. 28; Корина, 1974. № 17; ГТГ. Каталог, 1995. № 12. С. 63–64; Иконы Успенского собора, 2007. С. 224.

[448] Высказывалось предположение, основанное на сообщении Никоновской летописи (ПСРЛ. Т. XIII. 1904/1965. С. 29–30), что «Оглавный чин» был в числе древних чтимых икон, привезенных в 1518 г. из Владимира в Москву для поновления (Лазарев, 1946. С. 67–76; Он же, 1983. С. 41, 167).

стос облачен в тунику светло-коричневого тона, украшенную лучами золотого ассиста; одеяния ангелов традиционны — хитоны и гиматии: у левого хитон розовато-сиреневый, а гиматий темно-синий; у правого хитон голубовато-синий, а гиматий розовато-сиреневый. Сохранившиеся фрагменты живописи нимбов указывают на то, что они были розовыми; фон иконы покрывало золото. Горизонтальная форма доски свидетельствует о том, что икона изначально являлась частью темплона, т.е. располагалась на низкой алтарной преграде либо в центре ее (в таком случае она была смысловой аналогией образу Христа-Эммануила в алтарной росписи церкви Благовещения на Мячине в Новгороде), либо, что более вероятно, перед жертвенником, с богослужебной функцией которого — предуготовлением евхаристических даров — связана символика «Оглавного чина с Эммануилом».

Иконографический извод иконы является достаточно редким [449]. По мнению О.Е.Этингоф, здесь представлен тот тип Деисуса, который немецкий исследователь Р.Ланге назвал «Ангельский Деисус» (Engeldeesis) [450]. Она справедливо заметила, что образы архангелов в данном контексте не связаны с темой заступничества и моления, а предстоят Христу как участники «литургического служения» [451]. Эта связь с таинством евхаристии объясняется тем, что в понимании богословов Младенец Эммануил являет собой образ чистой обоженной плоти, символизирующей одновременно и непорочное состояние Адама до его грехопадения [452], и крестную жертву, принесенную Христом для искупления этого греха и «восстановления Адама».

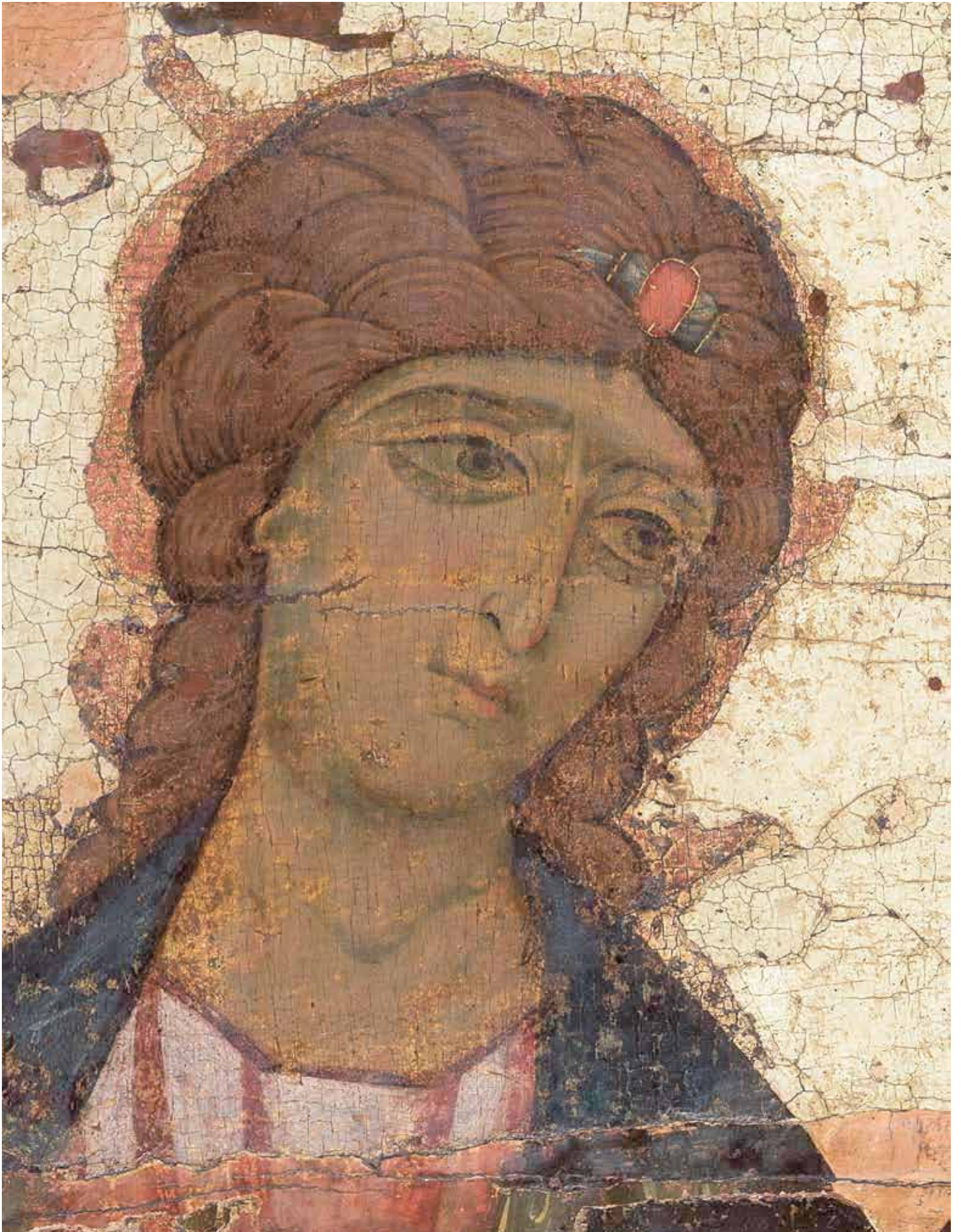
От темы «восстановления Адама» неотделим образ грядущего второго пришествия и исполнения обетования — обновления мира Сыном Божиим, царственным отроком, которому дана власть над ним: согласно словам пророка Исая, «владычество на раменах (плечах) Его» (Ис. 9:6) [453]. В этом смысловом контексте ангелы, сослужащие Христу-Эммануилу, свидетельствующие о Нем, подтверждающие Его достоинство как Царя Славы, победителя смерти [454], обретают еще одно значение — «тайнозрителей» грядущего второго явления Спасителя. В богослужебных канонах оно уподобляется явлению солнца, рождению зари нового дня — дня без ночи. Так, в песнопении Октоиха, исполняемом утром понедельника, Христос именуется «углием богоносным», благодаря которому стало возможно лицезреть небесную действительность — лики ангелов: «зарю разжегшиеся Твоего существа, бесплотные явил еси лики, Тебя, Христе, славящая» [455].

В «Чине с Эммануилом» этот поэтический образ света, прорывающегося из тьмы, делающего видимым недоступный взору мир небесный, получает адекватное пластическое воплощение, не утрачивающее глубины и ассоциативной подвижности смысла. Художник намеренно приглушает звучание колористической гаммы, избегает открытых контрастов красочных пятен, света и тени. Теплый тон основной охряной прокладки в живописи ликов он усиливает, вводя промежуточный слой подрумянки, который прикрывает тонким и прозрачным лессировочным слоем оливково-зеленого тона. Максимальной насыщенности оливково-зеленый достигает в зонах теней, ореолом лежащих по контуру формы, в углублениях глазниц, по сторонам от гребня носа, очерченного тонким контуром темно-вишневого цвета. Последний придает тону теней особую глубину и бархатистость, выявляя вместе с тем сложную внутреннюю жизнь рефлексирующего света, проходящего через разные красочные слои как через своего рода цветные фильтры. Логика такого развития темы света делает понятным, почему столь скупой мастер использовал чистые белила [456].

Общий цветовой тон карнации, чуть более светлый в лике Эммануила, тонко соотносительный с теплым светло-коричневым тоном Его туники и золотом покрывающего ее ассиста, усиливается в ликах и, особенно, в одеждах ангелов, где делается более насыщенным, звучным и материально осязаемым [457]. В таком усилении изобразительного начала также дает о себе знать развитие темы преображения красочной материи светом. Свет оказывается той субстанцией, чье воздействие определяет самое строение формы, ритм линий, характер композиции. Переливы оттенков цвета — пурпурно-вишневого, сиреневого, холодного розового, окрашивающие складки хитона, благодаря варьированию светосилы тонов делают заметным сокровенное тусклое сияние, исходящее от лика левого ангела, окруженного ореолом теней. Густоту и насыщенность придает им обрамляющая лик темная высокая шапка волнистых волос, чей контур переходит в опись темно-синего гиматия и сливается с ней.

Другой вариант развития темы света, «разжигающего» цвет, демонстрирует изображение правого ангела. Здесь драматически напряженное соотношение красноватого тона охры и подрумянки с оливково-зелеными тенями, скрытое в глубине карнации, получает гармоническое разрешение в живописи розовато-сиреневых и голубых одежд, от которых исходит спокойное и ровное сияние. Аккордом, объединяющим все три изображения, звучало сочетание красно-розового цвета крупных нимбов [458],

[449] Существует мнение, что «Чин» представляет вариант изображения Св. Троицы (Кондаков, 1904. С. 85; Антонова, Мнѣва, 1963. Т. 1. № 6. С. 65, примеч. 3).
[450] Этингоф, 1997/3. С. 175, 178; Lange, 1964. S. 104. N 36.
[451] Этингоф, 1997/3. С. 183.
[452] «Господь в детском состоянии подражал невинному и неповрежденному еще состоянию Адама» (Василий Великий, 1845/1993. Т. 2. С. 228).
[453] Подробнее об этом см.: Лифшиц, 1988. С. 215–216.
[454] Эта тема получила развитие в особом иконографическом типе, называемом «Собор архангелов». Центром его является медальон с образом Христа-Эммануила, который, подобно победному щиту, возносят и прославляют архангелы. О нем см.: Вздоров, 1971. С. 157–183; Попов, 1971. С. 184–203.
[455] «В понедельник утра песнь первая второго канона второго гласа» // Октоих, 2003. Т. 1. С. 119.
[456] Незначительные следы их сохранились на верхних веках, на кончике носа, на губах и подбородке Эммануила.
[457] А.И. Яковлева пришла к выводу, что икону писали два художника, что сказалося «в разном подходе к плавке в ликах двух ангелов». «Левого ангела и Эммануила писал главный мастер» (Яковлева, 1987. С. 103–110).
[458] От них сохранились только фрагменты.



335



336

отделявшихся друг от друга только тонкими золотыми описями, с сиянием золота, шедшим от остававшихся открытыми небольших цезур фона.

Возникающий образ «тихого светолития» органично соотносится с общей атмосферой таинства, определяющей интонационный строй иконы. Художник практически не изображает действия (что исподволь подчеркивает отсутствие у всех изображений рук, следовательно и жестов, а у ангелов также и крыльев). Наклоны голов сдержанны, выражения лиц сосредоточенны, в них есть оттенок молчаливой и даже скорбной задумчивости, но отсутствует какая-либо аффектация [ил. 335, 336]. Картину, открывающуюся взору зрителя, нельзя назвать сценой молитвенного предстояния или поклонения. Для ее характеристики наиболее подходящим могло бы быть слово «сопребывание». Движение имеет сугубо композиционный характер, поскольку определяется оно не принципом сценической взаимосвязи персонажей, но абстрактным ритмом мягких плавных контурных линий и тонко варьируемыми повторами сочетаний немногих красочных пятен. Оно не может быть измерено временем совершения конкретного действия и не имеет пространственных пределов. Его ритм, заданный линиями контуров, светом и цветом, не замыкается в границах композиции, но, подобно волнам звука, распространяется вширь, захватывая пространство, окружающее икону.

Источником этого движения, представляющего собой бесконечно длящийся циклический процесс, является, казалось бы, абсолютно нейтральный образ Христа-Эммануила [ил. 337]. Но при сопоставлении этого строго фронтального изображения, лишенного рефлексированных оттенков цвета и света, с чуть по-разному развернутыми фигурами ангелов, излучающими сияние, обращают на себя внимание черты, выдающие сильное волевое начало: энергичные пружинящие контуры высоко поднимающегося куполообразного лба; изогнутые дугами темные описи бровей; линии широкого прямого носа, совпадающие с осью симметрии всей композиции. В результате лик Эммануила оказывается больше и значительнее ликов ангелов. Отсутствие физической дистанции между Ним и ангелами только подчеркивает значимость скрытого контраста между началом неизменным, непреходящим (но отнюдь не застылым), олицетворяемым образом Христа, и состоянием внутренне подвижным, изменчивым, рефлексированным, чутким, свойственным небесным силам. Таким образом художник стремился раскрыть не только догматически определенную идею, но и тот сложный спектр оттенков поэтического образа, которые



337

составляют самый глубинный смысловой слой изображения.

Отмеченные особенности стиля живописи иконы находят созвучие во фресках церкви Благовещения на Мячине. В широком кругу памятников византийской живописи близкие аналогии «Оглавному чину с Эммануилом» представляют мозаики Монреале на Сицилии, датируемые 80-ми гг. XII в. [459] Тем не менее вопросы атрибуции памятника, его связи с конкретной художественной традицией остаются предметом научного спора, который подогревает отсутствие документальных данных, говорящих о происхождении иконы [460].

Как уже отмечалось, в «Оглавном чине» сохраняется классический баланс двух начал — изобразительного и абстрактно-символического, который новгородцы часто нарушали. Кроме того, дают о себе знать и такие «неновгородские» черты, как смягченность контрастов, деликатная сдержанность ритма, правильность пропорций;

[459] Там же. С. 433. Вместе с ними следует назвать росписи монастыря Св. Иерофея близ Мегар, церкви Св. Николая Касници в Кастории, композицию «Крещение» в церкви Богородицы Мавриотиссы там же (Mouriki, 1980/1981. Fig. 60–63, 65–67, 69).

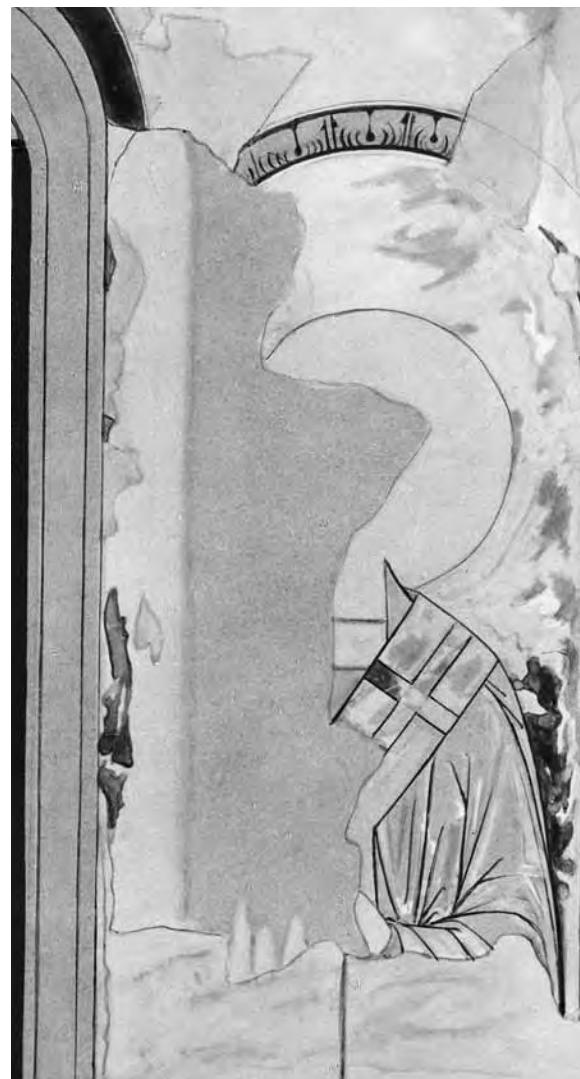
[460] В научной литературе существуют две основные версии происхождения памятника — владимиро-суздальская и нов-

337 Христос-Эммануил. Деталь иконы «Оглавный чин с Христом-Эммануилом»
 338 Неизвестный святой. Фрагмент росписи Успенского собора во Владимире. 1189 г. Прорисовка Н.М. Сафонова. 1887–1894 гг.
 339 Св. мученик севастикий? Фрагмент росписи Успенского собора во Владимире. Прорисовка Н.М. Сафонова

нет и дидактической артикулированности деталей и черт, отличающихся немного гротесковой характерностью или грубоватой серьезностью.

Вместе с тем нельзя не отметить, что и датируемые 1189 г. фрагменты росписи Успенского собора во Владимире [461] — памятника, из всех сохранившихся произведений живописи Владимиро-Суздальской Руси XII в. самого близкого к «Чину» по времени создания, — не могут быть названы в качестве бесспорной аналогии, убедительно доказывающей владимирское происхождение этой уникальной иконы. В глаза бросается явное различие приемов личного письма. Правда, существует мнение, что автором иконы мог быть не новгородский и не владими́ро-суздальский мастер, а грек, приехавший на Русь [462]. Но убедительной аргументации эта точка зрения не получила [463].

О росписях 1189 г. Успенского собора во Владимире сегодня мы можем судить только по сохранившимся за иконостасом фрагментам изображений четырех пророков, фигурам преподобного Авраамия и святого Артемия (?) [464] [ил. 340, 341]. В разное время фрагменты живописи были раскрыты также в северной галерее собора (орнамент и голова женской фигуры, облаченной в мафорий, которая, как и большая часть изображений святых в росписи собора, была обрамлена аркой) и в малом северо-западном барабане, но ныне они известны только по зарисовкам [465] [ил. 338, 339, 342].



338



339

городская. Сторонники первой указывают на сходство иконы с чудотворным образом Владимирской Богоматери — на присутствие в ее образном строе отчетливо выраженного медитативного начала, на характер личного, стилизующего технику письма по санкирной подкладке оливково-зеленого цвета, обращают внимание на аристократическую тонкость черт ликов, особенно правого ангела, находя ему аналогии в росписи Дмитриевского собора во Владимире 1190-х гг. (Яковлева, 1987. С. 103–110; Лифшиц, 1988. С. 211–230; ГТГ. Каталог, 1995. № 12). Напротив, В.И. Антонова указывала как на близкую параллель на изображение архангела Гавриила в иконе «Благовещение Устюжское» (Антонова, Мнёва, 1963. Т. I. № 6. С. 66, примеч. 4). О владимирском происхождении иконы писали

А.И. Некрасов, И.Э. Грабарь, В.Н. Лазарев, А.И. Яковлева, Л.И. Лифшиц (Некрасов, 1937. С. 49; Лазарев, 1946. С. 67–69; Грабарь, 1966. С. 52, 57–58; Яковлева, 1987. С. 103–110; Лифшиц, 1988; Этингоф, 2005/1. С. 433). См. также: Вздорнов, 1971. С. 157–183). [461] Перестроенный и значительно расширенный после пожара 1185 г. собор был освящен в 1189 г. (Раннопорт, 1982. № 74. С. 51–52). [462] О.Е. Этингоф утверждает, что «в стиле иконы нет ничего специфически русского» (Этингоф, 2005/1. С. 432), хотя не раскрывает, в чем, в ее понимании, заключается суть различий. [463] Стилизация техники санкирного письма, приращение лессировок (приемы, которые О.Е. Этингоф считает специфически греческими) встречаются во многих памятниках,

созданных в XII в. на территории Руси. В частности, это относится и к фрескам церкви Благовещения на Мячине в Новгороде. [464] Их изображения расположены в арке прохода из нартекса в южный неф. Идентификация святых, особенно святого Артемия (Лазарев, 1973. Ил. 154–155), должна быть уточнена. Под именем Артемия был известен военачальник императора Константина, казненный при Юлиане Отступнике и причисленный к лику великомучеников, но он не был святым. [465] Зарисовки, сделанные Н.М. Сафоновым в 1883–1894 гг., хранятся во Владимиро-Суздальском музее-заповеднике — ВСИАХМЗ, папка № 2, ил. 20–21 (Филатов, 1988. С. 156–164; Лифшиц, 1997/1. С. 168–169).



340

Над окнами барабана располагались восемь медальонов с полуфигурами мучеников в праздничных («брачных») одеждах, а между окнами — фигуры святителей. На зарисовке фрагментарно сохранившегося изображения одного из мучеников запечатлен своеобразный головной убор, напоминающий либо венчик, либо маленькую шапочку в форме колпачка, какие можно видеть на изображениях представителей «народа избранного», попавшего в «плен Вавилонский», — пророка Даниила и трех отроков, изведенных Богом живыми из печи огненной, — в том числе и в фасадном рельефе Успенского собора [466]. Однако, если принять во внимание, что аналогичные изображения мучеников в медальонах, скорее всего, располагались и в барабанах остальных малых глав, весьма вероятно, и в цен-



341

тральной главе, то их число могло достигать сорока, т.е. совпадать с числом мучеников севастиийских [467]. Само расположение этих фигур в горней зоне храма [468] указывало, что они олицетворяют народ, взятый Господом в «Его удел», являющийся участником небесной литургии. Звучание литургической темы усиливало введение в роспись глав изображений Отцов Церкви [469]. Их присутствие здесь могло быть связано с идеей (которую вынашивал еще Андрей Боголюбский) обоснования прав Владимиро-Суздальской епархии как части Вселенской церкви на независимость от Киева. О том, что в программе росписи Успенского храма заметное место было отведено теме соборности, торжества Вселенской Церкви, свидетельствуют расположенные в его западной части и в галереях рядом друг с дру-

[466] Об изображении отроков иудейских см.: *Лифшиц*, 1997/1. С.156–173.

[467] Их рельефное изображение располагалось также и на фасаде Успенского собора.

[468] Чаще всего медальоны с полуфигурами севастиийских мучеников располагались на подпружных арках. Такие изображения сохранились в Софийском соборе Киева, в росписи киевской Кирилловской церкви, в росписи церкви Спаса на Нередице. Об их иконографии см.: *Толстая*, 1998. С.122–143.

[469] Пятиглавие собора усложняло иконографическую программу росписи. Можно допустить, привлекая в качестве аналогии роспись пятиглавого храма Св. Пантелеймона в Нерези 1164 г., что, как и там, в куполах малых глав располагались изображения Христа Ветхого денями, Христа-Эммануила, Христа-Вседержителя и Христа-Священника, а в центральной главе (что часто бывало в стенописях XII в.) — «Вознесение Христово» и двенадцать фигур пророков под нею в простенках окон барабана. Но нельзя исключать, что в скупье каждого малого купола могло быть изображение архангела, как это было в росписях Софии Киевской, а в скупье центральной главы — полуфигура Христа Пантократора. [470] Подробнее см.: *Медведева*, 2009. С.279–303.

340, 341 Преподобный Авраамий; святитель Артемий? Роспись склонов арки прохода из притвора в нартекс Успенского собора во Владимире

342 Женский лик. Фрагмент росписи Успенского собора во Владимире. Прорисовка Н.М. Сафонова

343 Неизвестный пророк. Роспись западной грани северо-восточного столба Успенского собора во Владимире



342

гом изображения представителей разных чинов святости — преподобных, святителей и святых жен. В этом отношении роспись владимирского собора прямо перекликается с живописным декором Софийского собора в Киеве, где фигуры и преподобных, и святителей, и святых жен встречают молящегося буквально на пороге храма. Аналогичные идеи, как можно было видеть, развивали и авторы росписи Кирилловской церкви в Киеве [470].

Судя по тому, как художники структурировали систему росписи, повсеместно используя мотив арки на тонких мраморных колонках, обрамляющих фигуры святых, они придавали важное значение теме «благоустройства» храма, символизирующего «земную Церковь», «Дом Богоматери», «чертог», предуготованный для прихода «небесного Жениха» — Христа. Об этом же свидетельствуют и изображения пророков, фигуры которых в арочных обрамлениях сохранились на гранях предалтарных столбов [ил. 343]. Такие же изображения фигур пророков в арочных обрамлениях часто встречаются на полях икон Богоматери, получивших в XII в. особенно широкое распространение. Такова икона Тронной Богоматери из монастыря Св. Екатерины на Синае начала XII в. [471] Иконография Богоматери подобного типа имеет прообразовательный смысл и соотносится с поэтическими образами «Скинии», «Одра Соломонова», «Ковчега Завета» [472]. Скорее всего, и в кафедральном соборе Владимира, посвященном Успению Богоматери, в конхе алтарной апсиды располагалось именно тронное Ее изображение.

Общая идейная концепция росписи проявляется и в самой трактовке образов пророков. Строго фронтальная постановка высокой и хрупкой фигуры юного пророка Аввакума на западной грани предалтарного северо-восточного столба [473] передает его

внутреннюю взволнованность, находящую выражение в предупреждающем жесте правой руки, поднятой к груди, взгляде, устремленном к отдаленной, но явно зримой цели, и в развернутом свитке с текстом пророчества, который он демонстрирует молящимся. Текст на свитке утрачен, но данные иконографии, традиция использования в надписях свитков строго определенных речений пророков [474], а также характер позы, движение слегка выдвинутой вперед правой ноги, выражение лица дают основание предполагать, что, скорее всего, это был стих 3-й главы пророчества: «Бог от юга приидет... Покры небеса добродетель Его, и хваления Его исполнь земля. И сияние Его яко свет будет» (Авв. 3:3-4).

Фрагменты живописи, доступные для анализа, показывают, что в изображениях юных святых, таких как пророк Аввакум, моделировка личного основывалась на «бессанкирном» приеме. Она велась по сплошной золотисто-желтой охряной прокладке,



343

[470] Weyl-Carr, 1994. P. 239–248.

[472] Эттингер, 1997/1; Эттингер, 1999.

[473] Это изображение отличается наилучшей сохранностью.

[474] Graugaard, 1979.



344 Неизвестный пророк.
Роспись западной грани юго-восточного столба Успенского собора во Владимире
345 Пророк Аввакум.
Роспись западной грани северо-восточного столба Успенского собора во Владимире

положенной сразу под лик и нимб, а поверх нее наносились легкие, прозрачные притенения зеленого тона, едва заметная светлорозовая подрумянка и немногочисленные, тщательно отобранные и аккуратно положенные мазки белил. Художник избегает контрастов, небольшие по площади пятна теней заполняют только углубления глазниц, узкой полоской лежат у гребня носа, несколько усиливаются на шее, тогда как свет, который в живописи «Чина с Эммануилом» скрыт прозрачной пеленой теней, здесь явно превалирует. Яркий золотистый тон карнации и нимба, а также белильные высветления, лежащие на складках одежд, создают впечатление сияния, исходящего от всей высокой и хрупкой фигуры юного пророка.

Примерно так же, судя по сохранившимся фрагментам авторской живописи [475], был написан лик неизвестного пророка-средовека, изображение которого находится на западной грани юго-восточного столба. Как и в фигуре Аввакума, тон личного соотношен с решением живописи одеяний, но в данном случае он выглядит чуть более темным, в силу расширения и некоторого сгущения зоны теней. Этого требовала более динамичная поза пророка, представленного не фронтально, а в трехчетвертном повороте вправо, в сторону юга. Насколько позволяет судить сохранность изображений преподобного Авраамия и святого Артемия (?), сияние света было приглушено и в живописи старческих ликов.

Сдержанные движения, спокойный, даже чуть замедленный ритм линий, бесконтрастный светлый колорит, в котором доминируют золотистые охры и голубой цвет фона, создают особо чуткую атмосферу росписи. В ней улавливаются малейшие изменения в интонации взглядов и жестов пророков, внимательно вслушивающихся и вглядывающихся в окружающее их пространство. Такое внимание, уделяемое изображению напряженной внутренней жизни персонажей, является, возможно, одной из наиболее важных примет живописи Владимиро-Суздальской Руси. Различаются не только иконографические подробности и типаж — юный Аввакум и неизвестный пророк-средовека, преподобный Авраамий и святой Артемий (?), — но характер «роли», исполняемой каждым из них, принцип включенности их «голосов» в общую драматургию храмовой росписи [ил. 344, 345]. Это проявляется не только в традиционном варьировании поз и жестов, но и в постоянном изменении характера взаимодействия фигур с композиционным пространством. Художник развертывает и отделяет фигуры от фона, выдвигает их на передний план, позволяя сделать шаг в сторону наоса храма,

[475] При реставрации живопись личного была очень условно «собрана» тонировками.



345

но затем останавливает начавшееся движение либо прямо у колонн арочных обрамлений, обозначающих границу с реальной архитектурой, либо, как в случае с пророком-средовеком на южном предалтарном столбе, при выходе его за пределы обрамления.

Сравнение владимирских фресок 1189 г. с росписями церкви Благовещения на Мячине, созданными в том же году, позволяет особо отчетливо уловить общие черты, определявшие стиль живописи рассматриваемого периода. К их числу относятся своего рода «атмосферичность» колорита; свет, образующий «внутренний объем» формы, проступающий через прозрачную материю цвета и создающий переливы на поверхности складок одежд; тени, скрывающиеся в контурах складок, где обретают наибольшую насыщенность цветового тона; вытянутые пропорции фигур, их неглубокие и нетяжелые объемы; изображения, зрительно легко отделяющиеся от фона и максимально приближенные к переднему плану. В красочной гамме обеих росписей преобладают сложно составленные тона, постепенно утрачивающие насыщенность, тающие, что хорошо согласуется с некоторой неопределенностью в выражениях лиц, жестах и позах персонажей.

Можно отметить и множество конкретных черт сходства между владимирским и новгородским памятниками, которые становятся особенно заметными при сопоставлении, например, фигуры апостола Аввакума из росписи Успенского собора с изображениями святых Космы и Дамиана «в Аркажах» [476]. Общее в них сказывается в отчетливо осязаемом стремлении представить идеальные образы духовной жизни и святости, что, по всей видимости, вообще было характерно для искусства Византии 70–80-х гг. XII в., о чем свидетельствуют такие памятники (в целом достаточно разные), как росписи церкви Св. Неофита на Кипре, монастыря Св. Иерофея близ Мегар, капеллы Богоматери в монастыре Св. Иоанна Богослова на Патмосе [477], церкви Св. Николая Касницы в Кастории [478].

Существует еще один памятник, имеющий прямое отношение к произведениям живописи Владимиро-Суздальской Руси рассматриваемой эпохи. Это икона «Явление архангела Михаила Иисусу Навину», издревле хранящаяся в Успенском соборе Московского Кремля [479]. Небольшая по размеру (49,8×35 см), она, несомненно, являлась личным молением высокородного вкладчика, что подтверждает ее редко встречающийся в иконописи сюжет, заимствованный из ветхозаветной Книги Иисуса Навина [480]. В ней рассказывается о том, что предводитель небесных воинств архангел Михаил,



346

явившийся Иисусу Навину, вождю израильтян, берет под защиту и его лично, и весь народ, исповедующий «истинного Бога» (Нав. 5:13–15) [ил. 346].

Главная особенность иконографического извода, избранного заказчиком иконы, в том, что он представляет не столько сцену явления небесного архистратига полководцу «народа избранного», сколько изображение архангела Михаила, к ногам которого Иисус Навин смиренно припадает с мольбой о милости, спасении и защите [481]. В этом плане особенно значимой оказывается строго фронтальная поза архангела, поскольку мотивы молитвенного преклонения, именуемого греками «проскинесис», нередко включались и в собственно сцены явления [482]. Но в таких случаях обычно подчеркивалось существо-

346 Явление архангела
Михаила Иисусу Навину.
Икона из Успенского собора
Московского Кремля.
1180-е гг.? ММК

347 Св. воин Меркурий.
Роспись церкви Св. Николая
Касничи в Кастории, Греция.
1180-е гг.?

348 Архангел. Роспись тим-
пана над порталом портика
церкви Сант-Анджело ин Фор-
мис, Италия. 1180-е гг.?



347



348

[476] Тип лиц в Аркажах заметно грубее, выражения их отличаются большей определенностью и большей экспрессией; контрасты в построении цветотональной шкалы выражены сильнее, тени резче и шире; отсутствуют светлые и нежные зеленые притенения, вся живопись звучит глуше. По сравнению с новгородской росписью тема сумеречного света в Успенском соборе обретает иную интонационную окраску, в ней явно преобладают мотивы «света утреннего».

[477] *Acheimastou-Potamianou*, 1994. P. 50–54.

[478] См., например, изображение св. Артемия и св. Николая в росписи церкви Николая Касничи (*Pelekanidis, Chatzidakis*, 1985. P. 59).

[479] Икона упоминается в самых ранних описях собора, относящихся к началу XVII в., под 1627 и 1638 гг. (Описи Успенского собора, 1876. Стб. 313, 420, 616). Раскрыта из-под записей в 1920 г. (*Яковлева*, 2007. № 3. С. 79).

[480] Верность прочтения сюжета подтверждают фрагменты сохранившихся надписей: «Архангел Михаил», «Иисус Навин».

[481] На это обратила внимание А. И. Яковлева (*Яковлева*, 2002. С. 28).

[482] В центре средника на белом фоне представлена строго фронтальная фигура архангела в облачении военачальника. На нем блестящий золотом пластинчатый доспех, поверх которого накинута темносиний плащ, украшенный золотыми растительными узорами и перехваченный светло-голубой перевязью; ярко-красная подлатная туника, штаны того же тона, как и плащ (на их

изображении сохранились записи XVII–XIX вв.), и так же расшитые, а на ногах красные сапожки. Темнокоричневые крылья архангела, разделанные золотым ассистом, с черными, белыми и красными подпапоротками, мощно развернуты, в правой руке он держит высоко поднятый над головой обнаженный меч — символ неодолимой силы и Божественного покровительства, а в левой — ножны. У ног архангела в позе молитвенного колена — небольшая фигурка Иисуса Навина с темно-голубым шлемом на голове. Нимб и у архангела, и у Иисуса Навина розового цвета. О сохранности живописи см.: *Яковлева*, 2007. № 3. С. 79.

[483] Именно так решена эта сцена в миниатюре ватиканского свитка Книги Иисуса Навина X в. (Там же. С. 29), в серебряном кресте XI в. из собрания Дамбартон Оукс (*Colsonis*, 1994. P. 82–83), в пластине золотой наводки на южных вратах собора Рождества Богородицы в Суздале начала XIII в. (*Овчинников*, 1978. Ил. 126).

[484] *Wulff, Alpatoff*, 1925. S. 265–266.

[485] Аналогичные иконы святых с фигурами ктиторов, припадающих к их ногам в позе проскинесиса, получили широкое распространение в XI–начале XIII в. Таковы мозаичная икона конца XI в. «Иоанн Предтеча», хранящаяся в Греческом патриархате в Константинополе (*Лазарев*, 1986. Т. 2. Ил. 318), и икона «Архангел с монахом-донатором» начала XIII в. в монастыре Св. Екатерины на Синае (*Icons from Sinai*, 2006. № 12. P. 150–151).

[486] *Яковлева*, 2007. № 3. С. 82, примеч. II. Прочитанный текст стихир практически дословно повторяет игумен киевского Выдубицкого монастыря Моисей в «Слове о построении стены в Выдубицах», обращенном к великому князю Рюрику Ростиславичу, которое он произнес 24 сентября 1199 г.: «Архистратиг Михаил да охранит тебя, покрывая крылами своими, ныне, и присно, и во веки веков! Аминь» (*БЛДР*, 1997. Т. 4. С. 295).

[487] О традиции уподобления императоров и князей Иисусу Навину см.: *Бурић*, 1983. С. 5–15.

[488] *Wulff, Alpatoff*, 1925. S. 84–85.

[489] ПСРЛ. Т. I. 1997. Ст. 471; *Литвина, Успенский*, 2006. С. 579.

[490] *Wulff, Alpatoff*, 1925. S. 264–266; *Анисимов*, 1928/1983. С. 135–136, 141 (С. 311–313); *Грабарь*, 1926 (1966). С. 52, 58; *Айналов*, 1933. С. 88–89; *Яковлева*, 2002. С. 36–38.

[491] *Некрасов*, 1937. С. 129; *Лазарев*, 1953/1. С. 498–500; *Алпатов*, 1955. С. 135; *Зонова*, 1963. С. 6–7.

[492] В качестве ближайших аналогий она называет роспись церкви Св. Георгия в Старой Ладоге, фрески Дмитриевского собора во Владимире, созданные в 90-х гг. XII в., и выходную миниатюру Учительного Евангелия Константина Болгарского, до недавнего времени датировавшегося рубежом XII–XIII вв. При этом она не присоединяет ни к одной из двух существующих датировок (*Яковлева*, 2002. С. 36; *Она же*, 2007. С. 84). В последнее время датировка Учительного Евангелия была сдвинута с конца XII в. к его первой трети (См.: *Сарабянов*, 2012. С. 209–211).

вание сюжетной связи между персонажами: «небесный воевода» Михаил изображался либо в повороте к молящемуся, либо с обращенным к нему жестом [483]. Решение, данное в кремлевской иконе, которое О. Вульф и М. В. Алпатов назвали «кратким изводом» [484], должно было подчеркнуть ктиторийский характер иконы, то, что она является личным «молением» заказчика [485]. В этой связи А. И. Яковлева обратила внимание на характер симметрично развернутых крыльев архангела, образующих своего рода сень над фигурой молящегося Навина, что находит прямое соответствие в словах стихир на праздник Собора архангела Михаила (8 ноября): «Покрый нас кровом крилу твоею, великий Михаиле архангеле» [486]. Правда, вместо фигуры реального ктитора, изображения которых часто встречаются в греческих росписях, иконах и иллюстрированных кодексах XI–XII вв., художник воспользовался традиционной иконографией, позволявшей уподобить заказчика Иисусу Навину, что само по себе свидетельствует об исключительно высоком социальном положении владельца этого произведения [487].

На значение образа архангела Михаила как небесного патрона заказчика иконы указывали уже первые ее исследователи О. Вульф и М. В. Алпатов, которые не исключали, что вкладчиком мог быть Московский князь Михаил Ярославич (Хоробрит) [488], погибший в 1248 г. [489] Такому предположению, казалось бы, соответствовали и предлагавшиеся разными исследователями датировки иконы, самые ранние из которых не выходили за пределы рубежа XII–XIII вв. [490], а самые поздние доходили до середины XIII в. [491] Но, как справедливо заметила А. И. Яковлева, истоки ее стиля находятся в комниновском искусстве второй половины XII в. [492] [ил. 347, 348].



349



350

349 Лик архангела Михаила. Деталь иконы «Явление архангела Михаила Иисусу Навину»
350 Лик пророка Аввакума. Деталь росписи Успенского собора во Владимире
351 Роспись северного склона центрального свода под хорами Дмитриевского собора во Владимире. 1190-е гг.

Кремлевская икона обнаруживает такую степень сходства с фресками Успенского собора во Владимире 1189 г., которая дает основание предполагать, что их создатели принадлежали к одному и тому же художественному кругу, возможно даже к одной артели или мастерской. Об этом прежде всего свидетельствует полная идентичность пропорционального строя фигур, типов лиц, характера поз и движений изображений архангела Михаила на иконе и пророка Аввакума в росписи [493] [ил. 349, 350]. И там и там мы встречаем стройные и хрупкие фигуры с удлинёнными овалами голов, высокими шеями, с юными светлыми и миловидными, мягко и нежно очерченными лицами. Черты лиц правильные, некрупные — тонкий нос, заметно сужающийся у переносицы, маленькие уста, округлый подбородок, высоко поднятые линии сведенных к переносице бровей, небольшие, глубоко посаженные, затененные и чуть поблескивающие глаза с устремленными вдаль взорами.

Особо должен быть отмечен общий для этих произведений принцип сочетания неконтрастного приема построения неглубокой рельефной формы в личном с принципом развертывания объемно-пространственной композиции путем чередования красочных пятен разных цветовых оттенков. Отсчет пространственных пла-

нов начинается от плоскости фона (белого в иконе и нежно-голубого в росписи), которому противопоставляются фронтально развернутые фигуры, вплотную придвинутые к переднему плану композиции [494]. Пластическое единство формы обеспечивает свет, пронизывающий все цветовые планы и образующий «внутренний объем» изображений. В личном письме иконы такую роль света выполняют линии золотого ассиста и золотой орнаментации одежд. Смысл сложного механизма взаимодействия света с материей цвета наглядно раскрывается в письме яркой оранжево-красной короткополой туники архангела. Золотой орнамент, ее украшавший [495], пригашал и снижал силу красочного тона. Он делал его глубже, придавал ему иной тембр и большую длительность «звучания» [496]. Тот же принцип, как можно было видеть, использовали и мастера, расписавшие в 1189 г. церковь Благовещения на Мячине, и автор миниатюры Пантелеймонова Евангелия.

Совокупность черт, определяющих художественное своеобразие иконы «Явление архангела Михаила Иисусу Навину», говорит о том, что она еще связана с «коренной» традицией искусства XII в., с той фазой ее развития, которая непосредственно предшествовала новым явлениям, определявшим стиль живописи самого

[493] На родство памятников указывает совпадение очертаний овала лица и характера позы архангела с прорисью утраченной полуфигуры мученика, располагавшейся в барабане северо-западной главы Успенского собора.

[494] В иконе «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» этот эффект подчеркивают симметрично развернутые крылья, заполняющие пространство средника от края и до края и смыкающиеся с лузгой ковчега.

[495] Золотой ромбовидный орнамент, украшавший подол красной подлатной туники архангела, ныне едва виден.

[496] В настоящее время из-за утраты золотого орнамента красный цвет туники диссонирует с цветом темно-синего плаща и темно-коричневых крыльев архангела.

[497] Существует и другая точка зрения на соотношение названных памятников. О.Е.Этингер допускает, соглашаясь с датировкой Дмитриевского собора, предложенной Т.П.Тимофеевой, что росписи Успенского и Дмитриевского

соборов «велись одной артелью без значительного временного перерыва» (Эмингоф, 2005/1. С. 201).

[498] Nicolaidis, 1996. P. 1–137; Winfield, 2003.

[499] Pelekanidis, Chatzidakis, 1985. P. 22–49.

[500] Николовски, 1961; Hadermann-Misguich, 1975.

[501] Строганов, 1849. С. 4, 5; Воронин, 1961/1962. Т. 1. С. 396; Ратнопофт, 1982/2. С. 53. И.Э. Грабарь считал, что дату фресок «надо искать между 1196 годом, когда храм мог быть впервые отстроен, и 1212 годом — годом смерти Всеволода» (Грабарь, 1926 (1966). С. 55).

[502] ПСРЛ. Т. I. 1997. Стб. 410.

[503] Там же. Стб. 414.

[504] Там же. Стб. 411–412.

[505] Тимофеева, 1997. С. 38–40.

[506] Шилов, 1910. С. 58; Косаткин, 1914. С. 15.

[507] Она не исключает, что в 1191 г. строительство собора могло быть даже завершено (Тимофеева, 1997. С. 39). Существенен и еще один довод, приводимый Т.П. Тимофеевой в пользу ранней датировки храма. В ряду строительных акций, осуществленных Всеволодом в 1190-х гг.: собор Рождественского монастыря во Владимире (1192–1196), детинец с надвратной церковью (1194–1196) и другие — возведение придворного собора в архитектурной программе князя должно было занимать первое место после завершения работ на Успенском соборе (Там же. С. 38).

[508] ПСРЛ. Т. I. 1997. Стб. 436–437.

[509] Большая часть древних фресок была утрачена в 1843 г. при подготовке стен собора к новой росписи (Косаткин, 1914. С. 23; Грабарь, 1926 (1966). С. 49–50). Оставшиеся фрагменты были раскрыты из-под записи во время реставрационных работ 1918 г. (Грабарь, 1926 (1966). С. 67–74; Сычев, 1959. С. 143–177).

[510] По свидетельству И.Э. Грабаря, от его изображения сохранялись части руки, нимба и восьмиконечного креста (Грабарь, 1926 (1966). С. 53). В южной люнетте малого нефа находилось переписанное маслом изображение головы серафима на фоне красных врат рая (Сычев, 1959. С. 152).

[511] Н.П. Сычев находил ей аналогию в изображении капели в заставке Евангелия XI в. (Gr. 64, fol. 6v) из собрания Национальной библиотеки в Париже (Там же. С. 145–147; рис. 2–4 на с. 147; рис. 5 на с. 150).

конца столетия, наиболее полно и ярко проявившимся в росписях Дмитриевского собора во Владимире и церкви Спаса на Нередице в Новгороде [497]. Образный строй иконы по-прежнему определяет конфликт между сжатым пространством композиции и внутренне сконцентрированной пластической формой, не позволяющий ей преобразиться в свободно развернутый объем, а ритму движения — приобрести характер непрерывно развивающегося действия. Создатель иконы достигает максимального эффекта в построении точно и тонко сбалансированной художественной системы, но вместе с тем приходит к тому пределу, за которым неизбежно следует нарушение достигнутого равновесия и начинается полное ее переустройство.

Так очень скоро и происходит, что демонстрирует упомянутая ранее роспись Дмитриевского собора во Владимире, созданная в 1190-х гг. Принципиально новые явления в искусстве комниновского времени дают о себе знать практически синхронно в самом начале 1190-х гг. в ансамблях монументальной живописи Греции и Кипра, таких как росписи церкви Панагии Аракиотиссы в Лагудере на Кипре 1192 г. [498], фрески церкви Свв. Бессребреников в Кастории 1190-х гг. [499], росписи церкви Св. Георгия в Курбинове 1191 г. [500] Пришлые греческие мастера, скорее всего, и дали импульс процессу обновления художественного языка, повсеместно охватившему русское искусство самого конца столетия. Есть серьезные основания предполагать, что именно фрески Дмитриевского собора были одним из первых на Руси памятников нового стилистического направления.

В научной литературе идут споры о времени строительства и росписи храма. Большая часть исследователей склонна относить датировку этих работ к периоду между 1193 и 1197 гг. [501] Первую дату определяет сообщение о пожаре, случившемся в тот год во Владимире (впрочем, не затронувшем княжеского двора) [502], а вторую — известие о принесении во Владимир из Солуни 19 января 1197 г. «гробовой доски» Дмитрия Солунского [503], которому был посвящен собор. Связывали строительство собора и с рождением у великого князя Всеволода в 1194 г. сына Владимира, в крещении получившего имя Дмитрий [504]. Иную датировку закладки и окончания работ по возведению собора обосновывает Т.П. Тимофеева, которая ссылается на «Летописец Владимирского собора», относящийся к XVII–XVIII вв., но восходящий, как она считает, к более древнему источнику [505]. Согласно «Летописцу», собор был заложен в 1191 г. [506] Посвящение храма исследовательница связывает не с рождением княжича, а с самим князем

Всеволодом, чьим небесным покровителем также был св. Дмитрий [507].

От росписи собора, «дивно украшенного» великим князем Всеволодом «иконами и писаньем» (т.е. фресками) [508], сохранилось несколько крупных фрагментов в его западной части, центральном и малом южном своде под хорами [509] [ил. 351]. На склонах центрального свода располагаются изображения сидящих на престолах двенадцати апостолов, сопровождаемых сонмами ангелов, из композиции «Страшный суд». На северном склоне южного свода художник разместил сцену «Шествие праведных в рай» и фигуры двух трубящих ангелов, возвещающих «земле» и «морю», живым и мертвым о втором пришествии Христа; а на южном склоне — изображение Богоматери с ангелами в окружении райских кущ, «Лоно Авраамово» с целующимися «душами праведными» и справа от него — фигуру «благоразумного разбойника», несущего в рай свой крест [510] [ил. 352]. В 1952 г. в окне малой главы были обнаружены фрагменты орнаментальной росписи, среди которых выделяется изображение головы птицы с длинным клювом (цапли?) [511].

При обсуждении иконографических особенностей ансамбля Страшного суда в росписи Дмитриевского собора было обращено внимание на «необычно разви-



351



352 Богоматерь в раю; Лоно Авраамово. Роспись южного склона южного свода под хорами Дмитриевского собора во Владимире
353 Апостол Петр ведет праведных в рай; Ангелы, возвещающие о наступлении Страшного суда. Роспись северного склона южного свода под хорами Дмитриевского собора во Владимире
354 Души праведных. Деталь сцены «Лоно Авраамово». Роспись южного склона южного свода под хорами Дмитриевского собора во Владимире

352

тые сцены рая», «подробно разработанные мотивы райского сада», «включение в сцену „Лоно Авраамово“ трех фигур праотцев вместо принятой в Византии в XI–XII вв. одной» [512], «уникальный состав процессии, шествующей следом за апостолом Петром в рай» [513]. По мнению Н.В. Пивоваровой, наблюдаемое здесь «особое пристрастие» к разработке мотивов рая могло быть связано с уже сложившейся во Владимиро-Суздальской Руси ко времени росписи Дмитриевского собора традицией «уподобления места пребывания князя раю», что находит подтверждение и в обилии растительных мотивов в рельефной резьбе, украшающей фасады храма [514].

Идеи непререкаемости авторитета княжеской власти могли отразиться и в иконографии «Лона Аврамова». Вместе с введением изображений праотцев Исаака и Иакова в ней оказалась акцентированной тема уподобления «богоизбранного» владими́ро-суздальского княжеского дома прародителям «народа избранного» — Аврааму и его потомкам, с которыми Господь заключил «завет», взяв их «дом» в «свой удел», под свою защиту и дав ему во владение «землю

обетованную». От этого корня берет начало и род царя Давида, чьей отраслью явится Божественный отрок — Спаситель мира. Об этом призван был напоминать образ увенчанного нимбом младенца, сидящего на коленях Авраама. Показательно, что эта тема нашла отражение в белокаменном резном декоре фасадов собора [515].

С образом «народа избранного», принятого «в удел», введенного в райские обители, связано уникальное изображение обнимающихся и целующихся отроков, стоящих у подножия трона Авраама. Они же призваны напоминать о том, что в Царство небесное можно войти, только «облекшись в любовь», ибо «пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем» (1 Ин. 4:16). Эта тема, одна из наиболее значимых в византийской учительной литературе, нашла многообразное отражение в сочинениях самых авторитетных авторов, в том числе в духовно-нравственных наставлениях преподобного Ефрема Сирина, хорошо известных на Руси [516]. В «Слове о любви» он писал: «Блажен, кто приобрел любовь и с нею переселился к Богу, потому что Бог знает Своих, и примет его на лоно Свое. Делатель любви

[512] В росписи собора Кирилловского монастыря в Киеве в сцене «Лоно Авраамово» представлен только праотец Авраам.

[513] Пивоварова, 1997. С. 131, 132.

[514] Там же. С. 132.

[515] См. раздел «Белокаменная резьба» в настоящем томе ИРИ.

[516] См., например: Сборник слов и поучений, вторая половина XII в. РГБ, М. Унд. 1352; Сборник слов и поучений, конец XII — начало XIII в. РГБ, Тр. 12; Сборник «Успенский», конец XII — начало XIII в., ГИМ, Усп. 4 перг. (Сводный каталог, 1984. № 128, 163, 165).



353

будет сожителем ангелов и со Христом воцарится... Любвию отверст нам рай, и всем показан вход на небо» [517] [ил. 353].

Тема любви и покаяния определяет и своеобразную иконографию процессии праведников, ведомых в рай апостолом Петром. В отличие от традиционного изображения разных ликов святых, здесь представлены только праведные жены, во главе которых находится преподобная Мария Египетская — блудница, через пост и пока-

яние ставшая угодной Богу. Такое решение должно было вызывать прямую ассоциацию с евангельской притчей о девах разумных, возжегших светильники и вышедших в ночи встречать «небесного Жениха», т.е. Христа, который, по словам Ефрема Сирина, и «есть бессмертный Жених души». Образы праведных жен становились олицетворениями чистых душ, прошедших испытание подвигом веры, ибо «Бог любит нестяжательных, добровольно, ради Христа подвергших себя скорбям, в подвиге, во бдении и во многом злострадании», и «узкими вратами» входящих в «брачный чертог» [518], как именовали царство небесное древние гимнографы [ил. 354].

Во Владимиро-Суздальской Руси рассматриваемого периода идея покаяния, страдания как необходимого испытания на пути спасения была широко распространена [519]. Владимирские летописцы постоянно повторяли и варьировали мысль о том, что христианам в царство небесное «можно внити только многими напастями» [520]. В иных местах эта мысль достигает такой афористической краткости, которая возможна только при формулировании основополагающих жизненных принципов: «Аще бо не напасть — то не венец; аще ли не мука, то ни дарове» [521].

Практически полная утрата первоначальной фресковой декорации в наосе и алтарной части храма лишает нас возможности рассуждать о характере ее иконографической программы. Но само расположение изображений райских кущ прямо на границе с пространством наоса, а также мелкие детали, вроде упомянутой головы цапли (?), говорят о том, что все простран-



354

[517] Ефрем Сирин, 1993. Т.1. С. 6.

[518] Там же. С. 216.

[519] Лифшиц, 1988. С. 228.

[520] «Сам бо Христос Бог [рече]: нужное е царство небесное и нужници восхытают его» (ПСРЛ. Т.1. 1997. Стб. 468).

[521] Там же. Стб. 368.



355

ство храма трактовалось как образ цветущей земли обетованной, мира, преображенного и обновленного спасительной жертвой Христа.

Под стать такому поэтическому образу мира и идеальные характеристики населяющих его людей, судить о которых позволяют изображения апостолов и ангелов из композиции «Страшный суд». Как заметила О.С. Попова, каждое лицо здесь — «это особый человеческий характер. Индивидуальность обликов столь острая, будто перед нами — общество константинопольских ученых, высокообразованное и элитарное» [522] [ил. 355, 356]. Обратила она внимание и на то, сколь большое внимание художники уделяли проблеме человеческого идеала: «благородные удлинённые лица, исполненные греческой красоты и подчеркнута умные... с задумчивыми, внимательными взглядами, всегда живыми, почти никогда не отрешёнными» [523]. С этими чертами гармонично согласуются точно выверенные пропорции фигур, свобода и одновременно мерное спокойствие движений, заставляющее исследователей при описании этой живописи сравнивать изображения апостолов с античными

монументами и характеризовать ее в целом как выдающийся образец классического направления в византийском искусстве позднего XII в. [524]

Обращение создателей росписи Дмитриевского собора к классическому наследию, питавшему византийское искусство на всем протяжении его истории, объясняется принадлежностью мастеров к столичной художественной традиции, культивировавшейся прежде всего в Константинополе и Фессалониках. Способствовала этому и ориентация заказчика — великого князя Всеволода III — на образцы искусства, отражавшие изысканные вкусы императорского двора. Естественно, данную тенденцию определяла потребность общества, внутренняя содержательная сторона такого искусства. В классических образцах, воплощавших представления о непреходящих ценностях, идеале, художники искали ответы на актуальные вопросы, которые ставило перед ними время. Среди них одним из главных, несомненно, был вопрос о смысле человеческой жизни, общности для всех людей ее цели и неповторимости пути, по которому каждый человек к ней идет. В византийской

[522] Попова, 1997. С.100.

[523] Там же. С.103.

[524] Там же. С.93, 98, 105, 109.

355 Апостолы из композиции «Страшный суд». Роспись южного склона центрального свода под хорами Дмитриевского собора во Владимире
 356 Апостолы из композиции «Страшный суд». Роспись северного склона центрального свода под хорами Дмитриевского собора во Владимире



356

литературе XII в. это нашло отражение в проснувшемся интересе к роману, повествующему о хитросплетениях судеб героев. Форму и сюжетную канву таких сочинений, как правило, заимствовали в текстах античных авторов [525]. Проявляется эта тенденция и в произведениях русской литературы, о чем свидетельствует «Слово о полку Игореве».

В построении формы стремление сочетать начало возвышенное, идеальное с индивидуальным обликом каждого персонажа в живописи приводит к тому, что мастера стали уделять особое внимание пластически убедительной передаче положения фигуры в пространстве. Это касается и апостолов, и многочисленных фигур ангелов, в три ряда стоящих за их седалищами. Исследователи не случайно обращают внимание на то, что художники уподобляют изображения скульптуре, окруженной пространством, чему способствуют не повторяющиеся друг друга ритмы движений; «развороты плеч, выступающие колени, обращенность голов в разные стороны»; интервалы, обеспечивающие возможность «самостоятельного пребывания каждой фигуры» [526].

Но, разделяя участников сцен (в данном случае апостолов и ангелов) широкими пространственными цезурами, придавая движению каждого из них не повторяющийся по ритму рисунок, а лицам «портретные» черты, художники одновременно должны были находить принципиально новые способы организации связи между ними. Решалась эта задача не путем усиления движения, экспрессии жестов и мимики лиц, а с помощью создания объединяющей все изображения живописной атмосферы, насыщенной рефлексам цвета и потоками света.

Фон, который в росписях владимирского Успенского собора 1189 г. еще не обладал глубиной, был близко придвинут к переднему плану, теперь отодвигается от него и превращается в подобие среды, окружающей фигуры; пластическая форма становится объемнее и без всякого затруднения может разворачиваться в пространстве. Свет и тень, в живописи предыдущего десятилетия все еще зависевшие от неизменной структуры рельефной формы, во фресках Дмитриевского собора строят не только объемы фигур, но и окружающую их оптическую

[525] Фрейберг, Попова, 1978. С. 108–162; Полякова, 1979.

[526] Попова, 1997. С. 98. См. также: Колпакова, 2007. С. 395.



357

среду. Теперь они обретают свойства ее «летучей» субстанции — рефлекса, зрительно легко касающегося и отрывающегося от поверхности формы, скользящего по ней, выявляющего разнообразные и изменчивые свойства ее фактуры. Наиболее наглядное выражение данное свойство находит в том, как мастерски художники передают игру света на поверхности шелковистых, гладких складок одежд, свободно облегающих фигуры [ил. 357].

Свет изменчив и неоднороден, в зависимости от характера поверхности, ее плотности или прозрачности он может то загустевать, то полностью растворяться в прозрачных оттенках разных цветов, ложиться на выпуклые части объема либо входить в глубину карнации. В этом можно убедиться, сравнивая трактовку мужественного лика апостола Матфея (северный склон центрального свода) [ил. 358] и юного лика апостола Филиппа (там же) [ил. 359]. образу-

357 Апостолы Фома и Иаков. Фигуры из композиции «Страшный суд». Роспись Дмитриевского собора во Владимире
358, 359 Апостол Матфей?; Апостол Филипп. Фигуры из композиции «Страшный суд». Роспись Дмитриевского собора во Владимире



358



359

ющий окружающее фигуры пространство свет, входя в глубину пластической формы, преобразует ее. Под его воздействием она сама начинает светиться. В первую очередь это относится к трактовке карнации лиц, имеющих золотистый теплый тон, усиленный неяркой подрумянкой и оттененной сгущенным оливково-зеленым тоном санкирной прокладки. Напротив, в живописи одежда преобладают холодные голубые, лиловые, синие, сиреневые и зеленые тона. В целом же «моделировка строится менее императивно, более нежно... нет особой активизации света» [527].

Преобразование пространства живописи в подвижную светотеневую среду, окружающую фигуры, приводит к стиранию границ между ними, к растворению в тенях былых тонких контурных описей, отделявших изображения от плоскости фона. Одновременно в ансамбле стенописи Дмитриевского собора стирается ощущение границы между пространством изобразительным и пространством реальной архитектуры, которое сохранялось в росписях Аркажей и Успенского собора во Владимире 1189 г. Создается впечатление, что людей, находящихся в храме, и изображения апостолов из «Страшного суда», сидящих на престолах, и праведников, шествующих в рай, окружает, по сути, одно и то же пространство.

[527] Попова, 1997. С.100, 101.

Это ощущение обретает почти осязаемую конкретность, поскольку взгляды апостолов и ангелов, представленных на противоположных склонах центрального свода, и верующих, входящих в собор, пересекаются в реальном пространстве западного рукава центрального нефа храма. В результате все персонажи росписи оказываются его насельниками и если не участниками, то, несомненно, свидетелями внутрицерковной жизни, протекающей в соборе. Достижение иллюзии сомасштабности и соответствия ритма течения человеческой жизни их бытию и является главным художественным открытием творцов росписи. Апостолы не противопоставляются молящимся, не обращаются к ним с учительными или ораторскими жестами благовествования и наставления (что было традиционным для изображений святых в живописи X – второй половины XII в.), но просто существуют рядом с ними и, что особенно важно, одновременно с ними в одном и том же храмовом пространстве. Они соотносятся друг с другом как идеальный образ небесного бытия и его земное подобие.

Такое решение композиции полностью изменяет восприятие смысла самого изображаемого события – Страшного суда, судилища, на котором решаются судьбы людей, всего человечества. Оно утрачивает



360 Апостол Павел. Фигура из композиции «Страшный суд». Роспись Дмитриевского собора во Владимире

[528] На это обращал внимание В.Н.Лазарев (*Лазарев*, 1953/1. С. 450). Противоположную оценку образам апостолов давал М.В.Алпатов, называвший их «неподкупными», «суровыми», «почти безжалостными» (*Алпатов*, 1955. С. 82).

[529] Похожие интонации прямого личного обращения и вопрошания можно найти в тексте «Слова о полку Игореве», где перед глазами читателей проходит «портретная» галерея идеальных образов князей, к которым взывает автор «Слова»: «Великий княже Всеволоде! Не мыслию ти прелетети издалече, отня злата стола поблюсти?»; «Ты, буй Рюричеи Давыде! ... Не ваю ли храбрая дружина рыкают аки тури...»; «Галичке Осмомысле Ярослав! Высоко седиши на своем златованнем столе...» и т.д. (БЛДР. 1997. Т. 4. С. 262).

[530] *Григорий Нисский*, 1861 (1995). С. 5, 6.

[531] Там же.

[532] Н.П.Кондаков приписывал эти фрески русским мастерам, хотя и считал, что они прошли обучение у греков и пользовались греческими прорисями (*Толстой, Кондаков*, 1899. С. 64).

[533] *Грабарь*, 1926 (1966).

С. 57.

[534] Впрочем, он отмечал разницу исполнения личного и доличного даже в фигурах, расположенных на одном и том же склоне, а потому допускал возможность разделения труда между мастерами, писавшими только головы, и теми, кто писал одежды (Там же. С. 58).

[535] Там же. С. 62. Такого же мнения придерживался А. И. Анисимов (*Анисимов*, 1928/1983. С. 288–290).

[536] *Грабарь*, 1926 (1966). С. 67.

[537] *Лазарев*, 1953/1.

С. 450–456. Еще один исследователь росписи Дмитриевского собора, Н. П. Сычёв, соглашавшийся с И. Э. Грабарём в оценке ее исключительно высоких художественных достоинств, по-своему смотрел на распределение в ней «рук» мастеров. По его мнению, одним и тем же художником были написаны фигуры юных апостолов Фомы и Филиппа, расположенные на противоположных склонах свода. Он выделял манеры двух главных мастеров, а также почерк еще одного мастера, которому приписывает изображения апостолов Андрея, Иакова и Марка на северном склоне (*Сычёв*, 1959. С. 158–161).

[538] Там же. С. 172–175.

[539] *Попова*, 1997. С. 93.

[540] Е. Цигаридас датирует их 1160–1170-ми гг. (*Τσιγαρίδας*, 1986. Р. 175, 188, 194–195).

[541] *Попова*, 1997. С. 105, 106.

С привлечением в качестве аналогии Дмитриевским фрескам росписи Осиос Давид, но с оговорками, в силу существующей некоторой неопределенности ее датировки, соглашалась и Г. С. Колпакова (*Колпакова*, 2007. С. 398). По мнению О. Е. Этингоф, самую близкую аналогию владимирскому ансамблю представляют фрески церкви Преображения в Хортиатис близ Фессалоник, наиболее убедительной датировкой которых она считает конец XII в. (*Этингоф*, 2005/1. С. 435). С владимирскими росписями фрески церкви в Хортиатис сравнивает и Е. Цигаридас (*Τσιγαρίδας*, 1986. Р. 153–156, 190–191). Однако более верной представляется датировка этого ансамбля первой половиной XII в. О фресках Хортиатис см. также: *Νικονάκος*, 1972. Σελ. 109. Ек. 34,3; *Mouriki*, 1980/1981. Pl. 50.

[542] *Grigoriadou-Cabagnols*, 1970. P. 177.

характер действия, имеющего определенную длительность, кульминация которого связана с принятием вердикта «судебной коллегии», что, например, свойственно трактовке Страшного суда в росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладогге. Во владимирской росписи суд приобретает характер не ограниченного во времени процесса обсуждения основ и смысла человеческого бытия [528], характера природы человека. Об этом свидетельствуют обращения его участников друг к другу и вместе с тем к зрителям, повороты фигур, склонения их голов, жесты и взгляды. В них различаются интонации вопрошания и участливого внимания, говорящие о том, что вас слушают и слышат, вам сочувствуют, настраивающие зрителя на собеседование, откровенный и равноправный диалог [529].

Анализ росписи показывает, что ее творцы были не только прекрасными художниками, но и людьми широко образованными, целью которых было воплощение в живописи основных идей и идеалов классической христианской антропологии. Глядя на созданные ими образы ангелов и апостолов, отличающиеся аристократическим благородством и красотой, наделенные чертами высокой духовности, приходишь к убеждению, что они были хорошо знакомы с рассуждениями о природе человека наиболее авторитетных Отцов Церкви. В качестве примера можно привести слова святителя Григория Нисского, жившего в IV в.: «Наш Зиждитель, как бы наложением некоторых красок, то есть добродетелями расцветил изображение (человека — *Λ.Λ.*) до подобия с собственною Своею лепотою, чтобы в нас показать собственное Свое начальство» [530]. В соответствии с такой концепцией душа человеческая, проходя через Страшный суд, в рай входит уже обновленной, возвращенной «к той благовидной благодати, с которой в начале сотворил Бог человека» [531]. Так же и в росписи собора образы апостолов и ангелов были призваны напомнить человеку, входящему в храм и проходящему через сцены «Страшного суда», о том, что в подкупольном пространстве он попадает в подобие рая.

Значительность и глубина богословского содержания образов росписи уже сама по себе является свидетельством принадлежности создавших ее мастеров к магистральному направлению развития византийского искусства второй половины — конца XII в. Об этом же говорят стилистические и технические особенности письма. Уже И. Э. Грабарь, полемизируя с Н. П. Кондаковым [532], должен был заметить, что «такому мастерству нельзя научиться ни в 10, ни в 50 лет, — ему учатся тысячелетиями. За плечами блестящих мастеров, создавших фрески Дмитриевского собора, стоят их

деды и прадеды... Вот почему мы полагаем, что автором лучшей части фресок был не русский... а грек» [533]. «Лучшей частью» он считал фрески северного склона большого свода с особо выделяемой им фигурой апостола Павла, а в росписи южного склона усматривал руку менее искусного русского мастера [534] [ил. 360]. В живописи на склонах малого юго-западного свода И. Э. Грабарь находил приметы работы как минимум двух мастеров, возможно, с помощниками [535]. Анализ манер письма привел его к выводу, что костяк артели составляли русские мастера, но во главе ее стоял «греческий мастер исключительного таланта», имевший «по крайней мере одного опытного помощника», видимо, русского мастера, прошедшего выучку у грека. Ему-то он и приписывает основную часть живописи южного склона большого свода [536]. Идею И. Э. Грабаря о первенствующей роли греческого мастера развил в своих работах В. Н. Лазарев, который, однако, не был согласен со слишком прямолинейной топографической привязкой манер письма. С ведущим художником он связывал изображения и на северном, и на южном склоне большого свода. В целом он насчитывал в росписи около пяти различных исполнительских манер [537].

По глубокому убеждению Н. П. Сычёва, мастера-греки, работавшие в соборе, были связаны не с Константинополем, а с Солунью (Фессалониками) и с другими центрами Македонии и Болгарии [538]. На Солунь как место, откуда, вероятнее всего, пришли во Владимир мастера, создавшие фрески Дмитриевского собора, указывает и О. С. Попова [539]. В качестве ближайшей (и, как представляется, очень верной) аналогии им она указывает фрески солунской церкви Осиос Давид, датируемые большей частью исследователей последней третью — концом XII в. [540] [ил. 353]. При этом исследовательница отмечает, что в последних «образы и стиль выражены определеннее, резче, настойчивее». Пластический акцент там сильнее, «нет такой легкости, одухотворенности... все выглядит более материальным... Нет прозрачности и чистоты классического стиля дмитриевских фресок» [541]. Однако памятники, близкие по стилю к росписи Дмитриевского собора, находятся не только в северных, но и в южных областях Греции. Таковы, например, фрески церкви Панагии Зоодохос Пиги в Андруссе (Самарина), датируемые рубежом XII–XIII вв. [542] [ил. 361, 362].

Вне зависимости от решения вопроса о происхождении создателей росписи Дмитриевского собора все исследователи сходятся в признании того факта, что в ней нашла наиболее полное воплощение извеч-

ная тяга византийского искусства к спиритуализации классической формы [543]. Они обоснованно рассматривают ее в одном ряду с такими памятниками «классического направления» в искусстве XII в., как мозаики Дафни, около 1100 г., фрески костницы Бачковского монастыря, скорее всего, того же времени [544], мозаики конхи апсиды собора в Чефалу 1148 г., мозаичные иконы Георгия и Димитрия из монастыря Ксеноф на Афоне [545] [ил. 363, 364].

Во Владимиро-Суздальской Руси, не говоря уже о Киевской Руси, несомненно, уже задолго до создания росписи Дмитриевского собора существовало представление о произведениях, связанных с «классической традицией» византийского искусства. К этой линии, как отметила О.С. Попова, относились иконы Владимирской Богоматери и Богоматери Боголюбской [546]. С большой долей уверенности можно поставить в ряд с ними росписи Рождественского собора



361



362

361 Фигуры апостолов из композиции «Страшный суд». Роспись Дмитриевского собора во Владимире

362 Фигуры апостолов из композиции «Страшный суд». Роспись церкви Панагии Зоодохос Пиги в Самарине, Греция. Около 1200 г.

363 Св. Георгий. Мозаичная икона. Монастырь Ксеноф на Афоне, Греция. Конец XII в.

364 Фигура ангела из композиции «Страшный суд». Роспись Дмитриевского собора во Владимире

365 Фигура Иосифа из сцены «Рождество Христово». Роспись церкви Осиеос Давид в Фессалониках, Греция. Конец XII в.?



363



364

в Боголюбове и Успенского собора во Владимире 1161 г. Влияние этой традиции ощутимо и в образах ангелов в «Оглавном чине с Христом-Эммануилом». Только учитывая эти обстоятельства, можно составить более или менее верное представление о характере взаимоотношений, складывавшихся между пришлыми греческими и местными мастерами, и о характере художественной деятельности, происходившей на обширнейшей территории Северо-Восточной Руси на протяжении всей второй половины XII в.

Существуют сведения, хотя и отрывочные, говорящие о масштабности проводившихся в 1190-х гг. работ по украшению храмов Владимира и Суздаля росписями и, конечно же, иконами. Фрагменты фресок, найденные в процессе археологических раскопок собора Рождественского монастыря во Владимире, заложенного в 1192 г., подтверждают, что он был расписан [547]. Скорее всего, фрескисты завершили свою работу ко времени освящения храма в 1196 г. Расписана была и надвратная церковь Иоакима и Анны в детинце Владимира, заложенная в 1194 г. На том месте, где стоял храм, археологи, помимо фрагментов фресок, нашли обломки резных капителей со следами краски на них [548], позволяющими говорить о существовании живописной декорации фасадов храма. Даже сам по себе факт росписи названных двух церквей может рассматриваться как указание на то, что такого рода работы велись регулярно на протяжении ряда лет. Следовательно, художники, их



365

[543] Попова, 1997. С. 93.

[544] Из всех существующих в литературе датировок этого ансамбля (см.: Бакалова, 1977; Mavrodinova, 1991. С. 1121–1140) наиболее убедительной нам представляется точка зрения Д. Мурики (Mouriki, 1981. P. 725–757).

[545] Попова, 1997. С. 96–97. На взгляд ряда исследователей, живопись в малом южном своде под хорами выглядит более экспрессивной, что не исключает возможной принадлежности ее к иной традиции (Там же. С. 109, примеч. на с. 118). В. Д. Сарабьянов замечает, что «здесь присутствует элемент динамического стиля» (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 177).

[546] Попова, 1997. С. 94.

[547] Раппопорт, 1982. № 77. С. 54–55.

[548] Там же. № 75. С. 52–53.



366



367

создавшие, либо уже достаточно давно осели во Владимире, составив княжескую артель, либо (что вероятнее) наряду с пришлыми мастерами, среди которых были греки, расписывавшие Дмитриевский собор, здесь трудились местные мастера. Во всяком случае, о существовании таковых (правда, речь идет скорее о строительных работах) сообщает летопись под 1194 г. в статье, посвященной возобновлению пришедшей в ветхость соборной церкви Богоматери в Суздале. Для производства этих работ в город пришли мастера «от клевет святой Богородицы», т.е. люди, несущие определенную повинность перед соборной церковью, и из других местных артелей — «от своих иных» [549].

Не исключено, что не сами греки, а их русские ученики могли работать и за пределами Руси. Косвенное свидетельство тому дают фрагменты росписи, сохранившиеся на стенах храма прихода Челлунга на острове Готланд в Балтийском море [550], обоснованно датируемые концом XII в. [551] Здесь особо должно быть отмечено изображение фигуры ангела из сцены «Страшного суда» (?), обнаруживающее близкое сходство с ликами ангелов в дмитриевской росписи. Был ли в данном случае именно Владимир тем центром, откуда на далеком «Готским берегу» была заимствована эта традиция, сказать невозможно. Но оче-

видно, что создатели этой росписи пришли не из Новгорода [552], искусство которого в конце века обретает хорошо узнаваемые черты [ил. 366, 367].

Из некогда многочисленных произведений новгородской монументальной живописи 1190-х гг., известных по летописям и материалам археологических раскопок, до нашего времени дошел единственный памятник — росписи церкви Спаса на Нередице. До разрушения во время Отечественной войны 1941–1945 гг. она представляла собой уникальный по полноте состава и сохранности авторского красочного слоя ансамбль фресок домонгольской эпохи. Но и ныне она остается своего рода эталоном, с которым исследователи соотносят все свидетельства, письменные и вещевые, позволяющие судить о том, что происходило в художественной жизни Новгорода последнего десятилетия XII в.

Сообщения о закладке и росписи храма Спаса на Нередице в небольшом монастыре, расположенном рядом с княжеской резиденцией на Городище, напротив Юрьева монастыря, содержатся в Новгородской первой летописи под 1198 и 1199 гг.: «В лето 6706 (1198) ... заложил церковь камяну князь великий Ярослав, сын Володимир, внук Мьстиславль, во имя святого Спаса Преображения Новогороде на горе, а прозвище Нередице...

[549] ПСРЛ. Т. I. 1997. Стб. 411.

[550] Cutler, 1969. P. 257–266; Piltz, 1981. S. 359–406; Svahnström, 1981. S. 441–467; Lagerlöf, 1999. P. 78–83; Гордиенко, 2005. С. 150–158; Vasilyeva, 2005. S. 27–36; Васильева, 2008. С. 217–233.

[551] Обзор литературы по данному вопросу см. в статье: Васильева, 2013. С. 27–37.

[552] Многие исследователи, исходя из фактов прочных контактов Готланда с Русью, прежде всего с Новгородом, были склонны именно с ним связывать росписи Челлунги и храма прихода Гарда. См.: Гордиенко, 2005. С. 150–158.

366 Фигура ангела из композиции «Страшный суд». Роспись Дмитриевского собора во Владимире

367 Фигура ангела из композиции «Страшный суд». Роспись церкви прихода Челлунга на острове Готланд, Швеция. Конец XII в.

368 Роспись церкви Спаса на Нередице в Новгороде. 1199 г. Разрез по оси восток–запад. Акварель

Л.М. Браиловского. 1904 г.
369 Роспись алтарной части церкви Спаса на Нередице. Разрез по оси север–юг. Акварель Л.М. Браиловского. 1904 г.

370 Роспись северной части церкви Спаса на Нередице. Разрез по оси запад–восток. Акварель Л.М. Браиловского. 1904 г.



368



369



370



371



372



373

371, 372 Ангелы из сцены «Вознесение Христово». Роспись купола главы церкви Спаса на Нередице
 373 Богоматерь с ангелами из сцены «Вознесение Христово». Роспись барабана главы церкви Спаса на Нередице
 374 Пророк Иона. Роспись барабана главы церкви Спаса на Нередице
 375 Пророк Аарон. Роспись барабана главы церкви Спаса на Нередице



374



375

В лето 6707 (1199)... испьсаша церковь святого Преображения на Городищи» [553] [ил. 368–370].

Система росписи храма только отчасти может быть названа традиционной. В основных элементах она повторяет принципы построения, известные по фрескам собора Мирожского монастыря, церкви Св. Георгия в Старой Ладоге и церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»). В скупье купола находилось изображение возносящегося на небо Христа в «славе», которую поддерживают шесть стоящих ангелов; под ними в барабане — Богоматерь с молитвенно воздетыми руками, два поклоняющиеся ей ангела и апостолы, провожающие взглядами возносящегося Спасителя [ил. 371–373]. Ниже, между окнами барабана главы, были представлены фигуры восьми пророков — Исаии, Моисея, Давида, Соломона, Ильи и Ионы, в число которых включены первосвященники Захария и Аарон [ил. 374, 375]. Столь же традиционны изображения евангелистов в парусах; образы Спаса Нерукотворного и Спаса «на чрепии» (Керамион) в замках восточной и западной подпружных арок; медальоны с полуфигурами сорока мучеников севастьян-

ских на софитах подпружных арок, образцом для которых могла быть роспись новгородской Софии; образ Богоматери в позе Оранты в конхе центральной апсиды [ил. 377] и занимающие три ниже расположенные регистра чин Евхаристии и два ряда фронтально стоящих фигур святителей [ил. 376]. В замках северной и южной подпружных арок, как в Мирже, художники представили образы родителей Богородицы — Иоакима и Анны. Столь же традиционны «Благовещение» на гранях предалтарных пилонов [554], ансамбль «Страшного суда», занимающий всю западную часть храма под хорами, сцены Предтеченского цикла в диаконнике [555], сцены двенадцатых праздников церковного календаря, располагавшиеся на сводах и стенах наоса [556].

Во всем остальном система росписи Нередицкой церкви уникальна. Необычно даже количество изображений и число — с учетом декорации главы — сюжетных и единоличных изображений, располагавшихся в девяти уровнях [557]. Фресковые изображения украшали и фасады храма. В трех нишах над порталами с запада находились изображения «Преображения», с севера —

[553] НПЛ. 1950. С. 44.

[554] Был различим только фрагмент фигуры архангела Гавриила (Мясоедов, Сычев, 1925. Таб. XXXVIII).

[555] «Захария пишет имя Иоанна» (?), «Рождество Иоанна Предтечи», «Иоанн Предтеча в темнице», «Усекновение главы Предтечи», «Поднесение главы Иродиаде», «Пир Ирода», «Обретение главы Предтечи».

[556] На сводах были представлены «Преображение», «Вход в Иерусалим», «Воскрешение Лазаря», «Тайная вечеря» и «Сошествие во ад»; на стенах — «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Распятие» (южная).

[557] О.Е. Этингоф считает увеличение количества регистров до шести и девяти чертой периферийного искусства (Этингоф, 2005/3. С. 148).



376 Роспись алтарной
апсиды церкви Спаса на
Нередице
377 Богоматерь Великая
Панагия. Роспись конхи
алтарной апсиды церкви
Спаса на Нередице



377



378

«Успения Богоматери» с фланкирующими сцену фигурами князя и княгини, с юга — св. Николы [558].

Имеются в росписи и абсолютно оригинальные изображения, в других храмах Руси нам не известные. К ним относятся херувимы на западных гранях восточной пары столбов [559] и полуфигуры трех архангелов, Уриила, Рафаила и Селафиила [ил. 378], расположенные в люнетах стен. Простертые крылья архангелов осеняют пространство наоса с запада, севера и юга. На востоке им корреспондируют фигуры архангелов Михаила и Гавриила, занимающие склоны арки алтарной апсиды [ил. 379].

Во фресках алтарной апсиды храма мастера, как некогда их предшественники, расписавшие собор Мирожского монастыря в Пскове, уделили особое внимание разным изводам иконографии Спасителя и изображениям всех ипостасей Святой Троицы — от образа Христа Ветхого деньми в шельге свода вимы и Христа-Эммануила

в медальоне, во лбу свода апсиды, до белого голубя — символа Святого Духа, сидящего на Престоле уготованном, который представлен чуть ниже, в шельге конхи алтарной апсиды. С поразительной прямоотой и бесхитростностью художники почти буквально подчинили чередование этих изображений последовательности чтения «членов» Символа веры [560]. «Ветхий деньми» соотносится с той его частью, где говорится о Едином Боге Вседержителе [ил. 380]. Ей же соответствует образ двух представителей незримого небесного мира — архангелов, окружающих Творца «всего сущего, видимого же всем и невидимого». Со вторым лицом Троицы, «рожденным, несотворенным», «свете от света», единосущным Отцу, связано изображение Христа-Эммануила [ил. 381]. Символ Святого Духа — белый голубь соотносится со словами: «Господь Животворящий», «иже со Отцем и Сыном споклоняема и сславима». О прославлении Святой Троицы зрителю напоминают изображения

[558] Н.П. Сычёв считал их одновременными росписям интерьера, но не исключал возможности присутствия следов позднейших дополнений (Сычев, 1932. Р. 96–97). Ю.Н. Дмитриев относил их к более позднему времени (Дмитриев, 1938. С. 57). Фотографии позволяют утверждать, что изображение Николы было написано заново или переписано не ранее середины XVI в. (Пивоварова, 2002/2. С. 89). Иконография и стиль «Преображения» — узкая мандорла «славы», разреженная постановка фигур, узкие очертания силуэтов, три холма, слева колено-преклоненная фигура Петра, указующего на Христа, — находят аналогии в живописи рубежа XII–XIII вв.

378 Архангел Селафиил.
Роспись люнеты западной
стены церкви Спаса на Нередице
379 Архангел Михаил.
Роспись северного склона
алтарной арки церкви Спаса
на Нередице



[559] О.Е. Этингер замечает, что такие изображения чаще встречаются в алтарных росписях в странах Востока, в частности в Грузии (*Этингер, 2005/2. С.123*).

[560] В.Д. Сарабьянов отмечает «особую насыщенность программы литургическими аллюзиями» (образ Христа Ветхого днём, Престол — древний символ Святой Троицы и другие), что, как он считает, обнаруживает влияние решений Константинопольских соборов 1156–1157 гг. (*Сарабьянов, Смирнова, 2007. С.149*).

379



380



381



382

серафима и херувима с рипидами в руках, возглашающих славословие, текст которого написан на фоне рядом с ними: «Свят, свят, свят Господь» [ил. 382].

Остальные регистры росписи алтарной апсиды, начиная от фигуры Богоматери с молитвенно воздетыми руками и медальоном с образом Христа, символом «небесного хлеба» на груди, и кончая изображениями чина евхаристии и двух рядов святителей, олицетворяют «единую, святую, соборную и апостольскую Церковь», о которой говорится в 9-м «члене» Символа веры.

В наосе люнетты с архангелами окружают сцены «Воскрешение Лазаря», «Тайная вечеря», «Сошествие во ад», «Омовение ног» (?), занимающие склоны сводов рукавов наоса, и смыкающиеся с ними сцены Страстного цикла, которые образуют второй

сверху регистр росписи стен. Даже по сравнению с аналогичным циклом в росписи собора Мирожского монастыря в Пскове, в Нередице он отличается особой подробностью. Наряду с такими изображениями, как «Христос говорит ученикам о том, что идет на страдания», «Моление о чаше», «Предательство Иуды», «Христос перед первосвященниками», «Заушение Христа», «Несение креста», «Распятие», «Снятие с креста», «Оплакивание», «Явление Христа Луке и Клеопе», «Беседа Христа с учениками», художники включили в него «Преображение» [561] и «Вход в Иерусалим».

Следующие два регистра росписи стен наоса занимают полнофигурные изображения святых, на северной — преподобных Отцов, на южной — воинов-мучеников. Фигуры в верхнем ряду выделены арочными

[561] После преобразования на горе Фавор Христос сказал ученикам, что «Сыну Человеческому, как написано о Нем, надлежит много пострадать и быть уничижену» (Марк. 9:12). См.: *Сарабянов*, 2010/1. С. 7–30.

- 380 Иисус Христос Ветхий деньми. Роспись шельги алтарной арки церкви Спаса на Нередице
- 381 Христос-Эммануил. Роспись щеки свода алтарной апсиды церкви Спаса на Нередице
- 382 Роспись купола и сводов церкви Спаса на Нередице. Акварель Л.М. Браиловского. 1904 г.
- 383 Роспись западной стены над и под хорами церкви Спаса на Нередице. Акварель Л.М. Браиловского. 1904 г.



383

обрамлениями. В пятом сверху регистре росписи наоса, максимально приближенном к зоне, в которой находятся молящиеся, художники расположили сцены «Крещение» (на южной) и «Введение Богородицы во Храм» и «Сретение» (на северной стене). В том же уровне к последним примыкает композиция «Рождество Богородицы», занимающая западный простенок северного рукава подкупольного креста. Нижние части столбов и стен украшены панелями полиптии.

Обращает на себя внимание тот факт, что, формируя подробные сюжетные циклы, создатели росписи вместе с тем изымают из них отдельные сцены, нарушая последовательность чередования эпизодов евангельской истории. Этим сценам они придают особое значение в общей идейной

программе росписи, увеличивая их размеры и помещая в центральные части пространства церкви. Именно так выделена сцена «Рождество Христово», расположенная в центре западной стены наоса над хорами. Аналогичным образом художники поступили и с двумя сценами Богородичного цикла — «Рождество Богородицы» и «Введение во Храм», занявшими место в нижнем регистре росписи наоса, тогда как остальная часть сцен цикла располагается, в соответствии с издавна установившейся традицией, в пространстве жертвенника [562]. Объединяет три эти сцены тема «обетования спасения», данного Богом «народу избранному», которая красной нитью проходит через весь ансамбль росписи.

Развитие темы «обетования спасения» начинается в верхних регистрах с рас-

[562] Таковы сцены «Беседа Иоакима и Анны», «Отвержение даров Иоакима и Анны», «Иоаким у стада своих», «Встреча Иоакима и Анны» (?).



384



385

положенных в западной части храма над хорами сцен «Жертвоприношение Авраама», «Троица Ветхозаветная» и «Рождество Христово», которые прообразуют таинство предуготовления чистой евхаристической жертвы [563] [ил. 383]. С жертвенной символикой неразрывно связаны расположенные рядом, на склонах западного свода и под ними, изображения мучений Христа — «страстей», а также Его беседы с учениками о будущих страданиях и воскресении. К ним примыкает сцена «Вход в Иерусалим», движение в которой направлено непосредственно в пространство храма. Это движение получает продолжение уже в сценах на стенах наоса, представляющих кульминацию жертвенного подвига Христа, — «Несение креста», «Распятие», «Снятие с креста» [ил. 384, 385]. Образы страстей и жертвоприношений, прообразующих крестный подвиг Христа и Его спасительную миссию, художники представили также в сценах Протоевангельского цикла в жертвеннике, среди которых «Жертвоприношение Иоакима и Анны» [564], а также в Предтеченском цикле, расположенном в диаконнике [565].

Даже фигуры пророков в барабане главы авторы росписи связывают с темой жертвоприношения. Одни из них (Моисей, Давид и Соломон) создали Скинию и Храм для вознесения чистой жертвы Господу, другие

[563] Связь «Рождества Христова» с расположенной рядом сценой «Гостелюбие Авраама» Н.В. Пивоварова объясняет словами стихир 4-го гласа на «Благовещении»: «Дом Авраама прообразовал утробу Богоматери» (Пивоварова, 2002/2. С. 78). Напротив, В.Д. Сарабьянов (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 152) и Г.С. Колпакова указывают, что они являют образ евхаристической жертвы: «„Рождество“ напротив алтаря... [где] зримо демонстрируется человеческая плоть Христа, уготованная в литургическую жертву» (Колпакова, 2007. С. 385).

[564] Как заметил А.Е. Мусин, «развертывание сюжетов с запада на восток сопровождает вхождение христианина в храм и соотносится с главной целью присутствия молящегося в церкви — принесением жертвы от своих трудов („Иоаким у стада“» (Мусин, 2000. С. 237). К их числу могут быть отнесены также и сцены Предтеченского цикла в диаконнике.

[565] Среди сцен цикла выделялось изображение сцены «Усекновение главы Иоанна Предтечи». См.: Пивоварова, 2002/2. Ил. 210.

[566] На свитке Ионы читается: «Возопи в печали...» (Иона 2:3).

[567] Несколько иную интерпретацию образов пророков в контексте программы росписи Нередицы дает Н.В. Пивоварова, которая связывает их с ветхозаветным Храмом и с темами видения суда, Вознесения Христова и Воскресения. См.: Пивоварова, 2002/2. С. 47–49. [568] Н.П. Кондаков писал, что Богоматерь Великая Панагия «поднимает руки вместе с образом Эммануила... как живой образ арто-са» (Кондаков, 1914–1915. Т. 2. С. 115), символизирующего хлеб жизни, которым окормляются все члены Церкви.

[569] Пивоварова, 2002/2. С. 16.

[570] В.К. Мясоедов находил параллель им в древних мозаиках римских церквей (Мясоедов, 1925. С. 13). Н.П. Сычёв считал, что роспись ориентировалась на декорацию Борисоглебского храма в Вышгороде и пытался отождествить фигуры с членами рода Владимира Святославича (Сычев, 1932. Р. 78–83).

[571] НПЛ. 1950. С. 44. Первым на связь этой композиции с трагическим событием, предшествовавшим строительству нередицкого храма, обратил внимание М.Ф. Мурьянов (Мурьянов, 1968. С. 121). Наличие в храме аркосолий дало основание

Н.В. Пивоваровой утверждать, что храм изначально был задуман как княжеская усыпальница. См.: Пивоварова, 1991. С. 144–155.

[572] Пивоварова, 2002/1. С. 463; Она же, 2002/2. С. 27.

[573] Создатели росписи по-своему интерпретировали здесь ту же тему, что была представлена в Дмитриевском соборе Владимира сценой шествия в рай святых жен. Но в Нередице эта процессия переместилась из-под хор непосредственно в алтарь.

[574] Пивоварова, 2002/2. С. 28.

[575] Там же. С. 16. По мнению исследовательницы, то, что храм и росписи были предназначены для вечного поминания душ умерших сыновей, подтверждает и тот факт, что одновременно с росписью Нередицы женой князя Ярослава Владимировича был основан монастырь Рождества Богородицы на Михалице (НПЛ. 1950. С. 44). См. об этом: Пивоварова, 2002/2. С. 26.

[576] В.Н. Лазарев, не находивший логику в распределении сцен Христологического цикла в наосе, писал, что мастера не проявляли «интереса к тому, чтобы рассказ развивался в строго исторической последовательности» (Лазарев, 1960/4. С. 56–57).

384, 385 Распятие; Снятие с креста. Сцены второго сверху регистра росписи северной стены наоса церкви Спаса на Нередице
386 Богоматерь Знамение между Алексеем Человеком Божьим и Евстафием Плакидой? Роспись конхи жертвенника церкви Спаса на Нередице

(первосвященники Аарон и Захария и пророк Илья) ее приносили, третьи сами олицетворяли эту жертву (Иона) [566]; и, наконец, один из пророков (Исайя) свидетельствует о грядущем воздаянии за жертвоприношения — нисхождении света второго пришествия на всех пребывающих в храме: «Тако глаголет Господь, воссияет Бог в день он» (Ис. 4:2) [567]. Своего апогея тема искупления рода человеческого через крестную жертву Христа («обетования спасения») достигает в росписи алтарной апсиды, в ее центральном образе — фигуре Богоматери Великой Панагии, олицетворяющей Церковь как единое тело всех, причастившихся Христу [568].



386

Вместе перечисленные сюжеты образуют то, что можно было бы назвать основным «текстом» росписи, в который художники, руководствуясь разными соображениями, ввели множество изображений отдельно стоящих фигур святых, «комментирующих» его и вместе с тем создающих дополняющие его контексты. Как заметила Н.В. Пивоварова, единоличные изображения святых мастера чаще всего объединяли в группы, связанные «индивидуальным композиционным решением» [569]. В частности, такой контекст создают две группы маленьких фигур — святых жен, возглавляемых святыми Борисом и Глебом, — стоящих по сторонам грандиозного изображения Богоматери Воплощение в конхе алтарной апсиды [570] [ил. 377]. Эта необычная композиция, вносящая индивидуальный акцент в иконографическую программу росписи, была, безусловно, замыслена ее заказчиком — князем Ярославом Владимировичем. Очевидно, образы двух юных братьев, князей-страстотерпцев, предстоящих «небесной трапезе», должны были рождать ассоциации с двумя другими княжичами — малолетними сыновьями строителя храма и заказчика росписи князя Ярослава Владимировича, умершими весной 1098 г. [571] Здесь евхаристическая символика, определяемая изображением Богоматери, которая являет «зримый образ искупительной жертвы... трапезы с небесным хлебом на ней» [572], сочетается с темой введения в небесные обители и участия в пире праведных чистых душ, принесших добровольную жертву Христу [573]. Поэтому мученический аспект мог играть «определяющую роль при отборе образов для состава алтарной процессии» [574]. По наблюдению Н.В. Пивоваровой, «сама система росписи новгородского храма» служит подтверждением этому [575]. При внимательном ее анализе можно выделить несколько комплексов изображений, объединенных темами следования страстному подвигу Христа, принесения чистой жертвы Богу, ктиторского молитвенного предстояния Его престолу и, конечно, обетования грядущего всеобщего воскресения мертвых.

Более произвольным представляется подбор святых, изображенных на стенах жертвенника и диаконника [ил. 386], пространства под хорами, отчасти и наоса, где встречаются изображения и мучеников, и преподобных, мучениц и святителей. Они как бы прикладываются и «привешиваются» к основным тематическим циклам сцен и структурообразующим изображениям Христа, Богоматери, Предтечи, Отцов Церкви. В результате такого вторжения нарушается ритм композиционного движения, непрерывность потока повествования [576], однородность масштабов и сценического про-



387



388

387 Введение во Храм; Сретение. Сцены нижнего регистра росписи северной стены церкви Спаса на Нередице
 388 Крещение Христа. Сцена нижнего регистра росписи южной стены церкви Спаса на Нередице
 389 Роспись граней юго-восточного предалтарного пилона церкви Спаса на Нередице

странства, связывающая изображения друг с другом. Постоянные перерывы в логике развития действия, ритмические паузы, возникающие как результат такого решения композиции, заполняются новыми и часто неожиданными вставками, акцентами, переключающими внимание зрителя на себя. Они заставляют его учитывать их присутствие даже при восприятии смысла, казалось бы, традиционных и хорошо знакомых изображений. Нет сомнения, что у заказчиков росписи существовал своего рода код для прочтения смысла каждого изображения, хотя сегодня о значении большей части их мы можем только догадываться. Лишь некоторые поддаются более или менее убедительной интерпретации [577].

Обозревая пространство храма общим взглядом, нельзя не заметить, что два нижних регистра росписей алтарной апсиды, жертвенника и диаконника по высоте, масштабно и композиционно соотносены с изображениями, расположенными в западной части храма под хорами, — в нартексе и на восточных гранях западной пары пилонов. Связывают эти две части ансамбля стенописи сцены «Введение Богородицы во Храм» и «Сретение» на южной [ил. 387] и «Крещение» на северной стене наоса [ил. 388], верхняя граница которых совпадает с уровнем пола хор. Она проходит непосредственно под нижними окнами подкупольного пространства, очень четко отделяя эти изображения от фресок, расположенных выше. Композиционная цельность, даже ритм построения двух вытянутых по горизонтали нижних регистров, выходящих из-под хор и уходящих в глубину алтарного пространства храма, указывает на существование особой идеи, их объединяющей. Обоснованность такого предположения подтверждает и явно продуманное выделение названных композиций и сцены «Рождество Богородицы» из цикла двенадцатых праздников. Они указывают на то, что человек может войти в «дом премудрости» — Церковь, созданную Христом (с этой темой символически связано изо-

[577] Подробно об этом см.: Пивоварова, 2002/2.

[578] Рождество Богоматери является престольным праздником Софийского собора.

[579] Как сказано в «Постановлениях апостольских», в крещении человек воскресает «в усыновление» (Лосский, Пётр, еп., 2000. С. 51–52).

[580] По подсчетам Н.В. Пивоваровой, изначально в росписи жертвенника было не менее 21 фигуры святых монахов и аскетов (Пивоварова, 2002/2. С. 55–57). М.Ф. Мурьянов, указывая на имеющиеся среди них изображения западных святых, таких как Бенедикт Нурсийский, писал о романских влияниях (Мурьянов, 1966. С. 29–41; Он же, 1968. С. 109–126).

Роспись диаконника включала изображения 12 святых жен, размещавшихся в двух нижних ярусах и на западном склоне арки прохода в центральную апсиду. Под конхой представлены в рост четыре из них — Рипсимия, Устина и Домника. По сторонам от них полуфигуры: Христина, Ирина (обе в медальонах) и Агафия. Внизу полуфигуры — Доменика, Татяна (обе в медальонах) и Евфимия (в аркосолии). На грани юго-восточного столпа — святая Феврония (или Матрона?). В арке прохода в алтарь — св. Екатерина. Над конхой диаконника — Улита и Кирик (Пивоварова, 2002/2. С. 65).

[581] В числе изображений этих святых она называет выделенную размером Христину, чье имя носила родная бабушка заказчика росписи (день ее памяти, 24 июля, совпадает с памятью свв. Бориса и Глеба), Анастасию и Пелагею; более предположительно — Евдокию, Евфимию, Евфросинию, Татьяну, Устину, Улиту, Рипсимию. Они, как считает исследователь-

ница, были включены в роспись Нередицы для вечного поминовения (Щепкина, 1972. С. 68, 73, 76–77). С предложенной интерпретацией многие исследователи не соглашались по той причине, что такие изображения встречаются и в византийских храмовых программах (Пивоварова, 2002/2. С. 66; Гиппиус, 2005/2. С. 109).



389

бражение у входа в наос Рождества Богоматери) [578], — для участия в «небесном пире», только пройдя через крещение и «умерев для греха» (Рим. 6:8–11) [579].

По сравнению с верхними регистрами росписи, содержание которых связано в основном с последовательностью служб Страстной седмицы и чтением годового цикла богослужений, все изображения, представленные в двух нижних регистрах, отличается более личный характер.

Обилие изображений отдельных святых, основная часть которых сосредоточена в пространстве жертвенника и диаконника [580], делает роспись похожей на большой синодик со вписанными в него для поминания именами живых и мертвых. Это обстоятельство дало основание М.В. Щепкиной отметить имеющееся совпадение имен некоторых из них с именами святых, чьи жития включены в состав так называемого Успенского сборника конца XII — начала XIII в. (ГИМ). По ее предположению, заказчицей сборника могла быть Мария Шварновна, жена великого князя Всеволода Большое Гнездо и родная сестра жены строителя Нередицы [581]. Аргументом в пользу

гипотезы М.В. Щепкиной является сам принцип как будто бессистемного «развешивания» по всему пространству храма изображений, уподобляемых иконам в обрамлениях [ил. 389].

Вполне вероятно, что перед изображениями, выделенными обрамлениями, совершались особые службы, предусмотренные монастырским уставом – Типиконом. Во всяком случае, чин поминовения строителя храма непременно должен был происходить перед ктиторской фреской, расположенной в аркосолии, устроенном в южной стене в юго-западном углу храма. Здесь представлен восседающий на троне Христос, кото-

рому строитель Нередицы князь Ярослав Владимирович подносит модель церкви [582]. Откосы аркосолия и стену вокруг него обрамляют завитки лозы, олицетворяющей рай. На синем фоне между фигурами художник поместил пространную надпись, содержащую похвалу князю. В переложении на современный русский язык она читается так: «...О боголюбивый княже, второй Всеволод, злых обличающий, добрых любящий, живых кормящий и все церковные чины и монастырские лики содержащий; но, о милостивец, кто твои добродетели может воспеть. Но [пусть] даст [Бог] царствие небесное со всеми святыми, угодившими Ему, тебе в бес-

390 Христос благословляет князя Ярослава Владимировича, подносящего Ему храм. Роспись юго-западной камеры под хорами церкви Спаса на Нередице

391 Св. Иоанн Воин и благословляющий его преподобный Мартирий. Роспись юго-западной стены наоса церкви Спаса на Нередице



390

[582] Существует мнение Ю.Н. Дмитриева, отождествлявшего изображение князя с сыном Всеволода Большое Гнездо князем Ярославом Всеволодовичем, сидевшим на новгородском «столе» в 1240-е гг. и скончавшимся в 1246 г. (Дмитриев Ю., 1937). М.И. Артамонов допускал, что она могла быть написана позже 1199 г., но теми же мастерами (Артамонов, 1939/2000. С. 17). Существуют и другие предположения, касающиеся личности изображенного на фреске князя (Мурьянов, 1966. Р. 31, 33; Колчин, Хорошев, Янин, 1981. С. 158–153). Все они были аргументированно отвергнуты Н.В. Пивоваровой, опиравшейся на исследование Ф. Кемпфера (Kämpfer, 1978. S. 133–141). В частности, она указала на то, что Ярослав Всеволодович никак не был связан со строительством храма. Нет никаких признаков, отмечает исследовательница, которые бы свидетельствовали о проведении ремонтных работ в храме в XIII в., и объясняет черты различий между основной частью фресок и ктиторийским изображением многочисленными «освежениями» последнего (Пивоварова, 2002/2. С. 18, 24). «Несомненные черты поновления» отметила в надписи Т.В. Рождественская (Рождественская, 2000. С. 32).

[583] Воспроизведение оригинального текста см.: Пивоварова, 2002/2. С. 18.

[584] Окунев, 1930. С. 80–81.

[585] Пивоварова, 2002/2. С. 18–19. В самом расположении аркосолия в южной стене храма исследовательница усматривает связь с традицией, согласно которой император входил в храм через южные двери (Там же. С. 20). По мнению Вл.В. Седова, многочисленные аркосолия позволяют говорить о том, что князь Ярослав Владимирович «предполагал устроить здесь свою фамильную усыпальницу» (Седов, 2000/1. С. 46). Для поминовения основателей храмов и монастырей «византийскими ктиторийскими типиками предписывались еженедельные исхождения в притвор церковный» (см.: Казанский, 1878. С. 91, примеч. 28). Со ссылкой на труд И.Д. Мансегова (Мансегов, 1885. С. 141), Н.В. Пивоварова пишет о том, что «юго-западный компартимент предназначался для совершения поминальных служб», и о том, что существовала традиция совершения заупокойной литии по храмоздателям после утрани



391

на Неделе о блудном сыне (Пивоварова, 2002/2. С. 24). Аналогичным образом места захоронений ктиторов храмов располагаются в церкви Архангела Михаила в Выдубицком монастыре, в соборе Кирилловского монастыря в Киеве, в церкви Свв. Бориса и Глеба в Кидекше. О поминании основателей церквей в Византии и об использовании нартекса см.: Babić, 1969. Р. 47–58; Jelić, 1983. С. 37.

[586] Ю.Н. Дмитриев считал, что «ктиторийская фреска не входила в первоначальный состав росписи и заменила собой какое-то другое изображение» (Дмитриев, 1938. С. 47).

[587] НПЛ. 1950. С. 22; Гиппиус, 2005/1. С. 17. И.И. Срезневский также считал, что речь в надписи идет не о Всеволоде Большое Гнездо, а о Всеволоде Мстиславиче (Срезневский, 1863/2. С. 201–205).

[588] Преображенский, 2010. С. 168, 171.

[589] С ктиторийской темой исследовательница связывает также и изображение «Успения» в люнетте над порталом северного фасада храма. Здесь по сторонам сцены в килевидных арочках были представлены фигуры князя и княгини, увенчанные нимбами. Поскольку само построение композиции напоминает Деисус, она предлагает видеть в них изображения строителей храма — князя Ярослава и его супругу Елену (Пивоварова, 2002/2. С. 90). Однако, судя по копии Л.А. Дурново (Там же. Ил. 220), по крайней мере, князь был изображен фронтально. Н.П. Сычев допускал возможность наличия нимбов в княжеских портретах и считал, что заказчики хотели почтить память свт. Владимира и Ольги. Однако он не исключал, что эта фреска могла быть написана уже после смерти ктиторов (Сычев, 1932. Р. 88,

91). А.С. Преображенский склонен относить фреску «Успение» к более позднему времени (Преображенский, 2010. С. 175).

[590] Она находит близкое сходство этого изображения с фигурой Евстафия на миниатюре рукописи «Слова Григория Двоеслова» XIII в. в РНБ (Там же. С. 29, 30). О традиции почитания св. Евстафия Плакиды в княжеской среде см.: Velmans, 1985; Никитенко, 1987/1; Салтыков, 1996.

[591] Пивоварова, 2002/2. С. 28–29. А.Е. Мусин указывает на отсутствие в Новгороде в XII в. общепринятого устава совершения проскомидии и на существование в ту пору свободного доступа мирян в протезис, что соответствовало особенностям восточно-христианской традиции. В чине проскомидии находило отражение и особое почитание избранных святых (Мусин, 2000. С. 228). Соглашаясь с Э.А. Гордиенко (Гордиенко, 1991/3. С. 161) в том, что в чине проскомидии «возможны включения личного порядка», он, однако, подчеркивает, что «касаются они, на наш взгляд, не поминовения святых, а воспоминания живых и усопших и зависят не от фиксированного литургического чина, а от личной активности молящихся, приносящих свои дары» (Мусин, 2000. С. 229). Его вывод таков: «Система росписи северной части храма и протезиса может быть связана непосредственно с темой проскомидии и личного участия в ней христианина» (Там же. С. 236). Развивая эту мысль, Н.В. Пивоварова указывает, что в жертвеннике при совершении чина проскомидии ежедневно поминаясь имена строителей храма — архиепископа Мартирия и князя Ярослава Владимировича (Пивоварова, 2002/1. С. 466).

конечные века» [583]. Как писал Н.Л. Окунев, сопоставивший фреску с аналогичными композициями в сербских храмах, в них отражались «христианские представления о водворении души усопшего праведника в царствии небесном. Залогом обретения райского блаженства должны были служить добродетели усопшего и, прежде всего, олицетворенное изображением храма в его руках церковное строительство» [584].

Наиболее обоснованно мнение Н.В. Пивоваровой, считающей, что аркосолий был изначально замыслен как место погребения строителя храма и, соответственно, портрет Ярослава Владимировича должен рассматриваться как надгробное изображение, создававшее «при совершении поминальных служб по ктитору храма своеобразный изобразительный контекст богослужебному действию» [585]. В надписи, сопровождающей ктиторийский портрет, князь именуется «вторым Всеволодом», что давало основание для сомнения в правильности идентификации его личности [586]. Убедительное истолкование этих слов предложил А.А. Гиппиус, по мнению которого Ярослав Владимирович сознательно ориентировался в качестве образца на своего деда Мстислава Великого и его сына Всеволода Мстиславича, который говорил «к новгородцам», что хочет у них быть погребенным [587]. Своеобразие ктиторийского портрета в Нередице, как справедливо отметил А.С. Преображенский, заключено в глубоко личном диалогическом общении Христа с Ярославом Владимировичем, который подносит Ему храм как залог будущего спасения [588] [ил. 390].

Помимо портретного изображения самого ктитора храма, Н.В. Пивоварова находит в росписи еще несколько «образов-молений», персонажи которых должны были вызывать ассоциации с ним [589]. Такова, по ее мнению, композиция, занимающая конху апсиды жертвенника, где по сторонам образа Богородицы Знамения представлены Алексей Человек Божий и неизвестный святой, которого она отождествляет с Евстафием Плакидой, потерявшим, как и Ярослав Владимирович, сыновей [590]. Исследовательница связывает появление этих изображений с чином поминовения живых и усопших, совершавшимся тут на проскомидии при изъятии частиц из просфор [591].

Прямое указание на ктиторов храма, князя и архиепископа, содержит размещенное в двух смежных трехлопастных арочках на западной грани юго-западного пилона изображение преподобного Мартирия, небесного патрона новгородского владыки, благословляющего поднятой десницей св. Иоанна Воина [ил. 391]. Этот жест явно указывает на существование глубокой внутренней связи между ними и, несомненно,

призван был подчеркнуть особое значение фигуры Иоанна, чьим соименником в крещении, как на это указывает сообщение Новгородской пятой летописи, был строитель Нередицы князь Ярослав Владимирович [592]. Фигуры Иоанна Воина и преподобного Мартирия замыкают и связывают воедино изображения святых воинов и преподобных Отцов, занимающие третий сверху регистр росписи северной и южной стен, как будто указывая на то, что Нередицкий монастырь имеет особый статус придворного и находится под двойным патронатом — князя и его дружины и архиепископа.

Более интимным характером отличается изображение еще одного соименника князя Ярослава Владимировича — Иоанна Предтечи, заключенное в медальон, который занимает место в нижнем регистре алтарной апсиды одесную фигуры восседающего на престоле на горнем месте Христа-Священника [ил. 392]. В свое время Н.П. Сычёв считал возможным видеть в изображениях Предтечи и святой Марфы в медальоне (ошую Христа) образы небесных патронов князя и его жены — дочери чешского князя Шварна, хотя бесспорных свидетельств о ее имени нет [593] [ил. 393, 394]. В пользу гипотезы Н.П. Сычёва говорит нарушение принятого в традиционных деисусных композициях порядка расположения фигур по отношению к Христу, где образ Предтечи всегда располагается справа от Спасителя. Не соблюден здесь и принцип строгой триморфности — полуфигуры святых в медальонах рядом



392



393



394

392 Иисус Христос-Священник. Роспись горного места в алтаре церкви Спаса на Нередице
393, 394 Св. Иоанн Предтеча; Св. Марфа. Части росписи горного места в алтаре церкви Спаса на Нередице
395 Св. Лазарь, епископ Кипрский. Роспись алтарной апсиды церкви Спаса на Нередице

с полнофигурным изображением Христа выглядят как своего рода «приклады» к главной фигуре. Да и сама форма медальона — круг — указывает на их незримое присутствие при совершении таинства в алтаре, что также не соответствует каноническому смыслу Деисуса. В данном случае образы Марфы и Иоанна Крестителя олицетворяют ходатайственное моление за конкретных людей, чьими патронами и «поручителями» они являются [594].

Тем не менее ряд исследователей возражает против такой идентификации, продолжая видеть в этой композиции своеобразный вариант Деисуса [595], указывая и на то, что в других источниках супруга князя Ярослава именуется Еленой [596]. Полемика по этому вопросу не завершена. В связи с сообщением Лаврентьевской летописи о погребении супруги князя Ярослава Владимировича в 1201 г. во Владимире, «в монастыре сестрине» [597], А.Ф. Литвина и Ф.Б. Успенский не исключают, что «одну из дочерей Шварна... звали Марфой, а другую Марией». Если это так, то «перед нами яркий случай использования в одной семье двух парных имен — девочек-сестер нарекают в честь святых сестер Марии и Марфы (... мирносиц)» [598]. Такая интерпретация позволяет примирить взгляды исследователей, считающих рассматриваемую композицию

патрональной, и тех, кто видит в ней отражение лишь сугубо евхаристической символики, связанной с обетованием грядущего воскресения мертвых [599]. «Ведь именно в беседе с Марфой, — замечает Н.В. Пивоварова, — Христос явил Свою Божественную сущность: „Аз есмь Воскресение и Жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет“ (Ин. 11:25–26)» [600]. Она же обратила внимание на то, что непосредственно над медальоном святой изображен святитель Лазарь, родной брат Марфы и Марии, воскрешенный Христом после четырехдневного пребывания во гробе [601]. Обнаружение сокровенной связи между отдельными изображениями святых открывает новую грань символики храма. Она позволяла уподобить его дому Марфы, Марии и Лазаря, возлюбленных Христом (Ин. 11:1–44) [602] [ил. 395].

[592] ПСРЛ. Т. IV, ч. 2. 1917. С. 173. Первым на это обстоятельство обратил внимание Н.П. Сычёв (Сычев, 1932. Р. 77–108). Тем не менее В.Л. Янин, опирающийся на анализ сфрагистических материалов, пришел к выводу, что князя в крещении звали не Иван, а Михаил (Янин, 1970/1. Т. 1. С. 204; Янин, Гайдуков, 1998. С. 46). Л.И. Лифшиц на основании иконографического анализа указанного изображения св. Иоанна Воина и преподобного Мартирия пришел к выводу, показывающему обоснованность мнения Н.П. Сычёва (Лифшиц, 1983. С. 188–197). Эта интерпретация была встречена критически. См.: Молчанов, Чернецов, 1987. Но в последние годы наметился поворот в сторону признания того, что выводы иконографического анализа за находят подтверждение (Гиппиус, 2005/2. С. 112). [593] Сычев, 1932. Р. 88–93. [594] Лифшиц, 1983. С. 188–197. Подкрепляет версию Н.П. Сычёва сведения Н.М. Карамзина о том, что в Благовещенском приделе Успенского собора Княгиня монастыря во Владимире, основанного княгиней Марией Шварновной, женой великого князя Всеволода Большое Гнездо и сестрой жены князя Ярослава Владимировича, имелась надгробная плита с именем Марфы Шварнов-

ны (Карамзин, 1991. Т. 3. Примеч. 62). [595] Пивоварова, 1991/1. С. 68–75. В.Л. Янин считает, что роспись делалась тогда, когда Ярослав Владимирович был уже изгнан из Новгорода и «думать о помещении в росписи его патрональных изображений было уже ни к чему». По его мнению, на ктиторской фреске модель храма Христу подносит не Ярослав, а его предшественник — строитель деревянного храма, якобы стоявшего на месте каменного. Его-то и звали Иоанн, что подтверждают последние буквы имени ктитора, читающиеся в начале надписи-похвалы на фоне композиции (Янин, 2004. С. 9–11). Согласно летописи, указанные события происходят в последней декаде августа. Мартирий, ехавший с князем, скончался 24 августа на озере Селигер, — т.е. тогда, когда работы по росписи должны были завершаться (НПЛ. 1950. С. 44, 238). Но в любом случае заказ был сформулирован им за год до этого, и работы велись на его деньги.

[596] Пивоварова, 2002/2. С. 39. Янин, 2004. С. 10. [597] ПСРЛ. Т. I. 1997. Стб. 417. [598] Литвина, Успенский, 2006. С. 370–371. [599] «Не связанные с идеей именного патрона, образы святых Иоанна Предтечи и Марфы выявляли литургический замысел композиции, воплощали идею молитвенного предстояния за живых и мертвых» (Пивоварова, 2002/2. С. 41). Однако на вопрос, что же связывает друг с другом фигуры святых Марфы и Иоанна, исследовательница не отвечает. [600] Там же. С. 40. [601] Там же. [602] Образ храма-дома проходит через всю роспись церкви, начиная с изображения пророка Соломона в барабане главы, на свитке которого были написаны слова Притчи: «Премудрость создала себе дом...». С темой создания «дома Премудрости» связаны образы Иоакима и Анны, сцены «Рождество Богоматери», «Введение во Храм», «Сретение», «Гостеприимство Авраама».



395

Очевидно, что многие другие изображения иконного типа, расположенные рядом со сценами Страшного суда, являли образы небесных патронов людей, тесно связанных со строительством храма, чьи имена могли поминаться на особых службах — литиях, совершавшихся в нартексе храма [603]. Среди последних находится изображение св. мученика Никифора, помещенное в том же регистре и на том же юго-западном пилоне, что и полуфигура преподобного Мартирия, но на его северной грани. Такое соседство позволяет видеть в фигуре мученика изображение святого патрона Киевского митрополита Никифора, который в 1193 г. поставил владыку Мартирия на новгородскую кафедру [604].

К числу образов, связанных, скорее всего, с личным молением, относится изображение пророка Елисея в медальоне, который также находится рядом с аркой прохода в наос, но в северной части нартекса. Поскольку имя пророка совпадает с именем Олисея Гречина (Олисей — новгородская транскрипция имени Елисей) — известного в Новгороде духовного лица и художника, В.Л. Янин высказал предположение, что изображение это имеет патрональный характер и дает основание видеть в Гречине одного из создателей росписи передицкого храма [605]. В отличие от него, Н.В. Пивоварова указывает на существование связи образа пророка Елисея с темой второго пришествия и Страшного суда [606]. Еще один исследователь росписи, А.А. Гиппиус, не исключает, что мотивом для появления изображения пророка, воскресившего, согласно библейскому преданию, малолетнего сына сонамитянки (4 Цар. 4:20–35), могла быть кончина юных княжичей [607]. Вместе с тем он задается вопросами, «почему изображение пророка Елисея было помещено на том же столпе, что и патрональные изображения святых Мартирия и Никифора», почему эти образы оказались рядом и «сгруппированы именно таким образом» [608]. Логика рассуждений заставляет его склониться к признанию гипотезы В.Л. Янина: «Случайность уступает место строгой логике при допущении, что художником, расписавшим данный компартимент церкви, действительно был Олисей Гречин» [609].

Большое влияние на восприятие значения изображений оказывало место их расположения в пространстве храма. К наиболее ярким примерам «топографической» символики относится изображение св. Марии Египетской с молитвенно воздетыми руками. Оно помещено в самом углу юго-западной части нартекса, над аркой прохода из него в наос храма, но при этом точно напротив образа Богородицы, сидящей на троне в раю, и благоразумного разбойника, кото-



396

рый стоит справа от нее. Из жития святой известно, что из-за грехов своей прошлой блудной жизни она, по пришествии в Иерусалим, не была допущена в храм, а потому «помысливши вся согрешения и уклонившись во угол паперти церковной и тамо виде икону пресвятой Богородицы, в своих грехах пред нею кающихся» [610]. Если в росписи Дмитриевского собора во Владимире Мария Египетская возглавляет процессию праведниц, ведомую в рай апостолом Петром, то здесь ее образ является олицетворением покаянной молитвы, открывающей вход в храм [611] (ил. 396).

Принцип поэтической, образно-ассоциативной связи изображений отдельных святых с конкретными компартиментами храма распространялся на все части росписи. Одно и то же изображение в зависимости

[603] Н.В. Пивоварова полагает, что вся роспись западного компартимента Передницы — сцены Страшного суда и изображения святых — «создавалась как изобразительная параллель богослужебному циклу Постной Триоди, начинавшемуся литией по храмо-здателью во вторую предуготовительную к Великому посту неделю» (Пивоварова, 2002/2. С. 24).

[604] Лифшиц, 1983. С. 194; Пивоварова, 2002/2. С. 31–32.

[605] Колчин, Хорошев, Янин, 1981. С. 164. Патрональным В.Д. Янин считает и изображение св. Минны в медальоне на северной грани северо-восточного столба. Он обратил внимание на то, что это имя известно по грамоте № 558 — так звали

от места, им занимаемого, могло получать дополнительное значение [612]. Так, сочетание сцены «Явления Христа женам-мироносицам» («Хайрете»), расположенной над конхой диаконника, которую занимает полуфигура Предтечи, с изображениями святых жен, сосредоточенными в его апсиде, превращало последних в преемниц мироносиц, «текущих» вослед им ко гробу Господню [613]. С таким толкованием хорошо согласуется предположение о том, что в большой своей части эти святые имели чин диаконис, в чьи обязанности, кроме прочих, входило «приготовление предложения (т.е. жертвенника), чаши, диска и вещества для таинства» [614]. Вместе с расположенными на стенах диаконника сценами Предтеченского цикла они являют образ отвержения от мира, принесения жертвы покаяния и словом, и делом [615].

попа, заказывавшего Гречину иконы для алтарной преграды, и заключает: «имеются достаточные основания предположить в земном Мине иерея только что построенной Нередицкой церкви» (Янин, 2004. С. 13).

[606] Пивоварова, 2002/2. С. 86.

[607] Он пишет: «Его изображение... вписывается в иконографическую программу западного нефа храма, в котором доминировала тема Воскресения» (Гиппиус, 2005/2. С. 107).

[608] Там же.

[609] «Патрональный мотив, с которым мы, как можно думать, имеем дело в данном случае, носит... „неофициальный“ характер, он искусно вплетен в иконографическую схему, допускающую в качестве основного символика богословское прочтение. Образуя своего рода патрональный „подтекст“ этой схемы, он... обуславливает выбор из ряда возможных иконографических решений те, которые могут быть прочитаны в патрональном ключе» (Там же. С. 108).

[610] Пролог, 1898. С. 59.

[611] Как отмечает Н.В. Пивоварова, образ Марии Египетской связан с Великим постом. Вспоминаемый в Великом каноне Андрея Критского, он «акцентировал покаянную тематику западного компартимента» (Пивоварова, 2002/2. С. 84, 85).

[612] В качестве примера возможной связи образов святых жен с Предтеченским циклом Н.В. Пивоварова приводит

изображение св. Февронии на южной грани юго-восточного столба, под сценой «Обретение главы Предтечи». Покинув мужа, она скрывалась в монастыре в мужской одежде. Ее имя было изменено на Матрона. Разоблаченная, она была отправлена в Эмесский монастырь, где стала свидетельницей обретения главы Иоанна Предтечи (Пивоварова, 2002/2. С. 68).

[613] В тексте службы на Рождество Предтечи (на литии), как отмечает Н.В. Пивоварова, говорится о том, что он готовит пути для Спасителя. А в песнопении на Великой вечерне праздника он величается проповедником очищения для грешных и пребывающих в аду (Там же. С. 65, примеч. 20).

[614] Там же. С. 67.

[615] Н.В. Пивоварова находит в их изображениях отражение древнего чина служения диаконис (Там же. С. 67–68). О.Е. Этингоф связывает изображение диаконис с палестинской традицией (Этингоф, 2005/2. С. 128). О диаконисах см.: Голубинский, 1901. Т. 1, ч. 1. С. 468–470; Добронравов, 1912. С. 188–196; Троицкий, 1912.

[616] Войводич, 1990. С. 31–40.

[617] Мурьянов, 1974. С. 168–170. Существуют и другие толкования. Например, М.В. Щепкина видела в этой фреске изображение небесной покровительницы дочери князя Всеволода III (Щепкина, 1972. С. 76).

[618] Она обращает внимание, ссылаясь на труд Д. Попович (Попович, 1992. С. 52), что в Сербии суще-

ствовала устойчивая традиция изображения возле гроба фигур целителей, в их числе и Анастасии, — провозвестников общего воскресения мертвых (Пивоварова, 2002/2. С. 22).

[619] Там же.

[620] В связи с этим Н.В. Пивоварова замечает, что при составлении программы росписи большое значение имели проложные тексты, в том числе сказания о святых (Пивоварова, 2002/2. С. 22, 83–84).

[621] Раскрывая евхаристическую символику изображения Христа-Иерея, Н.В. Пивоварова обращает внимание на то, что в миниатюрах двух греческих рукописях — Евангельские чтения XI в. в Дионисиате, cod. 587 (Л. 19 об.) и Евангелие XII в. в Афинской Национальной библиотеке, cod. 190 (Л. 45) — этот образ напрямую соотношен с текстом Евангелия от Иоанна (6:22 и след.), в котором Христос сравнивается с Хлебом Жизни (Там же. С. 41). Об иконографии Христа-Священника см.: Айналов, 1928. С. 19–23; Лидов, 1987. С. 5–20.

[622] Появление изображения, архаичного для времени изображения фронтально стоящих святителей, вместо «Чина поклонения жертве» Н.В. Пивоварова объясняет тем, что в символическом отношении «Чин» дублировал бы смысл композиции с Христом-Священником и процессии святых, подходящих к Богоматери Воплощение (Там же).

Большое число изображений святых, выделенных медальонами, прямоугольными и арочными обрамлениями, включено в ансамбль сцен Страшного суда, занимающих все пространство стен западной части храма. Одно из них — фигура св. Анастасии, представленной в рост, с крестом в руках, на южной стене, чуть восточнее и выше аркосолия с ктитурской фреской. Ее особо почитали как целительницу, облегчающую недуги и страдания [616]. Но главное значение этого образа, как считал М.Ф. Мурьянов (в чем с ним согласны и другие авторы), определяет имя святой — Анастасия, т.е. Воскресение [617]. Появление такого изображения, по мнению Н.В. Пивоваровой, могло быть связано с молениями ктиторов об избавлении от загробных мучений их умерших сыновей [618]. По этой же причине, как она считает, создатели росписи представили св. Анастасию точно напротив сцены «Богатый в аду», изображающей наказание порока [619].

С темой воскресения Н.В. Пивоварова связывает и образ святой равноапостольной Феклы, занимающий аркосолий северной стены нартекса. Он располагается точно напротив изображения ктитурской фрески с князем Ярославом Владимировичем. Согласно преданиям, молитвенное обращение к этой святой избавляет души усопших от мучений, утишает адский пламень, она выступает в роли заступницы за них перед престолом Всевышнего [620]. Видимо, поэтому художники поместили ее изображение прямо под сценами адских мучений.

Замысел росписи, раскрывающийся благодаря упомянутым выше изображениям, делал значимыми мотивы на первый взгляд незаметные, в том числе и мотив восседания Христа-Священника на троне в горнем месте алтаря, который символизирует Его постоянное пребывание в храме как в доме, Им устроенном и возглавляемом. Сан священника указывает, что Он является тем, кто возносит жертву [621], хозяином пира, приказавшим слугам (их олицетворяют святители, представленные во фронтальных позах в двух выше расположенных регистрах [622]) «с возвышенностей городских» собирать на пир всех верных (Притч. 9:3). Здесь мы имеем прямой парафраз первой песни канона, читаемого на утренней службе в четверг на Страстной неделе. В ней говорится о Христе Премудрости Божией, который «Тайновидящи други Своя, душепитательную уготовляет трапезу, безсмертия же воистину... растворяет чашу верным». Именно таковыми «друзьями Христа», незримо присутствующими (в «тайне пребывающими») у Него на трапезе, и предстают в росписи образы небесных

патронов ктиторов храма — Иоанна и Марфы, заключенные в медальоны [623]. По-своему, хотя в другом символическом контексте, здесь повторяется и развивается тема предстояния трону Христа, заявленная в портрете князя Ярослава Владимировича, находящемся рядом со сценами Страшного суда.

В контексте священнодействия, совершаемого во время литургии, композиция нижнего регистра росписи алтарной апсиды точно соответствует словам, возглашаемым священником перед общим исповеданием Символа веры в начале евхаристического канона — анафоры: «Христос посреди нас». Они как своего рода пароль позволяют прочесть и понять тот конкретный текст, что связывает воедино все другие части росписи алтаря и храма в целом.

С символикой евхаристии как образа «небесной трапезы» связаны и расположенные справа и слева от Христа с Иоанном и Марфой в северном и южном аркосолиях алтарной апсиды изображения святителя Петра Александрийского и пророка Ильи, питаемого вороном [ил. 397]. Еще Н.П. Кондаков, объясняя присутствие Петра Алек-

сандрийского, «вероучителя и поборника веры против Ария» в росписи алтаря Нередицкой церкви, обращал внимание на текст его Жития, в котором говорится о его нежелании садиться на горнем месте, как положено епископу, и об объяснении этого, данном клиру: «яко егда приближаюся к престолу, вижду на нем свет небесный и некую Божественную силу пребывающую; ужасом убо объят бываю и не дерзаю сести тамо, видя себя недостойна суща; но седаю на подножии, и то со страхом» [624] [ил. 398]. В этой связи обращает на себя внимание тот факт, что аркосолии северной и южной стены алтаря расположены заметно ниже ниши горнего места, где находится изображение Христа-Священника.

Не вызывает сомнения связь с евхаристической символикой и образа в южном аркосолии пророка Ильи, которому ворон приносит «небесный хлеб» [ил. 399]. Но этим его значение не ограничивается, поскольку в барабане главы церкви также представлена фигура Ильи, хотя и в другом иконографическом изводе. Отчасти смысл изображений в аркосолиях приоткрывает само их устройство. Как показал Вл.В. Седов, они служили



397 Роспись горнего места и синтрона алтарной апсиды церкви Спаса на Нередице
 398 Св. Петр Александрийский. Роспись северной ниши алтарной апсиды церкви Спаса на Нередице
 399 Пророк Илья, питаемый вороном. Роспись южной ниши алтарной апсиды церкви Спаса на Нередице

[623] О медальонах как знаках незримого присутствия образа заключенного в нем изображения см.: Grabar, 1968/а. Р. 607–613.

[624] Толстой, Кондаков, 1899. С. 136–137. А. М. Лидов считает данный эпизод Жития слишком незначительным, чтобы он мог занять столь важное место в росписи. По его мнению, здесь имеет место изображение данного епископу Петру видения юного Христа, стоящего на престоле в разорванных ризах, т. е. поруганного еретиками-арианами. Он считает, что художник особенно подчеркивал литургическую символику образа Христа, Который Сам и архиерей и жертва (Лидов, 2000. С. 185–198).

[625] Седов, 2004/1 С. 18.

[626] Колпакова, 2007. С. 379; Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 148.

[627] Колпакова, 2007. С. 386.

[628] На это обращает внимание и В. Д. Сарабьянов (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 154).

[629] В Нередице орнаментальные композиции в основном располагаются в откосах окон. Выискивая дополнительные пространства, художники устраивали даже своего рода «мансарды», как в случае с изображением св. Созонта в маленьком медальоне на восточной грани юго-западного пилона, который вписан в цезуру фона между двумя более крупными полуфигурами святых.

[630] В «ковровости» он видел проявление вкуса местных мастеров и находил в этом «корневое отличие» от принципов архитектуры, господствовавших в росписях собственно византийских храмов (Лазарев, 1973. С. 48).

[631] Там же.



398



399

«своеобразными скамьями для клира».

Если в церкви Благовещения на Мячине п79 г., отмечает он, синтрон существует еще в виде скамьи, то в Нередице «эти ниши — как бы сокращенный синтрон» [625]. Такое весьма убедительное толкование заставляет задаться вопросом, кому же предназначались указанные места в алтаре. Очевидно, что выбор крайне ограничен. Поскольку горнее место занято изображением высшего иерея — Христа, на него, по примеру Петра Александрийского, никто не мог садиться. Следовательно, одесную и ниже Христа-Священника во время свершения чина литургии мог сидеть только местный архиерей, а ошуюю, там, где изображен пророк Илья, — скорее всего, игумен Спасо-Нередицкого монастыря.

Тема входа человека в царствие небесное, стирания границы между миром горним и дольным — одна из главных в византийской живописи конца комниновской эпохи, — в росписи церкви Спаса на Нередице нашла, может быть, наиболее яркое воплощение [626]. Она определила не только ее иконографическую программу и систему расположения изображений, но весь образный строй живописи. Прежде всего это получило отражение в стремлении художников создать особое пространство живописи, полностью растворяющее в себе «формы архитек-

туры» [627]. В этом отношении предлагаемая ими концепция резко отличается от тех принципов архитектуры, которыми руководствовались создатели росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладоге [628].

Они последовательно нивелируют роль конструктивных элементов, скрывают поверхности стен, плотно заполняя все цезуры фона, остающиеся между сюжетными композициями, отказываются даже от поясов орнаментальных разгранок, которым исключительно важное значение придавали мастера, работавшие в Ладоге [629]. Такой способ построения композиции росписи В. Н. Лазарев сравнивал с ковровым покрытием стен, что в его понимании являлось выражением тяги к декоративности [630]. Тем не менее, для авторов росписи Нередицы «ковровость» была прежде всего способом преобразования пространства храма, его «заселения» действующими лицами. «Ковровый» принцип заполнения поверхностей стен приводит к заметно большей активности каждого отдельно взятого изображения, каждой сцены. Хотя в общей структуре стенописи соблюдался порегистровый порядок, распределение отдельных сцен в пределах самих регистров было достаточно свободным, в них не соблюдался принцип симметрии, границы композиций могли произвольно меняться [631].

Главное же заключается в изменении былого баланса соотношения цезур свободного фона и фигур. Фон, цезуры которого то расширяются, то сужаются, перестает трактоваться как двухмерная плоскость, он приобретает свойство пульсирующей пространственной среды, окружающей фигуры. Изображения, даже в ансамблях живописи конца 80-х гг. XII в., таких как росписи Успенского собора во Владимире и церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»), сохранявшие сходство с низким рельефом, спроецированным на ровную плоскость фона, преобразуются в круглящиеся объемы [ил. 400, 401]. Как

и в росписи Дмитриевского собора во Владимире, основную роль в создании такой среды играет сложное взаимодействие света и тени, то незаметно переходящих друг в друга, то образующих резкие контрасты. Свет перестает быть конструктивным элементом, каковым он был в искусстве середины – второй половины столетия. Он не столько строит форму, сколько, подобно движущемуся по поверхности одежд и лиц неровному потоку лучей, освещает ее, где-то оставляя зоны теней, где-то обнаруживая углубления рельефа и погружаясь в них, но в основном концентрируясь на переднем плане. Здесь свет сгущается, обре-



400

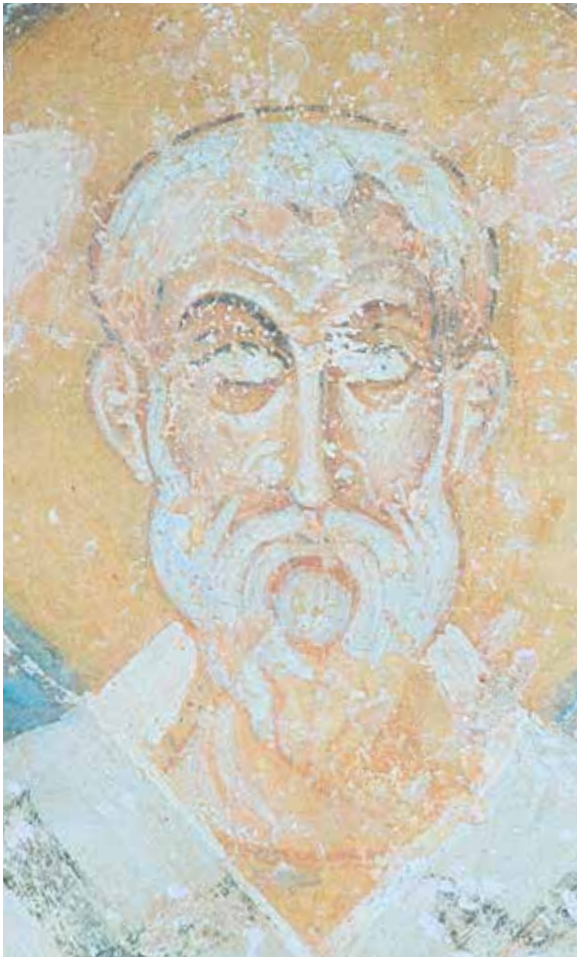


401

400, 401 Преподобная Рипсимия; Преподобная Зиновия. Роспись диаконника церкви Спаса на Нередице
 402 Св. Фока, епископ Синопский. Роспись алтарной апсиды церкви Спаса на Нередице



402



403



404

- 403 Лик Иакова, брата Господня, пресвитера Иерусалимского. Деталь росписи алтарной апсиды церкви Спаса на Нередице
- 404 Лик святителя Тимофея. Деталь росписи прохода из алтарной апсиды в диаконник церкви Спаса на Нередице
- 405 Св. мученица Евдокия. Роспись северной грани юго-восточного пилона церкви Спаса на Нередице
- 406, 407 Преподобная Иустина; Преподобная Домника. Роспись диаконника церкви Спаса на Нередице

тает материальность, выбеливая и как бы преобразуя «состав» плоти.

Изменяются и сами приемы изображения света. Орнаментально-схематическую сетку белильных линий, которая присутствует в росписях Мiroжа, Старой Ладogi, Аркажей, сменяют широкие пятна белил, то образующих крупные, сплоченные друг с другом, почти корпусные массивы краски, то превращающихся в рефлексы, часто подкрашенные каким-либо красочным тоном, скользящие по поверхности круглящихся частей объема. Если в произведениях 1140–1180-х гг. в живописи личного определяющую роль в той или иной мере продолжали играть ровно окрашенные поверхности основной подготовки, то теперь «подкладка» личного перекрывается плотными слоями моделировки, в которой основную роль играют белила. Исчезает и эффект фильтрации света, идущего из глубины формы через прозрачные притенения, положенные сверху, что, к примеру, можно было наблюдать в аркажских фресках. Утрачивается прежняя регулярность чередования освещенных и затененных планов рельефа. Контурные описи, которые отде-

ляли от плоскости фона зоны света и тени, размываются, сливаются с тенями и исчезают [ил. 402–404].

Не остаются неизменными и принципы построения колористической гаммы. По сравнению с живописью предыдущих десятилетий XII в. она становится более плотной и сгущенной, поскольку пятна цвета здесь, как правило, играют роль теневого ореола, «удерживающего» массивные белильные пятна света. Данным обстоятельством можно отчасти объяснить присутствие в палитре художников земляных пигментов, особенно охр разных оттенков — от песчано-желтых до красно-коричневых, — темно-синих, землисто-зеленых, оливковых, и разнообразных красочных смесей, вроде серо-фиолетовых. Активно использовался и черный цвет. Динамику и оживление в эти устойчивые, приглушенно звучащие цветовые аккорды вносят то сильные акценты оранжевого, изумрудно-зеленого, синего или пурпурно-красного цвета, то прозрачные и нежные пятна светло-голубого, бирюзового, золотисто-желтого и розового цвета, а вместе с ними желтые и розовато-красные контурные описи складок одежд [ил. 405–407].

[632] Еще А.И. Некрасов отмечал, что «принцип плоскостности не свойствен росписям Нередицы» (Некрасов, 1937. С. 89).

С преобразованием старых принципов построения композиционного пространства прямо связаны происходящие изменения в трактовке пластической формы. Она становится более широкой, плотной и массивной, усложняется ее рисунок, появляются разнообразные ракурсы; движение фигур, ранее всегда ориентированное на передний план либо развивавшееся параллельно плоскости фона, теперь разворачивается от переднего плана в глубину фона. На смену чередованию по-разному окрашенных плоских планов приходит чередование находящихся друг на друга рельефных деталей [632]. В результате заметно усложняется конфигурация поверхности изображения. В зависимости от вкуса и темперамента художников она может быть относительно спокойной и ровной, как в Дмитриевском соборе во Владимире, при-



405



406



407

обретать непредсказуемый, подчас прихотливый характер, как, например, в росписи церкви Панагии Аракиотиссы в Лагудере на Кипре 1191 г., либо становиться намеренно огрубленной, неровной или чрезмерно крупной, что для фресок Нередицы особенно характерно. Здесь одежды облакают фигуры подобно широким и грузным полотнищам, их лишённые изящества крупные и тяжелые складки наслаиваются друг на друга, замедляя и затрудняя движение, придавая внушительную весомость позам и каждому жесту. В этом отношении особенно показательны фигуры ангелов, держащих «славу» Христа в сцене «Вознесение» [ил. 371, 372].

Как и в других росписях рубежа XII–XIII вв., в том числе и во фресках Дмитриевского собора во Владимире, в Нередице движения фигур, их позы и жесты подчиняются не абстрактному «рифмованному» композиционному ритму, указывающему на многозначность их символики, а сюжетному действию, соотносятся с ситуационной мотивацией поведения персонажей и с их характером. Это касается и апостолов из «Страшного суда», и богатого, сидящего в адском пламени, и мытаря из сцены «Крещение», готовящегося омыться в водах Иордана [ил. 408], и Христа, благословляющего князя Ярослава Владимировича, который подносит Ему храм в ктиторийской фреске. Действие нигде не выходит за пределы зримых границ композиции каждой сцены. Ни одно движение, ни один жест ее персонажей не остается без ответа, былая интонация риторического вопрошания и апелляции к незримому вершителю судеб вселенной сменяется открытым и доверительным диалогом.

Почти бытовая конкретность оживленных жестов и взглядов святых, рассчитанных на ответные реакции и на сочувственное понимание находящихся рядом с ними «собеседников», — фактор стилевых характеристик [ил. 409]. Наряду с каноническими текстами получить представление о теме «беседы» позволяют апокрифические предания, легенды, рассказы Пролога и разных патериков. За всем этим стоит живая вера не только избранной элиты, но и очень большого числа простых людей, их чувства и мысли, чаще всего не искушенные сложными богословскими проблемами (влияние которых, например, еще хорошо ощутимо в Аркажах). Особую интонационную окраску придают росписи присутствующие в ней пространственные надписи. Благодаря им монологическая суровость искусства предшествующего периода сменяется простодушным диалогом, пространство храма наполняется голосами. Так, в сценах Страшного суда картина адских мук соединяется с простой разговорной речью: «Отче Аврааме, помилуй мя и последи Лазаря, да умочит перст



408

свой в воде и остудит ми язык, измогаю бо в пламени сем», — вызывает богатч, сидящий в адском пламени, показывая пальцем на свой язык. Рядом с богачом стоит черт, подающий ему сосуд с огнем, со словами: «Друже богатый, испей горящего пламени» [ил. 410]. Озвученность диалога, его разговорный характер, обилие просторечий — черты местного искусства, отличающие роспись Нередицы от возвышенного «внутреннего собеседования», литературного строя языка Дмитриевского собора во Владимире. Не является исключением и пространная надпись-похвала, сопровождающая ктиторийскую фреску. В словах «второй Всеволод» (но не первый!), указывающих на его следование за предшественником-образцом — Всеволодом Мстиславичем, уже заслужившим право стоять у трона Христа за свою храмоздательную деятельность в Новгороде и Пскове, — можно уловить интонацию смиренного моления и робкой надежды: «...[пусть] даст [Бог] царствие небесное со всеми святыми, угодившими Ему, тебе в бесконечные века». Показательно, что даже в самых суровых лицах различимы скорбные черты, выражение послушного внимания, готовности принять и нести свой жребий, сколь бы тяжким он ни был. В этом плане особенно показательны образы Богородицы, апостолов и даже самого Христа из сцены «Страш-

408 Группа иудеев, готовящихся принять крещение. Деталь сцены «Крещение Христа». Роспись южной стены хора церкви Спаса на Нередице

409 Левая часть композиции «Страшный суд». Роспись западной стены под хорами церкви Спаса на Нередице

410 Олицетворения адских мучений. Роспись северо-западной камеры под хорами церкви Спаса на Нередице



409



410



411



412

ный суд» — простых и милостивых людей, на лицах которых лежит печать полного сочувствия к судьбам всех, кто идет на суд и с надеждой взирает на них [ил. 411].

Этим же объясняется простодушная «открытость и непосредственность» в выражении чувств [633], интонация доверительного общения с людьми, находящимися в церкви, отсутствие даже намека на репрезентативность, парадность и вместе с тем императивность выражения лиц даже у самых строгих аскетов. Такая открытость подразумевает не только полную искренность в выражении эмоций, но и абсолютную доступность их для понимания людей, находящихся в храме. Между ними и святыми, представленными на стенах церкви, отсутствует сколько-нибудь заметная дистанция. Движения и взгляды, выражения лиц святых, населяющих пространство храма, свидетельствуют о том, что духовная жизнь, протекающая в нем, не ограничивается часами совершения таинств и других богослужебных действий, но продолжается и после их окончания, практически никогда не прерываясь, сливаясь со временем человеческого бытия.

Как заметила Г.С. Колпакова, для стиля живописи конца века характерен поиск мягких интонаций, которые в росписи Нередицы выражаются в акцентировании идеи «человеческой, жертвенной природы Божества», в том, что тема снисхождения Бога к людям — Божественного «истощания» — здесь обретает образ почти что приземленный [634]. Кроткое выражение готовности принять свой жребий, которое читается в изображении Христа в сцене «Крещение» и в Страстном цикле, объединяет всех персонажей росписи — образы мучеников и преданных мужей и жен, «сораспявшихся Христу», соединившихся с Ним, согласно словам апостола Павла, «подобием смерти» и ожидающих соединиться с Ним «подобием воскресения» (Рим. 6:5).

К важным и своеобразным свойствам стиля создателей нередицких фресок относится то, что, наряду с «завершением позднероманских исканий», они встали на путь, ведущий, как пишет О.Е. Этингоф, в «новый мир крупных и цельных форм XIII в.» [635] [ил. 411, 412].

Это движение сопровождается некоторым упрощением и даже огрублением форм, что по-разному объясняется исследователями росписи. Одни видят в таком упрощении образов свойство, присущее местной художественной школе, другие объясняют его ориентацией художников «на провинциальные традиции» [636], причисляя ансамбль фресок Нередицы к памятникам восточнохристианского ареала [637] и даже еще конкретнее — к произведениям пале-

[633] Сарабянов, Смирнова, 2007. С. 156.

[634] Колпакова, 2007. С. 389.

[635] Этингоф, 2005/2. С. 137. См., например, мозаику первой четверти XIII в. из церкви Св. Киприана в Мурано близ Венеции (Kitsche, 1995. S. 16–23).

[636] О.Е. Этингоф считает неверным утвердившееся в науке представление о Нередице как памятнике специфически новгородском, а о росписях храма «в Аркажах» и церкви Св. Георгия в Старой Ладоге, напротив, как произведений сугубо грекофильского толка. По ее мнению, «все эти памятники в той или иной мере грекофильские, но ориентация, избранная артелями, — разная». Так, фрески церкви Св. Георгия в Старой Ладоге она связывает с константинопольской традицией (Этингоф, 2005/2. С. 137).

[637] С памятниками восточнохристианского круга сравнивал фрески Нередицы и В.Н. Лазарев, который, однако, не сомневался в том, что такое сходство является также и одной из черт новгородского своеобраза (Лазарев, 1973. С. 50–51).

[638] Этингоф, 2005/2. С. 121. Среди палестинских памятников, которые исследовательница приводит в качестве аналогий фрескам Нередицы, она называет: изображение пророка Ильи на столбе в базилике Рождества Христова в Вифлееме, до 1187 г.; росписи храма в Абу-Гош 1170-х гг. (?); монастыря Св. Феоктиста в Иудейской пустыне, около 1187 г.; фрагменты росписи крестителя Св. Иоанна Крестителя в Севастии последней трети XII в. (Kühnel, 1988. P. 181–191, 193–204); росписи церкви Св. Саввы в Эдде-Натрун в Бейруте, относимые Н. Хелу (Helou, 1999. P. 18–19) к концу XII в. Деисус из «Страшного суда» в Нередице она сопоставляет с аналогичным изображением тетраптиха в монастыре Св. Екатерины на Синае, датируемого концом XII в., и с утраченной иконой «Спас-Эммануил» из собрания Порфирия Успенского (Этингоф, 2005/1. С. 124, 131–134, 445).

[639] Там же. С. 131.

[640] Кроме указанной иконы, О.Е. Этингоф называет росписи церкви Св. Воинов в Эпано Булари в Греции (Там же. С. 136). Об этих памятниках см.: Χυργοπουλος, 1967. P. 75–76. Fig. 1–2; Δραγδάκης, 1995. Σ. 501.

[641] Мясоедов, 1925. Таб. VI/1.

411 Лик Христа-Священника. Деталь росписи горнего места церкви Спаса на Нередице

412 Фигура Христа. Мозаика. Фрагмент декора алтарной апсиды церкви Св. Киприана на острове Мурано близ Венеции. Первая треть XIII в. Потсдам, Friedenskirche.

413 Лик ангела из композиции «Вознесение Христа».

Деталь росписи главы церкви Спаса на Нередице

414 Лик ангела. Деталь иконы «Поклонение кресту».

ГПГ

415 Лик ангела. Деталь иконы Богоматери из монастыря Мега Спилеон, Греция. Около 1200 г. Фото А. Ксингпулоса



413



414



415

стинского круга [638]. О.Е. Этингоф к числу черт, подтверждающих, как ей кажется, такую общность, относит довольно короткие пропорции и массивность «пластично трактованных фигур... с округлыми крупными головами и конечностями»; физиогномические типы, «чаще всего подчеркнута восточные... обостренно экспрессивные», с загнутыми на концах крупными носами и с «увеличенными выпуклыми глазами» [639]. Наряду с иконами и росписями Палестины в качестве иконографических и стилистических аналогий нередицким фрескам она называет памятники провинциальных районов Греции. К их числу относятся, например, медальоны с полуфигурами архангелов Михаила и Гавриила на иконе Богоматери рубежа XII–XIII вв. из монастыря Мега Спилеон в Пелопоннесе [640] [ил. 415]. Они действительно очень похожи на изображения ангелов, стоящих по сторонам Богоматери в композиции «Вознесение» в росписи главы Нередицы [641] [ил. 413].

Однако даже близкое сходство, обнаруживаемое памятниками, созданными в отдаленных друг от друга регионах, не обязательно говорит об их принадлежности к одной и той же «школе». Нередко это результат совпадения векторов развития культуры, эстетических предпочтений заказчиков, особенно в тех случаях, когда мы имеем дело с произведениями искусства, отражающими устойчивые идеалы и вкусы основной массы городского населения [642]. Этим во многом объясняются существующие

параллели между памятниками греческой провинции, Палестины, Синая, Кипра. В большинстве провинциальных центров восточнохристианского мира, в том числе и таких крупных, как Новгород, социальной средой которых, оказывавшей определяющее влияние на их формирование, было монашество и приходское духовенство. Поэтому в научной литературе, посвященной искусству Византии и Древней Руси, понятия «демократическое направление», «восточнохристианское искусство», «аскетическое направление», «монашеский стиль» часто используются как синонимы. Так, В.Д. Сарабьянов, который видит во фресках Нередицы наиболее яркое проявление «стихий новгородского искусства» [643], отмечает наличие в них примет «аскетического направления». Истоки его он находит в ансамблях росписей новгородских монастырей — Антониева и Благовещенского «в Аркажах», заказчиками которых были представители местного духовенства [644].

Соответствие основных стилистических примет нередицкой росписи тенденциям, определявшим облик искусства рубежа XII–XIII вв. практически во всех провинциальных регионах православного мира, не затеняет присущие ей оригинальные черты. Уже В.К. Мясоедов, один из первых и наиболее серьезных исследователей нередицких фресок, указывавший на характерные новгородизмы в языке надписей, изобилующих в росписи, заметил: «Мне кажется небезосновательным видеть в нередицкой церкви,

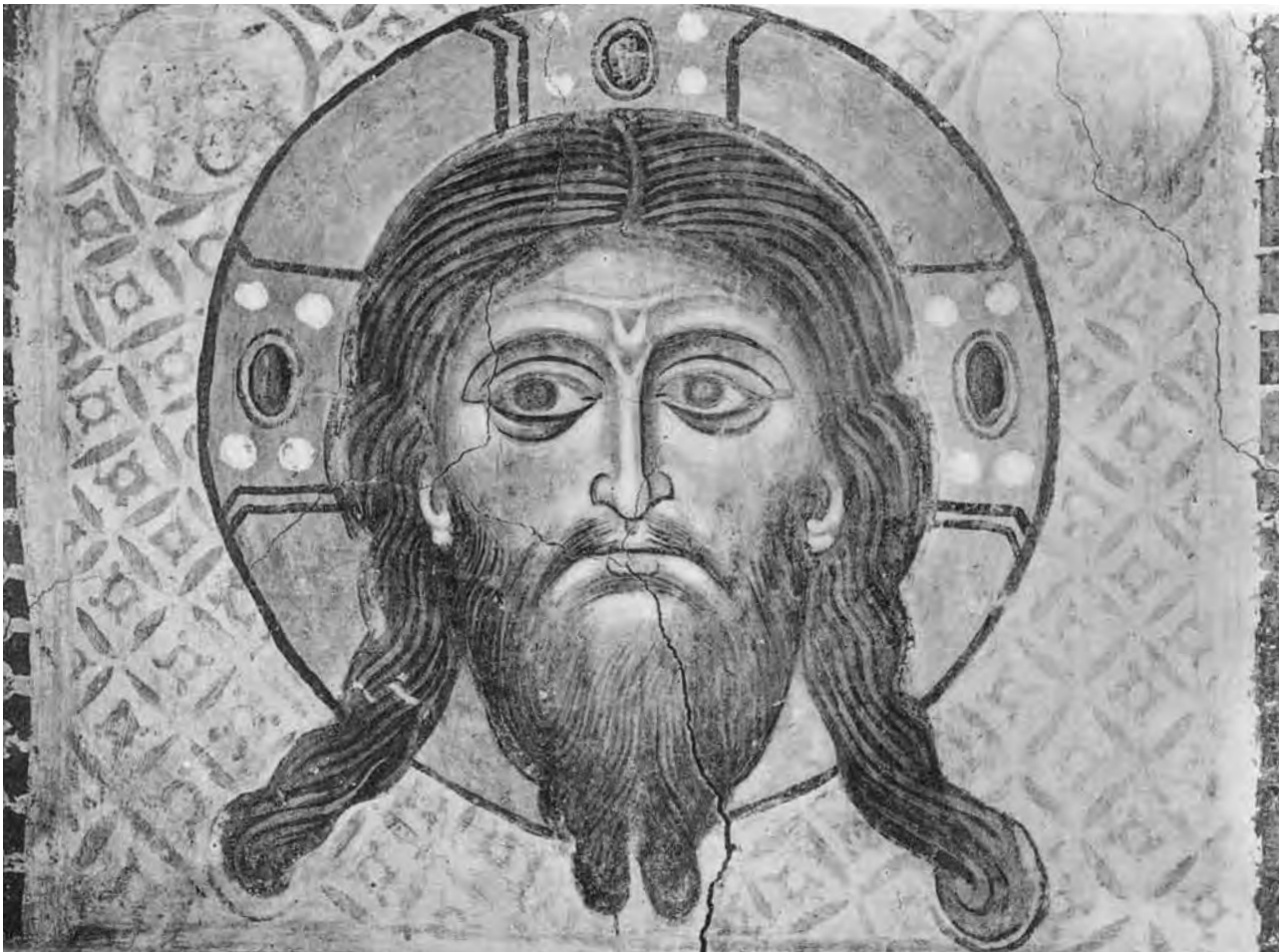
[642] О.Е. Этингоф также признает, что «демократизация общества» могла способствовать ориентации художников «на менее рафинированные, но более доступные (для понимания местного населения) художественные и церковные традиции» (Этингоф, 2005/2. С.130).

[643] Сарабьянов, Смирнова, 2007. С.147.

[644] Там же. С.156.



416



417

416 Спас Нерукотворный «на чрепии». Роспись западной щеки восточной подпружной арки церкви Спаса на Нередице
417 Спас Нерукотворный «на убрусе». Роспись восточной щеки западной подпружной арки церкви Спаса на Нередице

[645] Мясоедов, 1925. С. 18; *Рождественская Т.*, 2000. С. 33. Несколько иначе ту же мысль высказал В.Н.Лазарев, считавший, что уже во второй половине XII столетия в Новгороде сложилась собственная «школа» живописи, «превратившая на свой лад все заимствованные со стороны элементы (как византийские... так и романские) ... Здесь работали, без сомнения, новгородские художники, опиравшиеся на крепкие местные традиции» (Лазарев, 1973. С. 51).
[646] Г.И. Вздорнов, В.Н.Лазарев, В.Л. Янин, О.Е.Этингер и другие исследователи считают, что оборот иконы представляет собой ближайшую аналогию росписям церкви Спаса на Нередице (Вздорнов, 1972/3. С. 255–270; Лазарев, 1983. С. 35; Колчин, Хорошев, Янин, 1981. С. 164; Янин, 2004. С. 8; Этингер, 2005/1. С. 444).

[647] Мясоедов, 1925. С. 16. По мнению Ю.Н.Дмитриева, в росписи храма участвовали шесть мастеров (Дмитриев Ю., 1938. С. 47); М.И.Артамонов считал, что мастеров было не менее восьми и работали они примерно в пяти разных манерах (Артамонов, 1939/2000. С. 6, 18). С точки зрения Т.С.Щербатовой-Шевяковой, артель художников была большая и сборная. Она выделяла четыре основные манеры, которые связывала с разными мастерами, оговариваясь, что «все они были новгородские» (Щербатова-Шевякова, 2004. С. 55). Три первые манеры были авторскими, а объем изображений, связываемых с четвертой манерой,

особенно в ее росписи, произведение местное, чисто новгородское, хотя таящее в себе в высшей степени разнообразные, подчас очень далекие переживания и художественные течения» [645]. О том, что местная новгородская художественная традиция к последней четверти XII столетия полностью сформировалась, свидетельствует рассмотренная ранее двусторонняя икона «Спас Нерукотворный» и «Поклонение Кресту» (ГТГ) [ил. 414]. Все исследователи, даже расходящиеся друг с другом в оценке стилистической природы иконы, единодушно признают ее в равной мере близкой фрескам церкви Св. Георгия в Старой Ладоге и фрескам Нередицы [646].

Насколько свободно интерпретировали создатели нередицкой росписи византийские образцы, позволяет судить многообразие исполнительских манер, различаемых в росписи. Исследователи по-разному оценивают их число. Высказывались даже мнения, согласно которым их было не менее десяти [647], но большинство сходится в том, что в храме работали два или три самостоятельных и очень опытных мастера и несколько подмастерьев [648].

В технико-технологическом отношении хорошо различаются два принципа письма. В одном случае по санкирной прокладке оливкового тона и слою красно-коричневых теней наносятся «многослойные высветления, завершающиеся пастозной пробелкой», причем контраст света и тени сглаживается «благодаря довольно плавной светотеневой моделировке». В другом — художники в качестве основы используют традиционные охряные «заливки», поверх которых в «широкой размашистой манере» кладутся

настолько велик, «что один мастер не мог бы [все это] исполнить», и предполагает, что с ведущим мастером работали еще два художника. Под конец работы, в нижнем регистре, они разошлись и писали в разных местах самостоятельно. Во всех манерах помощники-подмастерья исполняли легкие работы, например, раскрытие гладкими тонами. Подмастерьями, по ее мнению, выполнены сцены Предтеченского цикла и «некоторые преподобные на северной стене жертвенника... Общее число мастеров было шесть или семь приблизительно при таком же числе подмастерьев» (Там же).

[648] Лазарев, 1954/1. С. 110; Этингер, 2005/2. С. 131; Колтакова, 2007. С. 380; Сараянов, Смирнова, 2007. С. 153.

Т.В.Рождественская на основе анализа особенностей почерков в надписях на фресках выделяет по крайней мере три почерка, соотносимых со стилистическими манерами, охарактеризованными М.И.Артамоновым (Рождественская, 2000. С. 32).

[649] Сараянов, Смирнова, 2007. С. 156.

[650] С этой манерой он связывает святых, изображенных на южной стене алтаря, — Илья Пророк, питаемый вороном, Св. Марфа, — а также образ Спаса Нерукотворного «на чрепии», фигуры св. Евдокии, евангелиста Марка и др. (Артамонов, 1939/2000. С. 6–7).

[651] Там же. С. 8.

[652] Щербатова-Шевякова, 2004. С. 53.

сгущенные по тону пятна теней и контрастирующие с ними резкие плотные мазки белил [649]. Наиболее наглядное представление об этих двух принципах трактовки объемной формы дают два изображения Спаса Нерукотворного — «на убрусе» и на «Керамоне» [ил. 416, 417].

Заметно больше манеры письма различаются по характеру трактовки самой пластической формы, по типам лиц, пропорциям. Так, по мнению М.И.Артамонова, отличительными чертами одной из манер, «живописной по преимуществу», выделяющейся «очень широкой и смелой» лепкой объема, являются «грузные пропорции фигур, с большими головами и большими же неловкими, дряблыми руками... одутловатыми лицами с длинными, толстыми вислыми носами, большими глазами с тяжелыми веками... Складки одежд простые, тяжелые, криволинейные. Широкая манера лепки ликов с резкой светотенью, густыми красками... Широко и густо пробеленные света одежд создают впечатление красочной монотонности, скупости цвета» [650]. Другую манеру он характеризует как «графическую», поскольку отмечает в ней «преобладающее изобразительное значение рисунка, тщательно и точно исполненного тонким красным контуром... и орнаментальный характер наложения светов тонкими белильными мазками». От первой манеры она отличается «более жидкими и сочными красками». Примерами ее воплощения являются изображения Петра Александрийского и Иоанна Златоуста [651]. Столь же детально описываются М.И.Артамоновым еще три группы изображений [ил. 418, 419]. Противоречия в оценках, даваемых исследователями зачастую одним и тем же изображениям, в какой-то степени объясняются условиями организации росписи: мастера часто работали одновременно над одной композицией и даже на одних подмостках. Так, по наблюдению Т.С.Щербатовой-Шевяковой, «в верхнем регистре святителей в алтарной апсиде, где северную половину написал мастер первого стиля, а южную — мастер второго стиля, свежий грунт был нанесен [сразу] для девяти средних фигур» [652].

Трудно найти другой такой памятник, как фрески Нередицы, неразрывную связь которого с местной культурной традицией подтверждало бы столько свидетельств: на протяжении последней трети XII в. в Новгороде не прерывалась практика регулярного строительства и «подписания» каменных храмов, которые украшались многочисленными иконами, иллюминированными богослужебными книгами, вышитыми пеленами; в городе на постоянной основе работали иконописные мастерские. Одну из них возглавлял Олисей Гречин (Петрович) — лич-



418



419

[653] Источниковедческое исследование письменных документов показало, что «Гречин Петрович был священником и членом смесного суда, в 1193 г. он участвовал в выборах на занятие архиепископской кафедры, что не мешало ему быть одновременно и художником-иконописцем» (Колчин, Хорошев, Янин, 1981. С. 143). Прозвище «Гречин» дало исследователям основание высказывать предположения о связи Олисея с Грецией либо по происхождению, либо по месту обучения и унаследованной им художественной традиции. Цепочка фактов, прослеженных А.А. Гippiусом, привела его к заключению, что Гречин происходил из

знатного боярского рода Михалковичей. Его отцом был Петр Михалкович, чья старшая дочь вышла замуж за сына Юрия Долгорукого, князя Мстислава Юрьевича. Вместе с мужем, изгнанным старшим братом Андреем Боголюбским из Владимира, она нашла пристанище в Палестине. Не исключено, что с ними был и ее младший брат — Олисей. Там он «имел возможность... усвоить из первых рук школу восточнохристианского искусства (скорее всего, в его провинциальной ближневосточной рецензии)» (Там же. С. 105). С мнением А.А. Гippiуса согласилась О.Е. Этингф. В свою очередь, она предположила, что в новгородской артели

Олисея Гречина могли быть художники-греки (Этингф, 2005/2. С. 118).

[654] НПЛ. 1950. С. 42.
[655] Найденные берестяные грамоты и предметы, связанные с профессиональной деятельностью иконописной мастерской, подтвердили высказывавшиеся ранее предположения о наличии в Новгороде собственных кадров художников — артелей иконописцев и монументалистов, работавших параллельно в разных местах. Так это было в 1199 г., когда одновременно «испсаша церковь на Русе святого Спаса владычню» (по заказу архиепископа Мартирия) и «церковь на Городище» (НПЛ. 1950. С. 44). Откры-

струировать организацию самого художественного процесса, воссоздать социальный портрет и даже некоторые детали личной жизни иконописца. См.: Колчин, Хорошев, Янин, 1981; Янин, 2004. С. 7–14; Гippiус, 2005/1. С. 11–25; Он же, 2005/2. С. 99–114.
[656] Это небольшие профилированные дощечки разных форм с «ковчегами» (углублениями, сделанными в центре), высотой от 5,7 до 20 см.

[657] На одном из них хорошо читается надпись НИКОЛАО АГИОСЬ (Колчин, Хорошев, Янин, 1981. С. 129. Рис. 63 на с. 130). Кроме них, здесь были: керамические и стеклянные сосуды для приготовления красок и сами краски

(среди пигментов были определены: аурипигмент, дающий яркий желтый цвет; глауконит — зеленый; вивианит — синий; красный железняк гематит; сера и ртуть, из которых получали искусственную ярко-красную киноварь; свинец, использовавшийся для приготовления белил; охры разных оттенков, преобладавшие в количественном отношении); медная чаша для варки масла; большое количество кусков янтаря, использовавшегося в процессе приготовления олифы для покрытия икон. Найденные здесь же обрезки меди, инструменты металлического производства — ножницы, чеканы, пуансоны — говорят о том, что в этой мастерской зани-

418 Лик Иоанна Златоуста.
Деталь росписи алтарной
апсиды церкви Спаса на
Нередице
419 Лик пророка Аарона.
Деталь росписи главы церкви
Спаса на Нередице
420, 421 Фрагменты роспи-
си Спасо-Преображенского
собора Хутынского монасты-
ря в Новгороде. 1190-е гг.

ность, хорошо известная по сообщениям новгородских летописей и по берестяным грамотам [653]. По заказу архиепископа Мартирия в 1196 г. он «испса ц[е]рковь на воротех... Святыя Богородиця» (церковь Положения ризы и пояса Богородицы на Пречистенских воротах Новгородского детинца) [654]. При археологических работах на так называемом Троицком раскопе в Новгороде была выявлена принадлежавшая ему усадьба и остатки мастерской [655]. Среди множества вещей, здесь найденных, выделяются заготовки для икон [656] и фрагменты медных, тонко орнаментированных окладов на иконы, исполненных в технике чеканки [657]. Но главными находками на усадьбе оказались берестяные грамоты, адресованные Олисею Гречину. Характер и масштаб деятельности мастерской Гречина также показывает, сколь велик был в Новгороде спрос на работы художников [658]. Одна из найденных грамот (№ 549) представляет собой письменный заказ иконы с подробным описанием ее композиции: «Поклоняние от попа к Грыциноу. Напиши ми (мне) шестокрыленая ангела 2 (т.е. двух шестикрылых серафимов) на довоу икоуноуку на верьхо деисусоу» [659].

Но «стилистический спектр» живописи Новгорода второй половины XII в. «был очень широк и разнообразен» [660]. Даже если Олисей Гречин и участвовал в создании ансамбля стенописи Нередицы, что весьма вероятно, он, конечно, не был ее единственным творцом, о чем говорит многообразие исполнительских манер, здесь наблюдаемых. Впрочем, они органично сочетаются друг с другом и полностью отвечают основным особенностям искусства самого конца столетия [661].



420



421

мались не только написанием икон (Там же. С. 129–135). [658] А.А. Гиппиус считает, что в это время в Новгороде едва ли было более двух-трех живописных артелей, а «факт росписи Гречином Петровичем в 1196 г. в церкви Положение ризы и пояса Богоматери в Кремле позволяет предполагать, что и следующая по времени роспись Нередицы выполнялась теми же мастерами» (Гиппиус, 2005/2. С. 104). С этим трудно согласиться, поскольку одновременно с Нередицей другими артелями расписывались, по крайней мере, еще две церкви — в Старой Руссе и в Малом Кирилловом монастыре. [659] Под словом «деисус» здесь, скорее всего, имелась

в виду алтарная преграда со стоящим на ней обязательным деисусным чином (Колчин, Хорошев, Янин, 1981. С. 142). В грамоте под № 558 содержится требование попа Мины ко Гречину быть, видимо, у него в храме к Петрову дню с тремя иконами (Там же. С. 143). А еще одна грамота (№ 553) является своего рода схемой будущего изображения, которая была приложена к не дошедшему до нас тексту заказа. Порядок расположения фигур святых на иконе, чьи имена написаны в грамоте, должен был соответствовать последовательности, в ней принятой. По сторонам от расположенного в центре имени Христа располагаются: слева — Григорий

и Анна; справа — Феодосий и Захария (Там же. С. 145). Заказом с перечнем имен святых, которых автор записки хотел видеть на будущих иконах, является грамота № 602: «Димитрия, Хрестину. А на другоу Ивана, Марие. А на третей Евана. А четвъртой Сьмьона» (Янин, Зализняк, 1986. С. 65–66). [660] Сарабьянов, 2002/2. С. 267. [661] Алпатов, 1967. С. 66–67. [662] Стржков, Богусевич, 1939. С. 74. [663] Булкин, Штендер, 1994. С. 510–515.

«Стиль Нередицы» был одновременно стилем эпохи и стилем сформировавшейся местной «школы», все варианты которой, видимо, и были представлены в этой замечательной росписи. Можно с уверенностью говорить, что с нередицкими фресками должны были быть близки и росписи храма Малого Кириллова монастыря под Новгородом [662], и фрески расписывавшейся одновременно с Нередицей церкви Спаса Преображения в Старой Руссе. Не противоречат такому заключению фрагменты росписи собора Спасо-Хутынского монастыря 1192 г., обнаруженные в процессе археологических раскопок [663] [ил. 420, 421]. Но наиболее надежное подтверждение такому предположению дают две сохранившиеся иконы рассматриваемого периода — «Ангел Златые

власы» (ГРМ) [664] и «Богоматерь Умиление (Старорусская)» (ГРМ).

Место первоначального нахождения иконы «Ангел Златые власы» неизвестно. До 1864 г. она находилась в «рухлядой» Успенского собора Московского Кремля, откуда поступила в Московский Публичный (Румянцевский) музей [665], а затем, через Третьяковскую галерею — в собрание Русского музея [666]. Первоначально она являлась частью трехчастного или многочастного «Чина», о возможных вариантах иконографии которого дают представление традиционные деисусные композиции, где фигуры архангелов фланкируют изображения Христа, Богоматери и Иоанна Предтечи [667], и образы типа иконы «Христос-Эммануил с архангелами» последней четверти XII в. из собрания Третьяковской галереи [668] [ил. 423].

Изображенный оплечно в среднике иконы архангел (Гавриил?) представлен молитвенно склоненным влево, к центру «Чина». Он облачен в розовато-красного цвета тунику и хитон светлого коричневого тона, украшенные тонкими нитями золотого ассиста, который некогда соотносился с утраченным золотом фона [669]. Его голова, увенчанная переплетенными золотыми волнистыми прядями волос, уложенными в несколько рядов и скрепленными на челе золотым аграфом с красным камнем, плотно вписана в границы средника, отчего кажется даже непомерно крупной и выдвинутой прямо на зрителя. Художник особо акцентировал мотивы, связанные с темой



423



422

[664] Первой на прямую связь иконы с фресками Нередицы указала И.А. Шалина (Шалина, 1997. С. 193–212). Эту мысль поддержала Э.С. Смирнова (Смирнова, 2005. С. 242).

[665] Московский Публичный и Румянцевский музеи, 1864. С. 25–27. В Музее икону считали то произведением «старого греческого стиля не позже XVI в.», то работой художника круга Симона Ушакова (Московский Публичный и Румянцевский музеи, 1906. С. 350. № 27).

[666] Икона размером 48,8×38,8 см написана на цельной липовой доске, ковчег и паволока отсутствуют, шпонки крепились на деревянных сквозных штырях.

[667] О типе оплечного «Деисуса» без изображений архангелов дает представление икона начала XIII в. из собрания ГТГ (ГТГ. Древнерусское искусство, 1995. № 12. С. 63–64).

[668] И.А. Шалина не исключает, что в центре такого чина могло находиться и изображение Этимасии — «Престола уготованного» (Шалина, 1997. С. 210–212).

[669] Изображение синих ленточек — «слухов», вплетенных в волосы архангела, и зеленый фон относятся к живописи XVII в., лежащей на местах утрат древнейшего красочного слоя и золотого фона. По наблюдениям С.И. Голубева, о которых сообщает И.А. Шалина, золотые волосы правлены, при реставрации были усилены описи век, бровей, носа, радужки глаз (Там же. С. 191).

[670] «Икона написана бессанкирным приемом с эффектом просвечивания левкаса, с серой штриховкой, выполняющей функцию теневого колера, с санкирными моделировками, лежащими поверх

обобщающего слоя ... с коричневым контуром» (Перцев, 1964. С. 90). О технике письма иконы см. также: Музеус, Лукьянов, Яковлева, 1981. С. 103; Яковлева, 1980/1. С. 34–44; Она же, 1986. Т. 1. С. 91–92, 169, 171; Голубев, 1989. С. 64–65; Яковлева, 1993. [671] Грабарь, 1926 (1969). С. 52, 62 (157, 164); Она же, 1966. С. 47–64. А.И. Анисимов, как и И.Э. Грабарь, считал названные иконы одновременными и также сближал их с фресками Дмитриевского собора (Анисимов, 1926. С. 20. № 25; Она же, 1928/1983. С. 295–296, 436). Примерно такой же точки зрения придерживался М.В. Алпатов (Алпатов, 1955. С. 111). [672] Некрасов, 1937. С. 49. Мнение о том, что создателем иконы был греческий мастер, однако не столичный, а провинциального происхождения, развивает О.Е. Этингоф (Этингоф, 2005/1. С. 449). В числе ана-

422 Лик Богоматери из сцены «Сретение». Деталь росписи северной стены наоса церкви Спаса на Нередице
 423 Ангел Златые власы. Икона. Около 1200 г. ГРМ
 424 Ангел из сцены «Страшный суд». Деталь росписи Дмитриевского собора во Владимире. 1190-е гг.

явления миру прекрасного, просветленного юношеского образа небожителя: широкий овал лица, рельеф которого подчеркивают сгущенные оливково-зеленые притенения; миндалевидный разрез больших глаз, оконтуренных описями черного и вишневого цвета; поднятые к верхнему веку крупные овалы радужки с черными зрачками; густые черные широкие и протяженные брови, контрастно выделяющиеся на фоне нежной светлой карнации; массивный, но недлинный нос с широкой спинкой, мягко изгибающийся на конце; чуть припухлые губы, выделенные яркой киноварью; волосы, тяжелыми прядями падающие на оба плеча.

Если рисунок деталей лица наносится плотными и сгущенными по тону линиями и мазками, то моделировка формы осуществляется путем нанесения прозрачных слоев охры прямо на белый грунт поверх предварительного рисунка. Санкирного тона тени и подрумянка кладутся на слои охрения по контуру овала лица, в углубления глазниц, вдоль гребня носа. Моделировку завершал почти незаметный слой белильного высветления, буквально «сплавленный» со слоями охрения [670]. Сама по себе такая манера плавной, как будто «нерукотворной» моделировки чистой «цветущей» плоти в сочетании со свободным, непринужденным ритмом круглящихся и плавно нисходящих линий, вторящих естественному движению материи, тяготеющей к земле, создает образ жизни, подчиняющейся высшей закономерности. Смысл ее раскрывают мягкое и покорное склонение головы архангела, задумчиво-скорбное выражение его глаз и почти чувственный эффект сочетания прозрачной и светлой карнации с врезающимися в нее черными и пурпурно-красными очертаниями бровей, век, радужки, носа и губ, нарушающими спокойное состояние света, «ставшего плотью».

На начальных этапах изучения памятника образ прекрасного ангела с золотыми волосами в сознании большей части историков искусства не соотносился со сложившимися к тому времени представлениями об искусстве Новгорода. Для И.Э. Грабаря эта икона, наряду с еще двумя иконами домонгольского времени — «Устюжским Благовещением» и «Спасом Нерукотворным», являлась образцом «суздальской школы» живописи, находящим ближайшие аналогии во фресках Дмитриевского собора [671]. Ряд исследователей считали ее произведением пришедшего греческого художника, связанного со столичной мастерской [672]. Впервые версию о новгородском происхождении иконы высказал Д.В. Айналов [673], а вслед за ним ее развил В.Н. Лазарев, что не мешало ему писать о грекофильском характере стиля памятника, сложившемся под влиянием тех

греческих мастеров, что работали в Новгороде в XII в. [674] Он относил автора иконы к мастерам, выполнявшим заказы представителей элитарных слоев новгородского общества [675]. Внимательное изучение техники письма позволило показать отличие «Ангела Златые власы», и от «Устюжского Благовещения» и от «Спаса Нерукотворного», долгое время считавшихся произведениями одной иконописной мастерской [676]. Уточнилась и датировка иконы, долгое время колебавшаяся между 30-ми и 90-ми гг. XII в. [677] В настоящее время все исследователи соотносят ее с рубежом XII–XIII вв. [678]

Среди черт, характеризующих стиль эпохи, в том числе роднящих икону с фресками Дмитриевского собора во Владимире, И.А. Шалина выделяет интонацию эмоциональной открытости, соразмерности «человеческим переживаниям», которая достигается «не только трактовкой и масштабностью фигур и ликов, но и тонко прочувствованными пространственными взаимоотношениями» [679]. Художественным исканием автора «Ангела Златые власы» сродни «обостренное чувство света и пространства», свойственное владимирской росписи. Сходством отличаются и сами типы «одухотворенных лиц с тонкими мягкими овалами, миндалевидными разрезами укрупненных глаз, маленькими устами... и „комниновскими носами“» [680]. И все же искусство автора иконы было ориентировано «на другой художественный идеал», в котором «нет утонченного интеллектуализма образов

логий она называет росписи Абу-Гош 1170-х гг. См.:

Kühnel, 1988. P. 149–180.

[673] Ainalov, 1933. S. 63–65, 67.

[674] Лазарев, 1944. С. 66–67; Он же, 1947. С. 39, 42–43; Он же, 1986. С. 112.

[675] В.Н. Лазарев предполагал, что ее автором мог быть Олисей Гречин (Лазарев, 1960/4. С. 92–93). Г.И. Вздорнов считал ее работой мастерской, близкой владычному двору (Вздорнов, 1972/3. С. 267–268). [676] Яковлева, 1980/1. С. 43; Она же, 1993. С. 63; Шалина, 1997. С. 193.

[677] Лазарев, 1970/4. С. 105, 109, 112–113.

[678] К этому времени ее относят Э.С. Смирнова (Smirnova, 1988. P. 438), А.И. Яковлева (Яковлева, 1993. С. 65). О.Е. Этингоф, например, в качестве своего рода стилистического «репера» называет мозаичного ангела из диаконника Календерхане джами (см.: Striker, Kuban, 1997. P. 126–127), «датируемого временем перестройки храма, около 1200 г.» (Этингоф, 2005/1. С. 447).

[679] Шалина, 1997. С. 196.

[680] Там же.



424

Дмитриевского собора» [681] [ил. 424]. Признаки его индивидуальной манеры проявляются в большей эмоциональной открытости образа, в «глубоко печальном» выражении лица, в усилении экспрессии изображения путем «укрупнения объема головы», в придании некоторой «гипертрофированности» чертам лица, что находит прямые параллели во фресках Нередицы [682] [ил. 422].

Но, несмотря на присущие иконе «Ангел Златые власы» «новгородские» черты, оценку ее стилистического своеобразия, как и фресок Нередицы, затрудняет то обстоятельство, что в живописи византийского мира последних десятилетий XII в. сосуществовало множество направлений, часто трудно отличимых друг от друга. Например, О.Е. Этингоф видит в ней образец «византийского искусства маньеристического направления, исходившего из Константинополя» [683], что не мешает ей считать «Ангела Златые власы» «произведением провинциального мастера, скорее всего нерусского и, возможно, палестинской ориентации» [684], хотя вполне допускает возможность написания иконы в Новгороде.

В свою очередь, И.А. Шалина считает, что «искания ее автора шли в ином направлении, чем развивалось искусство экспрессивного типа» [685], к которому обычно относят роспись Нередицы. По ее мнению, творчество этого мастера тяготело к «монументальному стилю», представления о котором дают лучшие памятники рубежа XII–XIII вв., такие как фрески капеллы Богоматери в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе (между 1187 и 1200 гг.) [686], росписи Ахталы (1206–1216 гг.) [687], икона с оплечным изображением св. Георгия из монастыря Св. Екатерины на Синае [688]. Посредником, способствовавшим проникновению этого варианта стиля позднекомниновской живописи в Новгород, как полагает исследовательница, было Владимиро-Суздальское княжество [689], где такое искусство культивировалось при дворе. Данное предположение вполне логично и, вероятно, достаточно правдоподобно. Однако нельзя считать вполне корректной попытку соотнести разные манеры письма, известные нам в росписи Нередицы, с многообразными направлениями, существовавшими в живописи позднекомниновской эпохи [690], поскольку в одной сцене часто бывают органично сплавлены формы, казалось бы, друг с другом несовместимые. Например, сравнение лика ангела на иконе с ликом Богоматери из сцены «Сретение» в росписи обнаруживает такую степень их сходства, которая позволяет уверенно говорить не только о новгородском происхождении автора иконы, но и о том, что оба эти изображения написаны рукой одного и того же мастера [691]. Вместе с тем композиция

«Сретения» в целом, как и расположенной рядом сцены «Введения во Храм», и манера письма отдельных лиц и деталей одежд соответствуют скорее канонам экспрессивного, чем «классического, монументального» направления.

В очень сокровенном виде в этом изображении, как и во фресках Нередицы, присутствует начало страдательное, жертвенное, интонационно окрашенное нотами покорного и смиренного принятия высшей воли. Эта интонация сама по себе является ценнейшим свидетельством сохраняющейся связи описываемых памятников с искусством конца XII в. Тонкая, едва заметная грань отделяет их от того идеала, который дает о себе знать практически тогда же, уже в самом начале следующего столетия, в произведениях типа мозаичной иконы Богоматери Одигитрии из монастыря Св. Екатерины на Синае, около 1200 г. [692] [ил. 425]. Именно к ним, а не к иконе «Ангел Златые власы» и не к фрескам Нередицы (во всяком случае, к той их части, что близка иконе) [693], приложимы представления об «уже обретенном благодатном покое» и «постигнутой истине» [694]. Идеал, воплощенный в рассматриваемых новгородских памятниках, сродни тому, что вдохновлял создателей фресок Дмитриевского собора во Владимире. Сменяется только тема диалога,



425

425 Богоматерь Одигитрия. Мозаичная икона. Византия. Монастырь Св. Екатерины на Синае. Начало XIII в.

426 Богоматерь Старорусская. Икона. Около 1200 г. ГРМ

427 Лик евангелиста Матфея. Деталь росписи юго-восточного паруса церкви Спаса на Нередице

[681] Шалина, 1997. С. 196.

[682] И.А. Шалина сравнивает лик архангела на иконе с ликом ангела, стоящего справа от Богоматери в сцене «Вознесение» в куполе (Там же. С. 196, 197, 203).

[683] Этингоф, 2005/1. С. 447.

[684] Она не исключает даже, что это создание греческого художника, привезенное из «какого-то периферийного центра» (Там же. С. 449).

[685] Шалина, 1997. С. 198.

[686] Она сближает икону с той манерой, в которой выполнены фрески на восточной стене, — тронная Богоматерь с архангелами, «Троица», а также лики юных дев из сцены «Введение во Храм» на южной стене (Там же. С. 200, 203, 204). О фресках Патмоса см.: *Orlandos*, 1962; *Idem*, 1970; *Kollias*, 1988. P. 12–14; *Patmos*, 1988; *Моврик*, 1987/1988. P. 116–117.

[687] *Lidov*, 1991.

[688] *Sinai*, 1990. P. 116.

Fig. 57.

[689] Шалина, 1997. С. 209, 210.

[690] Разными исследователями выделяются следующие варианты стиля конца столетия: динамичный, или экспрессивный; маньеристический; аристократический; монументальный, или классический; монастырско-аскетический и другие. См.: *Weitzmann*, 1965. S. 299–312; *Buchthal*, 1979. P. 337–350; *Mouriki*, 1980/1981, P. 77–124; *Djurić*, 1981. P. 1–40; *Hadernann-Misguich*, 1981. P. 99–127; *Этингоф*, 1987. С. 53–56; *Panayotidi*, 1989. P. 459–481.

[691] *Смирнова*, 2005. С. 240–242.

[692] *Icons from Sinai*, 2006. № 8. P. 140–143.

[693] Своеобразие стиля нередицких фресок во многом определяется их «пограничным» положением — они завершают историю большой художественной традиции, и в них



426

уже начинают давать о себе знать те черты, которые будут определять лицо искусства первой половины XIII в. С наибольшей определенностью новые черты проявились в изображениях Христа-Священника, архидиакона Авива, Петра Александрийского, Христа-Эммануила, Христа Ветхого деньми и в «Нерукотворном Спасе на убрусе».

[694] Шалина, 1997. С. 199.

[695] Лазарев, 1947. С. 47;

Антонова, 1951. С. 90, 92;

Живопись домонгольской Руси, 1974. С. 73–74. №15;

Салько, 1982. С. 219. Таб. 199–202; Голубев, 1988. С. 65–66;

Этингоф, 2005/1. С. 452.

[696] «Пречистому образу Твоему...», 1995. С. 166. №94.

[697] На обороте иконы

имеется наклейка с записью этого предания (Живопись домонгольской Руси, 1974. С. 73–74. №15). См.

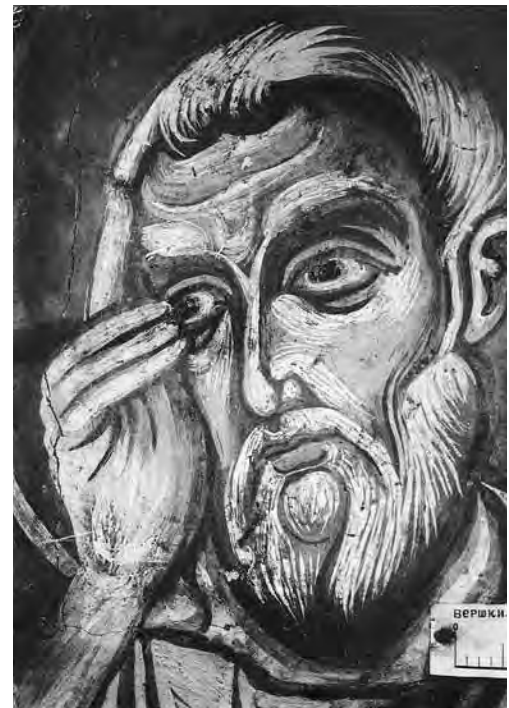
также: «Пречистому образу Твоему...», 1995. С. 166.

в который предлагается вступить зрителю. Во владимирской росписи он вовлекался в процесс осмысления таинства Божественного промысла, в Новгороде от него требовалась способность к сочувствию и состраданию, и в этом было заключено сложившееся здесь понимание духовной красоты человека.

Важно отметить, что в образном строе росписи Нередицы и в иконе «Ангел Златые власы» есть тот оттенок простоты, «скромности страдания», который может быть назван в числе черт, определяющих своеобразие рассматриваемого художественного явления. По этому, равно как и по многим другим признакам, к числу произведений того же круга должен быть отнесен еще один памятник — упоминавшаяся ранее икона «Богоматерь Умиление (Старорусская)». В силу плохой сохранности авторского красочного слоя она никогда не была объектом тщательного научного исследования, хотя регулярно упоминается в монографиях

и альбомах, посвященных русской живописи домонгольского времени [695]. Достоверных сведений о происхождении иконы нет. По легенде, переданной Д.С. Большаковым, которому она принадлежала до поступления в Русский музей, местом первоначального ее нахождения была Старая Русса [696] [ил. 426]. Большие размеры иконы (99,5×81,5 см) свидетельствуют о том, что она была «наместным» образом, стоявшим на самом почетном месте в храме, к сожалению, остающемся нам неизвестным. К числу редких относится ее иконографический извод, свидетельствующий о специальном заказе, согласно которому, как можно думать, художник должен был сделать список одной из особо чтимых в византийском мире святынь. Сохранилось предание, связывающее икону с храмом Влахернской Богоматери в Константинополе, где хранились бесценные реликвии — Ее риза и пояс [697].

Утраты красочного слоя, вставки нового левкаса и поздние дописи не позволяют с полной достоверностью реконструировать детали первоначального вида иконы, но все же дают общее представление о ней. Младенец, сидящий на левой руке Богоматери, обнимает Ее за шею, прижимается к Ней щекой, ноги Его были прикрыты складками хитона, но, скорее всего, одна только до колена, а другая — полностью. Необычны положение фигуры, очень высоко поднятой, и жест обнаженной до локтя левой руки Христа: Он не благословляет, как это чаще всего бывает в иконах типа «Умиление», а тянется



427

к матери столь порывисто, что Его голова заслоняет часть Ее лика. К тому же Христос изображен не как младенец, но как отрок Эммануил [698]. Редкими деталями являются плат, возложенный поверх мафория Богоматери, — мотив, известный по иконе «Богоматерь Умиление» из Успенского собора Московского Кремля, — и не традиционный вишневым, а красный цвет самого мафория, соотносимый обычно с изображениями святой Анны, матери Богородицы.

Столь заметное отклонение от традиции объясняется, скорее всего, желанием художника посредством этого цвета раскрыть глубинный символический смысл образа Богоматери [699]. Обычно аллюзии такого рода основывались на сочинениях виднейших православных богословов или на текстах молитвословий. В них мы постоянно встречаем поэтические уподобления Богоматери горящему и нескоряющему кусту; Скинии и Ковчегу Завета; горнилу, в котором обрела форму чистая плоть Эммануила; охваченной огнем горе Синай, на которой Господь вручил заповеди пророку Моисею (Исх. 24:16–18). Иоанн Дамаскин в «Слове на Рождество Богоматери» уподобил Пречистую Деву «вершине, святостью превосходящей Синай», которую «скрывает (покрывает) просвещающее сияние Всесвятого Духа» [700]. Такого рода крупное изображение Богоматери, облаченной в огненно-красный мафорий, широко охватывающий пространство средника и укрывающий фигуру Христа, действительно могло прочитываться как изобразительная метафора образа горы, а покрывающий ее голову убрус, некогда сиявший светом серебряного (?) узора, — как образ нисшедшего на нее благодатного сияния Святого Духа. Эффект этого сияния должны были усиливать серебряный фон иконы, блиставшие серебром одежды Христа и белильные высветления, лежащие на Его лице [701].

Как и «Ангел Златые власы», икона «Богоматерь Умиление» из Старой Руссы находит найти прямое сходство с некоторыми образами Нередицы, что показывает, например, сравнение лика Христа на иконе с ликом спеленатого Лазаря из сцены «Воскрешение Лазаря» в росписи [702]. Они схожи не только типологически, но и по общим принципам пластического мышления художников. Особенно интересен используемый автором иконы прием, при котором один лик частично закрывает другой, в результате чего возникает интонация глубоко интимного доверительного диалога, происходящего между Христом и Богоматерью. Тот же прием, хотя и для представления другой сюжетной ситуации, использовал художник, написавший фигуру евангелиста Матфея в одном из парусов церкви Спаса на Нередице [703] [ил. 427].

В результате здесь также возникает ситуация диалога, но диалога внутреннего, происходящего между двумя текстами — оригиналом и списком, в который евангелист включен как посредник, полностью в этот диалог погруженный.

Достоин внимания, что ни в одном из вышеописанных памятников живописи конца XII в., связанных с Новгородом, нет ни малейшего намека на стремление их авторов блеснуть мастерством, продемонстрировать нечто оригинальное, исключительное, что, как правило, бывает в тех случаях, когда мы имеем дело с произведениями пришлых художников, приглашенных для выполнения какого-либо важного заказа. Это можно было бы сказать о росписи собора Мирожского монастыря, возможно, о росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладогге, но не о Нередице. Здесь все обыденно, включено в ритм неперемняемых человеческих нужд и проблем. Уже поэтому и роспись, и обе стилистически связанные с ней иконы являются органичной частью жизни всех новгородцев — князя, его дружины, архиепископа, представителей боярских кругов, а вместе с ними и всех горожан. В данном случае мы впервые встречаемся с памятниками средневекового искусства, отражающими «массовые вкусы» и уже потому имеющими право быть названными произведениями новгородской «школы живописи».

Этот тип искусства, получивший в конце столетия особенно широкое распространение в Новгороде, был хорошо известен и в других регионах Руси. Но, в силу почти полного отсутствия на их территориях сохранившихся памятников, сегодня речь может идти главным образом о «типе искусства» и крайне осторожно — о его локальных особенностях и приметах. Подтверждают данную мысль фрагменты росписи, найденные на Воскресенской горе в Смоленске при раскопках большой церкви, датируемой по архитектурным формам рубежом XII–XIII вв. [704] Храм, к которому с трех сторон примыкали широкие галереи, был расписан [705]. Основную часть обнаруженной археологами живописи составляют фрагменты прекрасных орнаментальных панно, стилизующих узор драгоценных византийских тканей и ковров, а также панели полилитии и несколько деталей личного письма. Панели, стилизующие ковровый узор, располагались в основном в аркосолиях, то есть в местах погребений, а фрагменты полилитии были найдены в диаконнике. Фрагменты изображений лиц, обнаруженные в разных частях храма, неоднородны по стилю, отчего нельзя быть уверенным в принадлежности их к одному этапу росписи храма. Решить данный вопрос можно будет только после проведения их

[698] Зеркальным повторением этого типа, за исключением отсутствующего плата на капюшоне мафория, является икона «Богоматерь Белозерская» первой половины XIII в. (ГРМ). См.: «Пречистому образу Твоему...», 1995. С. 167.

[699] Есть и другие объяснения этой особенности иконы. О.Е. Этингер придерживается того мнения, что ее создатель принадлежал к одной из художественной школ православного Востока. Она считает, что чаще всего в иконах Богоматери такой цвет встречается в иконах «кипро-палестинского» круга (Этингер, 2005/1. С. 453). Имеется в виду икона «Богоматерь Одигитрия» раннего XIII в. из собрания Византийского музея в Афинах (Acheimastou-Potamianou, 1998. P. 24–25). Однако оттенки этого цвета в сравниваемых иконах заметно различаются, и в целом их колористическая гамма строится по-разному.

[700] Иоанн Дамаскин, 1997. С. 254.

[701] В настоящее время серебро, некогда присутствовавшее в живописи иконы, почти полностью утрачено. О нем см.: Голубев, 1988. С. 65–66.

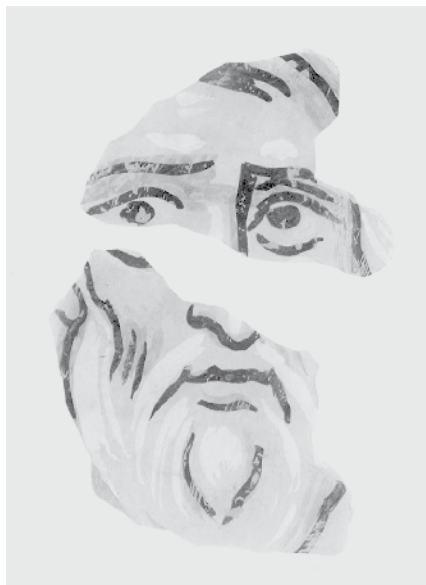
[702] Сходство с ликом Христа на иконе обнаруживают персонажи и других композиций (в том числе и лики святых, идущих на суд), созданных мастером, которого М.И. Артамонов называл «четвертым».

[703] Он изобразил его сидящим за пюпитром, на котором стоит полураскрытый кодекс; левой рукой Матфей придерживает развернутый список, лежащий у него на коленях, а ладонью правой прикрывает один глаз. Этот жест как будто отодвигает его вглубь композиции, позволяет обнаружить дистанции, существующие между ним и окружающими его предметами.

[704] На месте разобранного храма стоит церковь 1765 г. Древний храм был мощен кирпичом и полированными плитками. В наосе и галереях располагались аркосолии, погребения найдены и под полом церкви (Раппопорт, 1982. № 147. С. 88–89).

[705] Там же.

428 Фрагменты лика старца из росписи церкви Воскресения Христова в Смоленске. Рубеж XII–XIII вв. Копия Н.В. Гусева
 429 Лик пророка Исайи. Деталь росписи главы церкви Спаса на Нередице
 430 Лик мученицы Агафии. Деталь росписи диаконника церкви Спаса на Нередице
 431 Фрагмент женского лика из росписи церкви Воскресения Христова в Смоленске. Копия Н.В. Гусева



428



429



430



431

тщательного технико-технологического и стилистического исследования.

В настоящее время из всех достаточно многочисленных фрагментов личного письма, найденных в храме, три — часть женской головы, покрытой мафорием, и две части лика старца — могут быть с большой долей уверенности датированы, как и сам храм, рубежом столетий. Манера письма обоих ликов точно соответствует «стилистической идиоме», представление о которой в Нередице дают изображения, относимые некоторыми исследователями к «четвертой группе», что подтверждает сравнение старческого лика из росписи смоленского храма [ил. 428] с ликом пророка Исайи в барабане главы Нередицы [706] [ил. 429], а лика неизвестной святой [ил. 431] — с ликами святой Марфы и других жен в росписи алтарной апсиды [707] [ил. 394, 430], а также с ликами ангелов и Богоматери из композиции «Страшный суд». Возможно, к собственно местным, «смоленским» (?) чертам следует относить очень

высветленный характер красочной палитры; светло-желтый ровный тон подкладочного слоя, по которому ведется личное письмо; заметное ослабление контрастов света и тени, чью роль берут на себя широкие коричневые контурные описи деталей лица, и легкие прозрачные приплески светло-зеленого тона, лежащие по гребню носа и в углублениях глазниц; свободная и обобщенная, почти эскизная кистевая манера прорисовки изображения.

Данные, получаемые при изучении памятников такого рода, свидетельствуют о том, что русские мастера, работавшие в конце XII — начале XIII в., владели всем арсеналом технических приемов, которые заимствовали у пришлых греческих мастеров, и в полной мере освоили колоссальный по объему иконографический лексикон византийского искусства. В новый век они входили как равноправные участники общего художественного процесса, протекавшего в странах православного мира.

[706] Мясоедов, 1925. Таб. X/2. Для сравнения см. фрагмент старческого лика (Воронин, 1977. Таб. 64).
 [707] Мясоедов, 1925. Таб. LXVII. Для сравнения см. фрагмент женского лика (Воронин, 1977. Таб. 63а).