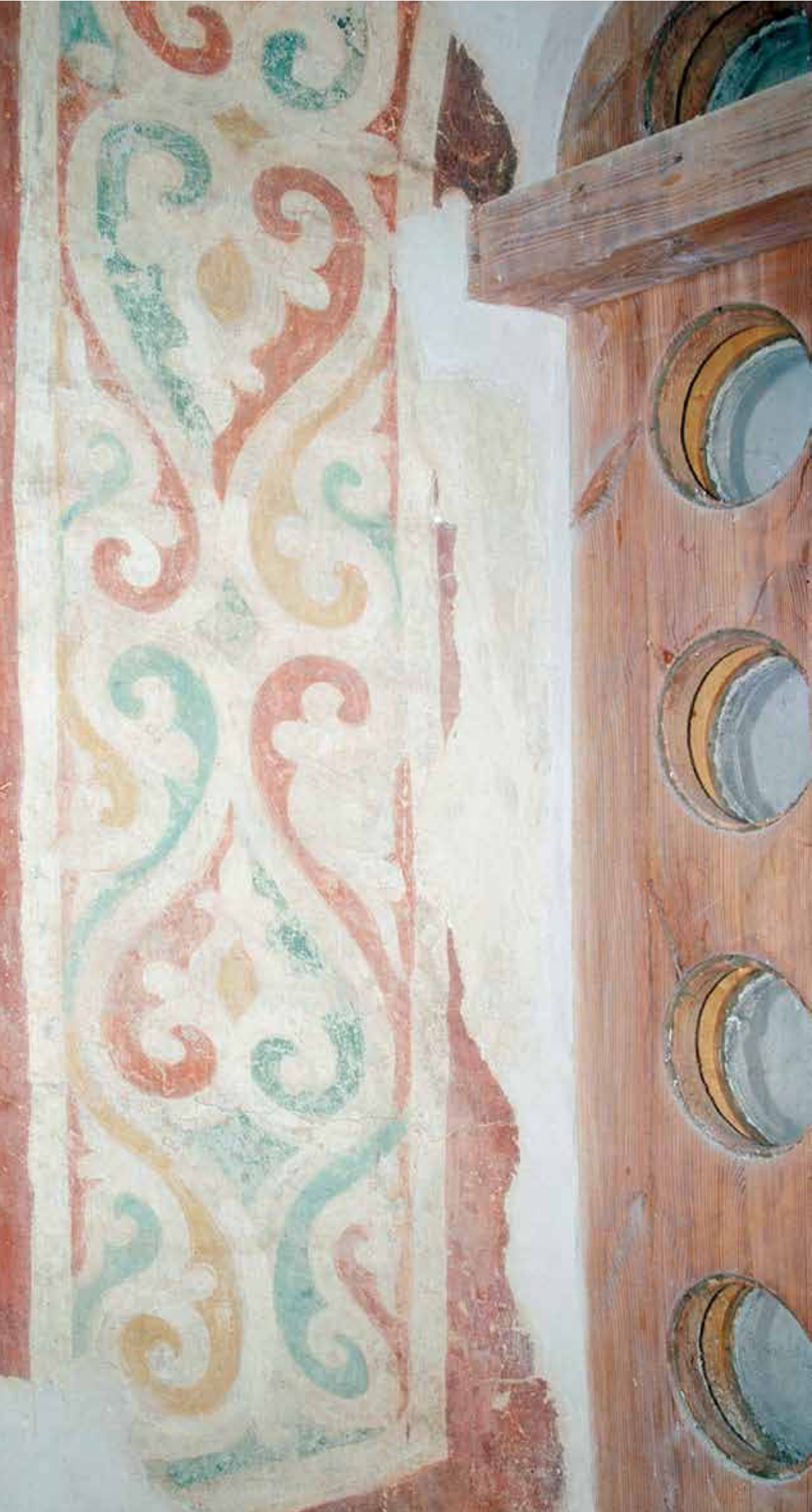






Стилизованный растительный орнамент, появившийся на Руси в XII в. Активно использовался в росписи собора Антониева монастыря в Новгороде (1125)



Инициал «В» из рукописи Юрьевского Евангелия. Новгород. 1119–1128 гг. (ГИМ. 1003. Л.119). Мотив уникальный для русских памятников того времени



«Спираль аканфа» – редкий тип орнамента из росписи собора Елецкого монастыря в Чернигове (1130-е гг.), восходящий к древнейшим прототипам



Орнаментированный медальон в зените подпружной арки из росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Около 1161 г.

ОРНАМЕНТ И ДРУГИЕ ЭЛЕМЕНТЫ ДЕКОРАТИВНОГО УБРАНСТВА В ЖИВОПИСИ СЕРЕДИНЫ 1120-х — НАЧАЛА 1160-х ГОДОВ

Судить об орнаментальном репертуаре живописи второй четверти — середины XII в. мы можем в основном по материалам храмовых росписей [1], все увеличивающееся число которых в тот период было связано с активизацией строительной деятельности. При этом орнамент, являвшийся неотъемлемой частью стенописных ансамблей, в некоторых случаях — почти единственное, что от них сохранилось.

На основании дошедших до нас фрагментов едва ли может быть создано целостное представление о принципах использования орнамента, о его роли в общей системе декорации храмов второй четверти — середины XII в. Где-то орнамент уцелел на откосах окон, где-то — ниже уровня современного пола и т.д. Однако есть достаточно оснований для определенных заключений о характере и происхождении отдельных орнаментальных мотивов и приемов декоративного убранства, использованных в памятниках тех или иных русских земель, что важно для обогащения общей картины развития культуры интересующего нас времени.

Орнамент может служить незаменимым источником для понимания особенностей той насыщенной и многообразной художественной среды, в которой его мотивы циркулировали, естественно переходя в стенописный декор и убранство рукописей с тканей, произведений литургической и бытовой утвари. Он использовался во множестве вариантов, органично пребывая в едином мире средневекового искусства.

Отсутствие (за редкими исключениями) опыта изучения орнамента фресковых ансамблей второй четверти — середины XII в., сохранившихся на Руси, неразработанность базовых представлений об основных декоративных приемах, впервые в них встречающихся, обуславливает необходимость определенных тематических отступлений, своего рода экскурсов в историю происхождения тех или иных мотивов или приемов нефигуративной декорации, особенно значимых в общей системе живописи. Такие отступления, неизбежно нарушая последовательность изложения материала, позволяют отчасти заполнить существующие в наших знаниях лакуны, обозначить проблемы, существенные не только для рассматриваемого периода истории русского искусства, но и для дальнейшего его изучения. Рассмотрение этого материала невозможно и без обращения к общим вопросам генезиса орнаментальных стилей, важных для данного периода и тесно связанных с ключевыми историко-культурными проблемами.

Понимание закономерностей появления и происхождения тех или иных орнаментальных форм в произведениях, созданных в русских землях, затрудняется нехваткой [2]

сохранившихся столичных, константинопольских ансамблей. Отчасти это компенсируется росписями, уцелевшими в византийских провинциях. Среди них: декорации пещерных храмов Каппадокии X–XI вв., стенописи позднего XI — XII в. Кипра и фрески второй половины XI — XII в. Македонии, а также материковой и островной Греции. Определенный интерес представляют мозаики Сицилии и остатки росписей XII в. отдельных храмов острова Готланд — своеобразных «гибридных» произведений со сложным сочетанием черт романского и византийского искусства.

Связь и различия этих центров, то общее, что дает возможность говорить о единых художественных традициях, и индивидуальные особенности каждого из них, проявлялись в сфере орнаментальных форм особенно отчетливо. Мир орнамента во времена Средневековья был чрезвычайно живым, постоянно обновлявшимся, менявшимся и в то же время неизменно возвращавшимся к древнейшим формам, различным образом трансформируемым. Он был той особой художественной средой, где игнорировались не только пространственные и временные, но и конфессиональные границы. В орнаменте, как ни в каком другом виде художественного творчества, проявлялась открытость искусства средневекового мира, глубинная взаимосвязь всех его видов и форм. Своеобразный интернациональный характер орнамента, своего рода поливалентность его художественной природы, позволяющие органично сочетать мотивы разных эпох и стилей, особенно отчетливо проявлялись в искусстве тех регионов, в которых только начинали формироваться основы христианской культуры, где наряду с местными работали приглашенные мастера, а порой и целые художественные артели. Наиболее свободны в выборе тем и мотивов они были именно в сфере орнаментального творчества, что для XII в. особенно значимо.

Вместе с тем именно начиная с рассматриваемого периода с большим основанием, чем ранее, мы можем говорить об орнаментальной культуре русских земель. Приезжие мастера, работавшие на Руси, разумеется, пользовались значительным арсеналом орнаментальных форм, распространенных в византийском и не только в византийском искусстве. Однако в способах их применения

и интерпретации нередко сказывались местные вкусы, влияние привнесенных ранее традиций, ремесленные навыки, достаточно сложившиеся, если не укорененные. При этом лучше сохранившиеся памятники других регионов восточно-христианского мира в каких-то случаях дают возможность допол-

нить представления о внутреннем убранстве храмов, созданных на русской почве. Они позволяют отчасти реконструировать его характер, оценить своеобразие и в то же время степень типичности того или иного ансамбля для эпохи.

Первый по времени создания памятник монументальной живописи второй четверти XII в., сохранившийся на Руси, — стенопись собора Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде (1125). Ныне она существует в виде более или менее крупных фрагментов, в том числе фрагментов орнаментальных композиций, находящихся в разных регистрах.

Роль и характер орнамента в системе декорации этого храма значительно отличаются от известных нам по ансамблям предшествующего периода. Орнамент здесь не наделяется существенными организующими функциями. Он не подчеркивает ритмику архитектурных членений, не выделяет регистры росписи, между которыми проходят лишь узкие полосы разгранок. Создатели росписи Рождественского собора использовали орнамент лишь тогда, когда это было обусловлено особенностями тех или иных его частей — их конфигурацией и размерами, необходимостью декорировать широкие откосы оконных и дверных проемов, просветные арки на хорах и в алтарной зоне, а также профилированные грани столбов и боковые грани (заплечики) лопаток. На всех этих плоскостях (за исключением дверных проемов) уцелели фрагменты орнаментальных композиций. Лучше всего они сохранились на откосах окон [3], но многие из них остаются до сих пор под закладками [4].

Орнамент при условном его разделении на «структурный» («разделяющий») и «нейтральный» («заполняющий»), в соборе Антониева монастыря, скорее, относится к последней категории, что соответствует общим тенденциям развития живописной декорации, стремлению к все большему единству храмового пространства. Одним из существенных свойств орнамента в рассматриваемой росписи является его однородность, по-своему способствующая целостному восприятию ансамбля.

Уцелевшие участки живописи в соборе Рождества Богоматери действительно позволяют говорить о редкостном единообразии преобладающей части орнаментального репертуара. В основном это стилизованные растительные мотивы. Они представлены, прежде всего, вариантами композиций, образованных стеблем виноградной лозы с ответвлениями. Из-за больших утрат росписи, особенно в наосе собора, трудно судить, в какой мере использование тех или иных вариантов изображения лозы зависело от расположения. Скорее всего, интерпретация одного



396

[1] Рукописный декор может служить здесь лишь дополнением.

[2] Например, сохранившиеся фрагменты росписи Календерхане Джами (церковь Богоматери Кириотиссы?) в Стамбуле (XII в.) (Striker, Kuban, 1997–2007. V. 1–2. P. 187).

[3] Заложенные в XVII–XVIII вв., окна были частично раскрыты в ходе реставрационных работ 1980–1990-х гг.

[4] Орнамент обнаружен в двух северных окнах жертвенника — в нижнем и верхнем, в двух нижних окнах алтаря и дьяконника, верхнем окне северной стены алтаря, а также в нартексе храма на откосах и своде нижнего южного окна западной стены и на откосах нижнего западного окна южной стены. См.: Сафарьянов, 2004/1. С. 727.



397



398



399

и того же мотива не имела характера системы и не была связана с наделением его всякий раз новым символическим значением.

Трактовка орнамента в стенописи собора Антониева монастыря существенно отличается от характера ее изобразительной части — он иной масштабно и по большей части колористически. Его отличают некрупный раппорт, ажурность, монохромность — в основном это тонкие темные [5] стебли на белом фоне или белые на темном — при этом общее впечатление от изменения цвета стебля и фона фактически не меняется. Колористическая гамма этого орнамента варьируется. Стебли лозы могут быть зелеными и синими на белом фоне [ил. 396], белыми на синем [ил. 397, 399] и золотисто-желтыми на белом фоне. В последнем случае лоза находится в верхней зоне, на откосах верхнего

окна северной стены апсиды [ил. 398]. Контраст между прозрачным, по существу, контурным рисунком орнаментальных композиций и плотным, многослойным письмом, особенно личного, внушительной монументальностью образов антониевской росписи настолько разителен, что едва ли его можно счесть случайным. Этот контраст еще более выявляется благодаря белому (в большинстве случаев) цвету фона орнаментальных композиций, при том что в остальных частях росписи он, как обычно, темно-голубой. К тому же орнамент находится как бы в особых пространственных зонах, практически не выходя на плоскости стен.

Характер интерпретации орнамента, предельно стилизованного, и белый цвет фона способствуют созданию ощущения вневременного, вневещного, надмирного бытия,

[5] Рефть — в незначительном разбеле, малахит — в разбеле с небольшой добавкой глауконита (*Сарабьянов*, 2004/2. С. 573).

[6] *Frantz*, 1934. Р. 62–63.

[7] См.: ИРИ, 2007. Т. 1. С. 340–341. Ил. 311–314.

[8] Орнамент сохранился в проходе в жертвенник, на восточных гранях северного и южного откосов; на восточных гранях южной и северной лопаток; в проходе в дьяконник, на гранях внутренних откосов центральной арки и арки жертвенника, а также на западном и восточном откосах верхнего окна северной стены жертвенника.

[9] Этот вариант встречается на откосах западного окна южной стены нартекса собора Рождества Богоматери, в дьяконнике — на откосах и своде центрального окна апсиды, а также на откосах нижнего окна южной стены.

[10] Такой способ использования этого орнамента нашел отражение и в иллюминированных греческих рукописях, впрочем, только в единичных случаях, например на миниатюре Четвероевангелия XII в. (РНБ, греч. 98), где он обрамляет проем арочной конструкции. См.: *Русский орнамент*, 2008. Табл. 18.

[11] Этот вариант встречается на откосах и своде южного окна западной стены в нартексе собора, на откосах и своде нижнего окна северной стены жертвенника, на откосах и своде северного окна алтаря храма, в просветных арках хора. Такой же орнамент был использован, скорее всего, и на откосах дверных проемов.

397–399 «Виноградная лоза». Роспись собора Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде. Детали

400 Орнаментальная композиция. Роспись Календерхане Джамии (церковь Богоматери Кириотиссы?) в Стамбуле. XII в. Деталь

401 Орнаментальная композиция. Роспись собора Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде. Деталь

его легкости, света, сияния, ассоциирующихся с Раем, как и сам мотив орнамента — виноградная лоза.

Лоза с тонким, вытянутым вертикально, волнообразно изогнутым одиночным стеблем с отростками, изображенными в обратном и возвратном движении, — наиболее традиционный из типов этого растительного орнамента в росписи Антониева монастыря.

Мотив лозы восходит к мозаикам, фрескам и декору рукописей XI в., а через них — к гораздо более древним источникам, к искусству античности.

В рукописном декоре — что в равной степени можно распространить и на другие виды искусства — различают четыре основных типа лозы: абстрактный, усиковидный, геометрический и акантизирующий. В абстрактном типе различают лозу, не имеющую пространственных заполнений между изгибами, и лозу с заполнениями в виде полупальметт [6]. Именно к этому типу относится лоза в большинстве русских памятников и в том числе в антониевском храме. В некоторых случаях она усложнена дополнительными ответвлениями.

Традиционное расположение такого рода орнамента в храмах XI — начала XII в. — на местах наиболее обозримых, конструктивно и символически существенных. Прежде всего, это триумфальные арки и подкупольные столбы, как, например, в Софии Киевской [7]. В соборе Антониева монастыря этот орнамент уже не столь значим и замечен, художники используют его в основном во внутренних зонах алтарных частей на гранях восточных столбов. Обращенный в алтарное пространство, он невидим из наоса [8]. Исключение составляют лишь два коротких отрезка этого орнамента, находящиеся на нижних участках западных граней северной лопатки в арке жертвенника и южной лопатки в арке дьяконника (уже под балкой темплона).

Другой тип растительного орнамента в соборе Рождества Богоматери — композиции из соединяющихся между собой контурных медальонов, просторно размещенных на белом фоне с изогнутыми полупальметтами в зеркальном отображении между ними. Ажурные, четко выстроенные, вертикальные связки (цепочки) таких медальонов сформированы темными, как правило, синими «стеблями». В медальоны вписаны раздвоенные пальметты. Сближаясь в верхних частях, они образуют еще одну небольшую пальметту, свисающую вниз [9] [ил. 401].

Этот тип орнамента также хорошо известен, по крайней мере, с XI в., он встречается как в заставках рукописей, так и в орнаментальном репертуаре монументальной живописи. Среди памятников XII в. и типологически, и по характеру исполнения с ним можно



401

сблизить орнамент в декорации Календерхане Джамии в Стамбуле (XII в.) [10] [ил. 400].

Наконец, еще один, наиболее необычный тип растительного орнамента в рассматриваемом ансамбле — композиции, образованные множественными сложными изгибами стеблей лозы с отростками, чей рисунок, как правило, отличается спонтанным характером. Орнаментальный узор в большинстве случаев сплошь заполняет отведенные ему плоскости, находясь в некоем условном равновесии с фоном, просматриваемым как своеобразный негатив, дублирующий, теневой рисунок [11] [ил. 402–404, 406, 407]. Сам характер узора обуславливает в данном случае некоторую небрежность, незавершенность исполнения его элементов. Создается впечатление как бы «изъеденности» их краев, что позволяет классифицировать этот



400

вариант лозы, пользуясь термином «vermiculation» («под червоточину»), от латинского слова «vermiculas» (червячок), в русской транскрипции — «вермикуле». В очень осторожной форме в данном случае можно предположить здесь отдаленное влияние арабски.

Более всего этот орнамент напоминает узоры на тканях, имитируя, вероятно, технологию изготовления вытравленных драгоценных шелков, привезенных с мусульман-



402



403



404

[12] Например, в рукописи Слов Иоанна Златоуста (Paris, Bibl. Nat., Coislin 79, 1078–1081). См.: Лазарев, 1986. Т. 2. Ил. 238. Еще одним характерным примером является орнамент каймы одежды св. Прокопия на синайской иконе «Св. Прокопий, Димитрий, Нестор». XI в.

[13] Рошковская, Мавродино-ва, 1985. С. 173.

[14] См.: ИРИ, 2007. Т. 1. С. 565. Ил. 587.

[15] Он помещен на южной грани западной лопатки прохода из центрального нефа в западную часть нартекса.

402–404 Орнамент типа «вермикуле». Роспись собора Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде. Детали

405 Декор одежды архангела Михаила. Миниатюра Слов Иоанна Златоуста. 1071–1081 гг. Деталь. Национальная библиотека Франции, Coislin 79, fol. 2r.

406, 407 Орнамент типа «вермикуле». Роспись собора Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде. Деталь

ского Востока или произведенных в самой Византии по соответствующим образцам. Такого рода ткани известны, в частности, по изображениям ангельских, святительских и императорских одежд, декору тронов Христа и Богоматери в иллюминированных рукописях начиная по крайней мере с XI в. [12] [ил. 405]. Характерно, что в то же время подобный орнамент появляется и в стенописях, но эпизодически. Он встречается в Св. Софии Охридской (середина XI в.), используется среди многих других в декорации Бачковской костницы (начало XII в.) [13], украшает арочные проемы экзонартекса храма в Велюсе (XII в.) [ил. 408], где мы находим орнамент, очень близкий к антониевским фрескам. Своего рода пробный вариант этого орнамента появляется и в росписи новгородского Николо-Дворищенского собора (около 118 г.) [14], где он помещен на периферии основной части росписи [15], значительно отличаясь от других мотивов.

В упомянутых выше памятниках XI — начала XII в. рассматриваемый тип орнамента не имел столь существенного значения, как в росписи Антониева монастыря. Он использовался локально, наряду с другими орнаментальными формами. Исключение составляет группа стенописей Каппадокии, обычно датируемых серединой — второй половиной XI в. и связанных с деятельностью одной мастерской. Это росписи Каранлик килисе, Эльмали килисе и Чарикли килисе в Гереме. В них интересующий нас орнамент играет гораздо более активную роль. Особенно интенсивно он используется в росписи Каранлик килисе, решенный преимущественно в черно-белой гамме [ил. 409]. Там этот узор встречается в вертикальных панно, в композициях свободной формы в «потолочных» частях храма, на сводах, во внутреннем обрамлении ниш, а также на одеждах персонажей, на что нельзя не обратить внимания. В декорации Эльмали килисе такого рода орнамент на разноцветных фонах обильно используется как в свободных композициях, подчиняющихся конфигурации сводов, так и в отдельных вертикальных панно и изредка — на одеждах. В ансамбле Чарикли килисе подобный орнамент появляется в основном на одеждах персонажей, например, в сцене Рождества Христова, в декоре сосудов, чаш, на фасадах зданий. И здесь обращает на себя внимание то, что рассматриваемый мотив чаще всего помещен там, откуда он, скорее всего, пришел в орнаментальный репертуар росписей, — на изображениях тканей и литургической утвари.

В византийской художественной традиции, как уже упоминалось, один и тот же орнамент органично существовал в разных



406



407



405



408



409

видах искусства, естественно перемещаясь из декора произведений малых форм в каменную резьбу, стенопись, мозаичную декорацию и возвращаясь обратно. Характерным примером такого рода взаимодействия может служить так называемая Филофеевская ставротека, созданная в Константино-

поле в конце XI — первой половине XII в. (Музеи Московского Кремля), с характерным орнаментом на поле [ил. 410]. Однако в XI–XII вв. особое влияние на другие ветви искусства оказывало ткачество и шитье, что отмечалось разными авторами [16]. Отчасти это было связано с тем, что драгоценные ткани легко перевозились, активно использовались в качестве даров, своеобразного средства обмена, не только применялись при богослужении, но и играли большую роль в общей системе убранства храмов. Многие восточные мотивы появились в византийском искусстве, как и в искусстве Запада, скорее всего, именно благодаря мобильности тканей. Во всяком случае, значение декора тканей в обновлении орнаментального репертуара бесспорно. Рисунки коптских и сасанидских тканей воспроизводились в скульптурной декорации, на литургической утвари и, конечно, в произведениях живописи, где долго сохранялась память об их действительном происхождении.

Привнесенные в орнаментальный репертуар других видов искусства и какое-то время бытовавшие в нем, узоры, характерные для тканей, уже со второй половины XII в. используются эпизодически, например в росписи церкви Св. Пантелеймона в Нерези (около 1164 г.) [17], хотя встречаются и в конце XII в., в том числе в росписи церкви Св. Бессребреников в Кастории и во фресках Курбинова (1191) [18]. О происхождении этого орнамента напоминают декоративные композиции в росписи церкви



410

[16] См., например: Dalton, 1911. P. 88, 93, 103, 165, 182, 604; Delvoye, 1969. P. 126–133.

[17] См.: Bardzieva Trajkovska, 2004.

[18] А также в росписи церкви Богоматери Аракиотиссы в Лагудера на Кипре (1192) и других памятников. См.: Hadermann-Misguich, 1975; Winfield, 2003.

[19] Hein, Jakovljević, Kleidt, 1997. P. 150. Fig. 154.

[20] Особенно близок к интересующему нас орнаменту декор под архангелом Михаилом.

[21] Вздорнов, 1980. Кат. 1.

[22] См. с. 210 настоящего издания.

[23] Несколько иной вариант подобного орнамента на ткани — измельченный, плотный, как бы путанный узор клава на хитоне апостола Павла в настолпной иконе «Апостолы Петр и Павел», созданной для Софийского собора в Новгороде, третья четверть XI в. (НГОМЗ).

[24] Она является бывшим оконным проемом западной стены собора, относившегося к первоначальному строительному периоду 1117–1119 гг.

408 Орнаментальная композиция. Роспись церкви Богоматери Елеусы в Велюсе. XII в. Деталь

409 Орнаментальная композиция. Роспись церкви Каранлик килисе в Гереме. Вторая половина XI в. Деталь

410 Орнаментальный декор ставротеки. Серебро. Чеканка. Золочение. Константинополь. Конец XI — XII в. Музеи Московского Кремля. Деталь

411 Декор головного убора Иродиады из сцены «Поднесение главы Иоанна Предтечи Иродиаде». Деталь. Роспись собора Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде

412 Орнаментальная композиция. Роспись собора Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде. Деталь



411

Христа Антифонитиса близ Калогреа на Кипре (около 1190 г.) [19]. Там узоры такого рода можно видеть на панно под фигурами архангелов на столбах, фланкирующих вход в алтарь [20].

Прямое отношение к рассматриваемой проблеме имеет еще один памятник древнерусского искусства той же эпохи, что и антониевские фрески, — рукопись Евангелия Учительного Константина пресвитера Болгарского (ГИМ, Син. 262) [21]. Она была создана, как считается в настоящее время, не позднее первой трети XII в. [22] Для нас важен золотой узор на алой ткани одежды князя Бориса, изображенного на выходной миниатюре [ил. 246]. Это тот же интересующий нас мотив, что и в росписи Антониева монастыря, о которой напоминает также контраст плотного, пластичного личного письма и абсолютно плоского орнамента, украшающего доличное, лишаящее фигуру какого бы то ни было объема [23].

И все же нигде в искусстве первой половины XII в. мы не встречаем ничего аналогичного стенописи Антониева монастыря по степени развитости и широте использования орнамента рассматриваемого типа — судя по композициям на откосах окон нартекса, он играл роль одного из ведущих и, скорее всего, даже основного в ее орнаментальном репертуаре. Более того, этот орнаментальный мотив существовал во взаимодействии с декором на одеждах персонажей этой росписи и других предметах. Он украшает, например, головной убор Иродиады

в сцене «Принесение главы Иоанна Предтечи» [ил. 411], использован в убранстве трона Богоматери в композиции «Благовещение». В дальнейшем в русских стенописях XII в. этот вариант орнамента в той его интерпретации, которая характерна для декорации Рождественского собора, уже не встречается.

Симптоматично, что в антониевской росписи сложные и нередко изощренные орнаментальные композиции отличаются лаконизмом и графичностью трактовки собственно растительных форм. Такая интерпретация орнаментального декора, предельная мера его стилизации, пожалуй, в большей мере соответствуют понятию «аскетичности», к которому нередко прибегают исследователи, характеризуя стиль сюжетных изображений — массивных, ощутимо пластичных. Орнаментальные композиции в данном случае отчетливо им противопоставлялись. В дальнейшем, с нарастанием линейных тенденций в живописи, такого рода контраст постепенно нивелировался.

Гораздо лучше с образами персонажей антониевских фресок согласуется орнамент, фрагменты которого сохранились на откосах северной просветной арки на хорах собора [24]. Крупномасштабный, исполненный красно-коричневой краской узор свободно размещен на светлом фоне штукатурки, являвшейся основой для всей росписи 1125 г. Образующие его «стебли», в данном случае, одинаково широкие, плотные, лишенные четких очертаний, образуют симметричную,



412



413



414

центрическую композицию. Типологически ее схема напоминает второй из вариантов орнамента в алтарных зонах и в наосе храма (в частности, на правом откосе западного окна южной стены), однако существенно отличается от них по масштабу. Обращенный вовнутрь хор, этот орнамент не заполняет собой весь откос. Он соседствует с полосой резко контрастирующего с ним измельченного спонтанного узора (скорее всего, наиболее типичного для росписи антониевского храма), непосредственно граничащей с пространством наоса [ил. 412]. Этот крупный, несколько небрежно выполненный орнамент, напоминающий (и по характеру исполнения, и по масштабному соответствию сюжетной живописи) декорации храмов XI в., представляется достаточно загадочным явлением. Возможно, в данном случае мы имеем дело с частью какого-то иного замысла или своего рода пробным вариантом, при том что более поздних примеров подобной интерпретации орнамента мы не знаем [25].

Задачи, стоявшие перед исполнителями росписи, если и не имели программного характера, были хорошо продуманы. Одной из них, достаточно традиционной для орнаментальной составляющей храмовых росписей, но решаемой в данном случае с редкостной последовательностью, было воспроизве-

413, 414 Шрифтовой декор. Роспись собора Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде. Деталь
415 «Городчатый орнамент». Роспись собора Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде. Деталь
416 «Лиственный куфи». Фрагмент стукковой плиты. XI в. Музей исламского искусства в Берлине (По кн. Дж. Хела)

417 Шрифтовой декор. Архитектурные кулисы сцены «Успение Богоматери». Роспись церкви Панагии Мавриотиссы в Кастории. Начало XII в. Деталь



415



416



417

дение горнего мира, мира неземной природы, видения Церкви небесной. И это не та мера отвлеченности от растительных форм, не та степень фантазии в обилии деталей и их сочетании, яркости и контрастности цветовой гаммы, которые были присущи орнаменту в мозаичных ансамблях XI в. Монохромные, прозрачные, лишенные какого бы то ни было объема и близости к природным формам, в живописи антониевского храма они составляют, повторяем, отчетливый контраст образам святых.

Сложно судить, насколько подобный контраст был осмысленным. Можно лишь предположить, что типология и особенности интерпретации наиболее сложных орнаментальных форм в живописи антониевского храма могли быть обусловлены наряду с другими причинами типологией и технологией изготовления тканей (например, вытравленных шелков), возможно, являвшихся прообразами такого типа декора.

Замысел орнаментальной части декорации интерьера был основан на идее взаимообусловленности и взаимодействия всех ее составляющих, что во многом определяло своеобразие их интерпретации. О том, сколь особую роль орнамент играл именно в контексте общего замысла, сложной символики интерьера храма в целом, позволяет судить еще одна, совершенно необычная его разновидность.

При уже отмеченной нами однородности орнаментального репертуара росписи собора Антониева монастыря поражает присутствие в нем своеобразного декора — шрифтового, построенного на основе букв арабского письма. Вертикальная полоса его, местами утраченная, состоящая из отдельных прямоугольных сегментов, помещена на узкой западной грани северной лопатки в арке жертвенника храма, т.е. в зоне алтарной преграды, на том месте и на той высоте,

которые делали ее хорошо видимой как из наоса, так и с хор. Эта полоса имеет неоднородное заполнение, не повторяющееся в каждом из отдельных ее участков, с отчетливо различимыми, благодаря белому фону, элементами букв куфического алфавита, в некоторых случаях дополненных стилизованными растительными мотивами [26] [ил. 413, 414]. Здесь мы впервые (в стенописях русских храмов) встречаемся с этим особым видом декора, не совсем точно называемым исследователями куфическим орнаментом [27].

Существенно, что нижней границей полосы шрифтового декора в Рождественском храме служил верхний край изначальной алтарной преграды, т.е. он намеренно был ориентирован на доступность для обозрения. Симптоматично и то, что на аналогичном месте в арке дьяконника, на западном откосе южной лопатки, размещен иной орнамент — городчатый, ступенчатый, имеющий древнейшие корни [28] [ил. 415]. По масштабу и геометричности элементов, его составляющих, он отвечает размерам и угловатым формам шрифтового декора. Тем не менее обычная для росписей симметрия в данном случае была нарушена, равно как изменена и традиционная типология размещения орнаментальных форм — на западных гранях лопаток восточных столбов храмов, как правило, располагалась изогнутая виноградная лоза [29].

Появление куфического декора, производящего весьма необычное впечатление в общем контексте декоративной системы стенописи Антониева монастыря, представляется своего рода загадкой. Сама его уникальность придает ему особую значимость. Этот декор граничит и, безусловно, каким-то образом связан с семантикой древней, не дошедшей до нас алтарной преграды.

[25] По мнению В.Д. Сарабьянова, этот орнамент занимал плоскость, оставшуюся не расписанной, и был выполнен позднее, уже в XIII–XIV вв. См.: *Сарабьянов*, 2004/1. С. 721–722.

[26] Элементы декора изначально были выполнены киноварью, видимо, переродившейся и ставшей лиловой, почти черной, а местами побледневшей.

[27] См.: *Сарабьянов*, 2004/1. С. 724.

[28] См.: *Орлова*, 2007/1. С. 394.

[29] В антониевской росписи, как уже упоминалось, мотив лозы украшает грани столбов, обращенных в алтарное пространство и видимых только из алтарных частей. Лишь небольшие ее отрезки располагаются под полосами шрифтового и городчатого узора, ниже балки темплона, т.е. находятся уже в зоне алтарной преграды и, следовательно, скорее всего, тоже были скрыты от глаз зрителя. Их присутствие здесь может рассматриваться как своеобразная дань традиции, хотя такое объяснение подобного композиционного решения не может считаться единственно возможным.

Назначение этого вида орнамента отчасти проявляется при обращении к проблеме его генезиса. Исследователи различают особый вид шрифтового декора, основанный на буквах арабского письма, и так называемый куфический орнамент, или «kufesque». В последнем элементы арабского шрифта, со свойственной ему сбалансированностью, ритмичностью, преобразованы в сугубо орнаментальный узор с характерной повторяемостью элементов письма и их стилизованных растительных дополнений, где исходные модели не всегда отчетливо распознаваемы. Эта разновидность будет изредка встречаться в русских росписях XII столетия, но более поздних.

В стенописи собора Антониева монастыря мы имеем дело с вариантом именно шрифтового декора. Он построен на воспроизведении отдельных букв или элементов классического арабского письма «куфи», являвшегося важнейшей не только каллиграфической, но и художественной составляющей всех видов искусства исламского мира. Пространственные надписи несли на себе как архитектурные сооружения, так и все другие произведения, создававшиеся в Средневековье в исламских землях.

Один из двух основных арабских шрифтов — «куфи», ассоциируемый с Куфой, городом в южном Ираке, полностью сформировался к концу VIII в. Лапидарный, угловатый, он использовался преимущественно в надписях на надгробных камнях, наружном декоре фундаментальных построек, керамике, металлических изделиях, монетах и повсеместно — на тканях. Начиная с X в. различают западный и восточный «куфи». Последний наиболее близок к рассматриваемому варианту декора в росписи Антониева монастыря. С XI в. получил распространение и «лиственный куфи» [ил. 416], названный так по листообразным окончаниям верхушек букв [30].

В антониевской росписи воспроизводятся отдельные приемы написания куфических текстов, для которых характерны сливающиеся линии, соединяющие отдельные буквенные формы [31]. В одном месте в полосу декора включены орнаментальные элементы, используемые как в куфическом письме XI–XII вв., так и в более позднее время [32].

Введенный в более или менее традиционную систему антониевской росписи, этот уникальный декор заставляет задуматься о путях и причинах его появления, о его семантическом значении, особенно учитывая местоположение, а также связи с другими характерными для нее приемами декорации и орнаментальными формами.

Как правило, элементы куфического шрифта рассматривались исследователями как чисто декоративные мотивы [33].

А.Г. Кристи, выявляя в воспроизводимых образцах куфического письма вполне конкретное смысловое содержание, пытался проследить пути и способы постепенной его трансформации в сугубо орнаментальный узор, который он определял как «псевдо-арабский», или «ложно арабский» [34].

В искусстве христианского мира этот тип декора, заявив о себе в X в., особенно интенсивно стал распространяться в XII в., пережил расцвет в XIII в., постепенно сошел на нет в XIV столетии. Позднее он встречается лишь изредка.

Наиболее широкое распространение он получил на латинском Западе, где были хорошо известны монеты с арабскими надписями. Они имели широкое хождение в англо-саксонские времена (обнаружены, в частности, в Норвегии и Швеции) [35] и использовались художниками в качестве образцов. Не говоря уже о своеобразных форпостах мусульманской культуры в южной Италии, на Сицилии, в Испании, куфический декор хорошо известен в искусстве Англии, Франции, Германии. Он прочно вошел в состав декоративного репертуара романских и раннеготических памятников. В качестве бордюров, в сочетании с другими мотивами и как самостоятельный узор этот декор можно видеть на эмалях, витражах, в рукописях, стенописях, резьбе дверей, архитектурных и скульптурных деталях, на керамике, литургических и бытовых сосудах и блюдах. Большая часть этих предметов была непосредственно связана с христианским искусством и церковными ритуалами. Особенно показательно, что такого рода декор нередко помещался на реликвариях, кивориях и даже на епископских посохах [36].

В искусстве Византии, несмотря на давние контакты с миром исламской культуры и безусловный интерес к ней в среде константинопольской элиты [37], интересующая нас разновидность шрифтового декора встречается гораздо реже. Начиная с X в. он известен в резьбе по слоновой кости (на щитах святых воинов), в декорации стеклянных сосудов, где соседствовал с антикизирующими мотивами. С.Д.Т. Спиттл, используя термин «псевдокуфический» («pseudo-Cufic»), упоминал о керамических предметах с бордюром из куфических букв, произведенных в Константинополе, близких по характеру к греческой керамике [38].

В XI в. куфический декор известен в основном по фасадной декорации храмов Греции, где он появляется на кирпичных и мраморных блоках, керамических плитах, в качестве отдельных элементов между блоками кладки [39]. Один из наиболее заметных памятников в этом ряду — кафоликон монастыря Оснос Лукас в Фокиде.

[30] Hearley, Smith, 2009. P. 83–94. Fig. 17. Сходное значение имеет и термин «цветочный куфи».

[31] См., например: Grabar O., 1992. Fig. 41.

[32] Hearley, Smith, 2009. Fig. 17.

[33] Использование в искусстве христианского мира ранних форм арабского письма «куфи» отмечалось многими исследователями, начиная с публикаций середины XIX в. Первым упомянул об использовании арабского письма в орнаментальном репертуаре А. де Лонпер (Longperier, 1846).

[34] Christie, 1922. P. 3–8.

[35] Важнейшим центром международной «серебряной» транзитной торговли, через который в Северную Европу шли потоки восточного серебра, начиная с VIII в. была Ладога. Через нее арабское серебро поступало в Бирку и на Готланд. На территории Ладоги вкладах обнаружены отдельные арабские монеты, чеканенные в 699/700–786 гг. (не менее чем в восьми документированных случаях). Там же открыты и дваклада дирхемов с монетами 808 и 847 гг. См.: Кифичников, 1988. С. 42. В Новгороде в Троицком раскопе в отложениях 930-х гг. — первой половины XI в. был найден клад арабских дирхемов, чеканенных в 907–930-х гг., а также трех подражаний им, с соответствующими надписями на «куфи». См.: Янин, Рыбина, Хорошев, 1999. С. 6–7.

[36] Множество образцов этого декора в искусстве Западной Европы представлено и проанализировано в работе К. Эрмдмана (Erdmann, 1953. S. 467–513).

[37] См.: Grabar A., 1968/3. Vol. 1. N 22.

[38] Spittle, 1954. P. 141. Fig. 10, 11.

[39] Материал фасадного декора греческих памятников был рассмотрен Г. Мегро (Megaw, 1931/1932. P. 90–130). Еще более подробное и детальное исследование было предпринято Д. Майлсом, собравшим образцы куфического декора на каменных и кирпичных блоках, в архитектурной декорации, существовавшие как в виде отдельных буквенных элементов, так и фризов. При их определении он использовал термин «kufesque» и в результате лишь поставил вопрос: «Каковы были реальные исламские прототипы всех этих мотивов, с помощью каких средств, каким образом они попали в Грецию?» (Miles, 1964. P. 20). Многим ранее О.М. Далтон отме-

418 Шрифтовой декор каймы Убруса со Спасом Нерукотворным. Роспись собора Св. Софии в Охриде. Середина XI в. Деталь

419 Шрифтовой декор чаши из сцены «Евхаристия». Роспись церкви Св. Апостолов в Перахорио. 1160–1180-е гг. Деталь



418

Интерес к элементам куфического шрифта, используемым, прежде всего, в составе резного архитектурного декора, нашел отражение и в стенных росписях. За их счет круг памятников византийского мира, в которых существуют образцы куфического письма, или, вернее, его имитации, может быть существенно расширен. Так, в росписи крипты уже упомянутого кафоликона Осиос Лукас элементами куфического шрифта украшены импосты двух капителей. Привкус исламской орнаментальной культуры отчетливо ощутим и в орнаментальном репертуаре мозаичной декорации кафоликона. Стилизованные буквы куфического алфавита изображены на ткани, покрывающей киворий в сцене «Сретение».

Весьма характерно, что все примеры, которые могут быть привлечены в данном контексте, позволяющие говорить о достаточно широком распространении этого декора в искусстве византийского мира, вместе с тем свидетельствуют о его использовании как бы во вторичном виде. Он воспроизводился не как самостоятельный мотив, но как элемент предметов, на которых был размещен. Такие приемы использования куфического декора в памятниках изобразительного искусства византийского мира, в первую очередь в ансамблях монументальной живописи, — на изображениях тканей, деталях архитектурного фона или литургической утвари — в большинстве случаев прямо указывают на его происхождение.

Практически повсеместно этот стилизованный куфический шрифт помещается на сакральных предметах, присутствует в изображениях, так или иначе связанных с Христом и Богородицей, в основном с темами воплощения и жертвы. При этом он располагается как бы на периферии тех или иных форм и образов, присутствуя намеком,

полускрытым указанием, напоминанием. Так, мы встречаем его во фресках нартекса Св. Софии Охридской (середина XI в.) [ил. 418], на кайме плата с изображением Спаса Нерукотворного, на ней же в росписи Каранлик килисе (Гереме) в Каппадокии. Отдельные элементы куфического письма присутствуют там и на обуви волхвов в сцене «Рождество Христово». Аналогичным образом мотивы куфического декора используются в росписи Эльмали килисе (Гереме) в Каппадокии, относящейся к работе той же мастерской. Такого же типа узор помещен на обуви одного из иудеев в частично раскрытой композиции «Воскрешение Лазаря» из росписи церкви Св. Димитрия в Паталенице в Болгарии (конец XI в.).

Стилизованные элементы куфического письма присутствуют также на архитектурных кулисах, в частности в сцене «Успение Богородицы» из росписи церкви Богородицы Форвиотиссы в Ассину (1105/1106) на Кипре, и на этом же месте, но как слитный фриз в аналогичной сцене во фресках церкви Панагии Мавриотиссы в Кастории (начало XII в.) [40] [ил. 417].

Дополнить представления о приемах использования интересующих нас мотивов позволяют и несколько более поздние памятники, отразившие особенности не сохранившихся произведений. Так, шрифтовой декор помещен на полосе, украшающей ткань на ложе Богородицы из композиции «Рождество Христово» в росписи церкви Св. Апостолов в Перахорио на Кипре (вторая половина XII в.), и в обрамлении сцены купания младенца в той же композиции. На изображении покрыва этот декор использован и в сцене «Снятие с креста» в росписи церкви Св. Николая «под крышей» на Кипре (вторая половина XII в.). Имитация куфической надписи украшает кайму белого плата на троне Богородицы в росписи апсиды



419

чал, что использование куфического шрифта в декоративных целях характерно только для византийских архитектурных памятников Греции и, скорее всего, не встречалось в столице империи (Dalton, 1911. P. 712).

[40] См.: Sacopoulou, 1966; Захарова, 2000. С. 189–197.

церкви Богоматери Аракиотиссы в Лагудера на Кипре (1192).

Такого рода декор встречается и на изображениях предметов литургической утвари, например на чаше в сцене «Причащение апостолов» в росписи церкви Св. Апостолов в Перахорио на Кипре [ил. 419]. При этом речь идет именно о шрифтовом декоре, поскольку куфический орнамент в нескольких вариантах известен в росписях храмов Каппадокии, где мы встречаем также имитацию куфических надписей на изображениях тех или иных предметов.

В большинстве случаев приведенные примеры — это памятники, находящиеся в достаточно отдаленных регионах Византийской империи. Однако широта распространения, систематичность и нередкое для провинциального искусства использование, «выхватывание» необычных мотивов — в данном случае мотивов декора с использованием элементов куфического письма — скорее всего, является отражением определенных тенденций, а вернее, направлений в развитии столичного орнаментального искусства. Об их существовании позволяет судить убранство отдельных рукописей [41], хотя процессы влияния могли иметь и обратный характер, поскольку провинция нередко выполняла донорские функции.

Но во всех случаях шрифтовой декор в византийском искусстве, за исключением редких примеров рукописных заставок [42], где он имеет как бы смазанный характер, специально не обособлялся, не выделялся как самоценный. В этом заключено основное отличие применения его в искусстве византийского художественного круга от использования в романском и раннеготическом искусстве, где он существует наряду с другими видами орнамента как «равноправный», хорошо различаемый тип узора.

Поскольку способы применения шрифтового декора были разными, у нас нет оснований считать, что на Западе он появился благодаря влиянию произведений византийского искусства. Время его появления в обоих случаях примерно одно и то же. Скорее, можно думать об общем прототипе — художественной культуре исламского мира, интерес к которой на Западе был активизирован Крестовыми походами и их трофеями. Здесь можно вспомнить, например, о серебряном ларце XII в., преобразованном в реликварий св. Станислава из кафедрального собора Кракова, хранящийся в его сокровищнице. По всему периметру ларца в верхней части проходит широкая полоса куфического декора [43] [ил. 420].

Возвращаясь к антониевской росписи, отметим, что нельзя исключать возможность проникновения этого типа узора, известного в Византии, через Запад. Здесь мог проявиться



420

ся своеобразный «пограничный» характер культуры северо-западных русских земель, где происходило смыкание самых разных художественных пластов. В этой связи можно вспомнить и о легенде, связывающей происхождение Антония, заказчика росписи новгородского монастыря, с Римом.

Само присутствие шрифтового декора в новгородском соборе, его характер и необычное выделение в системе росписи свидетельствуют о существовании особого замысла и особых задач, решаемых художниками.

Отдельными исследователями предпринимались попытки объяснить появление в христианских памятниках декора, имитирующего куфические надписи или отдельные сочетания букв арабского письма. Так, Р. Эттингаузен, распознавая в куфическом декоре отдельные значимые слова, понятия и даже фразы, допускал, что «они сохраняли изначальную силу (своего первоначального смысла. — М. О.), и их присутствие на тех или иных предметах придавало последним магические качества, свойства оберегов. Это обеспечивало им долгую жизнь не только в родной цивилизации, но во многих странах средневековой Европы, мало сведущей в исламе и неосознанно использующей священные для него имена и понятия на своих религиозных постройках и предметах христианского культа» [44]. Об этом действительно можно говорить, учитывая, что куфический декор иногда использовался в византийском искусстве при изображении святых воинов, в частности на предметах вооружения, но это лишь одно из возможных толкований.

Вопрос о том, в каких случаях элементы арабского шрифта или формы, его напоминающие, имеют значение слов или частей слов, не решается однозначно [45]. С.Д.Т. Спиттл, анализируя характер использования куфического письма в произведе-

420 Ларец-реликварий.
Серебро. Чеканка. Чернь.
Золочение. Сокровищница
Св. Вацлава в Кракове. XII в.

[41] Так, С.Д.Т. Спиттл упоминает о греческой рукописи Гомилий Иоанна Златоуста второй половины XI в. (Paris. Bibl. Nat., gr. 660. Fol. 350) с «редким», как он писал, образцом малой заставки, состоящей из элементов куфического шрифта (Spittle, 1954. P. 141). Действительно, такого рода декор нельзя назвать типичным для греческих рукописей, однако можно привести еще один пример малой заставки с интерпретацией элементов арабского письма, существующий в константинопольской рукописи Евангелия начала XII в., из собрания Оксфордской Бодлеанской библиотеки (Auct. T. inf. 1, 10. Fol. 388). См.: Hutter, 1977. Bd. 1. P. 195. Кат. 39. Еще одним необычным примером использования куфического декора в рукописях является Тетраевангелие второй половины X в. (Tigana, ANA, Berat 4. F 4). См.: Джурова, 2011. Кат. 7. Там, в Таблицах канонов в двух узких горизонтальных полосах, обрамляющих поверху и понизу текст в качестве своеобразного архитрава и подиума, помещен стилизованный куфический шрифтовой декор. Причем стадия освоения куфического письма в качестве орнаментального узора в данном случае кажется уже вполне продвинутой.

[42] Некоторым исключением является остаток фриза из поливных керамических плиток (?) с куфическим шрифтовым декором, размещенный под мраморным карнизом, который сохранился на южной стене церкви Панагии Халкеон в Салониках (первая половина XI в.?). Скорее всего, изначально он проходил по всем четырем стенам храма. По предположениям

исследователей, сам характер материала указывает на связь с Константинополем, хотя еще с большей вероятностью он может иметь и чисто восточное происхождение. См.: Tsitouridou, 1985. P. 22–23. Еще одно исключение представляет собой орнамент в росписях храмов в Пулии, где куфический декор обособлен как отдельный мотив, возможно, не без влияния произведений мусульманской художественной культуры. См.: Castelfranchi, 1991. P. 130, 131. Полоса стилизованного куфического декора украшает ткань на спинке трона с изображениями Христа и Богоматери в мозаике апсиды церкви Санта Мария Трастевере в Риме (1100–1200). [43] См.: Sztuka polska, 1971. Fig. 1029–1032. См. также: Maršak, 1982. S. 180. Abb. 20–21 a–c. [44] Ettinghausen, 1976. P. 45. [45] А.С. Меликян-Ширвани сомневался в том, что большинство букв могло иметь какое-либо значение (Melikian-Chirvani, 1982). [46] Spittle, 1954. P. 152. [47] Сарабянов, 2000. С. 320. [48] Сарабянов, 2004/1. С. 554. [49] Ковалева, 1977. С. 55–63. [50] Ср.: Лидов, 2008. С. 12. [51] Il Menologio di Basilio II, 1907. T. I. P. 35. [52] В этой связи исследователями привлекались, в частности, упоминания в литургическом комментарии Николая Андитского (вторая половина XI в.) и в письме Никиты, хартофилакса и сенкелла Св. Софии Константинопольской, который ссылается на патриарха Евстафия (1019–1025), совершавшего литургию таким образом. См., например: Смирнова, 2002/2. С. 271. [53] Megaw, Hawkins, 1962. P. 277–348. [54] Этот узор, типичный для византийских и исламских шелков, состоит из медальонов с широким контуром, заполненных разными вариациями трансформированных пальметт. В пролетах между ними располагаются регулярно повторяющиеся орнаментальные мотивы в виде характерных древовидных форм с симметрично расходящимися и заканчивающимися бутонами ветвями, пересеченными короткими параллельными линиями (своеобразный вариант древа жизни?). [55] Рядом, у восточного края откоса, изображен столпник — Симеон Стилист.

ниях христианского искусства Запада, задавая вопросом, «не считалось ли [создателями] при воспроизведении этих странных угловатых букв, выглядящих столь причудливо..., что они относятся к письмам Святой Земли? Возможно, при добавлении этих букв или копировании целых слов предполагалось, что таким образом несущие их предметы теснее ассоциируются со Святой Землей и их ценность значительно возрастает» [46].

Используя понятие «ценность», автор имел в виду, прежде всего, материальную ценность предметов, но конечно же она находилась в прямой связи с их сакральной значимостью, и это кажется наиболее правдоподобным объяснением. Присутствие куфического декора в росписи собора Антониева монастыря могло быть обусловлено именно такого рода истолкованием и связано с другими особенностями решения его интерьера, прежде всего со способом отделения алтарной части от остального пространства.

В этом храме, как свидетельствуют архитектурно-археологические исследования, не существовало алтарной преграды в традиционном для византийских памятников виде. Основными конструктивными элементами, выполняющими ее функцию, были не соединенные между собой невысокий барьер в нижней части и балка, помещенная на высоте около 4,5 м от уровня первоначального пола и пересекавшая собор по ширине всех трех апсид. Проемы, ведущие в алтарную часть, не имели заполнения [47]. Высота барьера с воротами в центре (занимавшего место парапетных плит алтарной преграды) не превышала 1,2–1,3 м. Таким образом, размер открытого просвета между верхней балкой и барьером составлял около 3,2 м, т.е. был весьма значительным. Его перекрытие изначально, безусловно, предусматривалось, поскольку большую часть времени алтарь должен был закрыт от глаз верующих.

Существует и еще одна особенность в решении зоны алтарной преграды собора Антониева монастыря. Западные плоскости восточных столбов от цокольного регистра росписи, начинавшегося у верхнего края барьера, до балки и на высоту около 2 м над ней, были оставлены не расписанными. В связи с этим было высказано предположение, что пространство между верхней балкой и барьером, «в том числе и западные грани столбов, закрывалось завесами, крепившимися» к балке и полностью перегораживавшими всю алтарную часть [48]. Альтернативы этой гипотезе пока не существует, хотя еще до проведения полных исследований в соборе предлагались и другие варианты реконструкции преграды [49].

Известно, что однотонные и полихромные ткани, роскошно расшитые золотом покровы широко применялись в интерьерах храмов византийского мира. Они использовались в дверных проемах, между колоннами, в царских вратах, а также в качестве завес кивория. Существовали они, естественно, и в Софии Константинопольской, хотя характер использования упоминаемой в письменных источниках «катапетасмы» этого храма, возможно, служившей в качестве алтарной завесы, едва ли может быть окончательно прояснен [50]. Важным источником для суждения об интересующем нас предмете является изображение подвешенной к тяблу алтарной преграды ткани в сцене «Крестовоздвижение» на миниатюре константинопольской рукописи Минология Василия II, датируемой 976–1025 гг. (Ватиканская библиотека, gr. 1613), — самом раннем иконографическом варианте данной композиции [51]. Прообразом для нее, судя по всему, был интерьер Софии Константинопольской. Разумеется, это изображение весьма условно, однако в храмах Греции и Кипра и по сей день используются завесы в зоне алтарной преграды, в том числе в итерколумниях.

Существуют письменные источники и изобразительные материалы, подтверждающие практику закрытия в определенные моменты литургии алтарных дверей и зашивания тканями всех проемов сквозных алтарных преград. Она была известна во многих монастырях византийского мира, видимо, еще с послеиконоборческих времен (хотя и не являлась повсеместной) [52].

Существуют и другие, правда, косвенные данные о существовании завес в зоне алтарной преграды. В этом отношении значительный интерес представляет созданная во второй половине XII в., т.е. несколькими десятилетиями позднее фресок собора Антониева монастыря, роспись церкви Св. Апостолов в Перахорио [53]. Важной ее особенностью является использование орнаментального узора одного и того же типа (характерного для декора тканей) в декоре лицевой части ложа Богоматери в сцене «Успение» на северной стене, на омфалии в ногах Богоматери и под «Евхаристией» между центральными окнами в апсиде, а также в зоне алтарной преграды, где некогда могли располагаться завесы [54]. В последнем случае орнаментальное панно, только с раппортом, усеченным более чем наполовину, помещено у внешнего края северного откоса южного бокового выступа, отделяющего виму от наоса [55] [ил. 421]. Вероятнее всего, аналогичная полоса (панель) некогда находилась и на противоположном, позднее стесанном южном откосе северного выступа. Судя по характеру рисунка, воспроизводящего как бы завернутую часть ткани, и его местоположе-

нию, эта часть декорации могла некогдаграничить с реальной завесой в зоне алтарной преграды и служить своеобразным ее продолжением.

Узорная завеса, закрывающая алтарную часть, могла быть использована и в декорации собора Антониева монастыря. Важным фактором, подтверждающим ее существование, является отсутствие, как уже упоминалось, росписи на значительной части поверхности западных плоскостей предалтарных столбов храма. Возможно, способ перекрытия алтарной части храма тканью являлся частью первоначального замысла, тем более что верхняя балка была поставлена еще при строительстве [56], не позднее 1119 г., а роспись храма, как мы знаем, появилась лишь в 1125 г.

Место изготовления тканей больших размеров в XI–XII вв. (которые могли быть

и спшитыми), соответствие их огромной в те времена стоимости возможностям заказчиков, пути, которыми изделия такого рода попадали на Русь, — вопросы для дальнейших исследований. О том, что такого рода ткани бытовали на Руси в домонгольский период, свидетельствует пелена «Распятие с предстоящими» из собрания ГИМ [57] конца XI — начала XII в. [58] Только часть узорной ткани, послужившая основой для нашитой на нее композиции, имеет размер 124×186 см [ил. 422]. Ткань, по мнению исследователей [59], является работой византийской мастерской середины XI в., в которой использовались сасанидские образцы [60].

В случае с завесой, возможно использовавшейся в храме Антониева монастыря, речь действительно может идти о византийских шелковых тканях [61], производство которых в XI–XII вв. достигло расцвета. Они активно экспортировались, прежде всего в страны Западной Европы, и их влияние на искусство этих стран трудно переоценить. Ткани эти являлись «мощным средством межкультурного обмена в восточном Средиземноморье и в западных землях, находившихся в сфере влияния Византии» [62].

В европейских музейных коллекциях сохранилось значительное число византийских шелковых тканей IX–XII вв., вернее, их фрагментов. Некоторые из этих тканей, судя по величине деталей, были довольно значительны по масштабам. Так, размеры бамбергского шелка с изображением императора, составляли (первоначально) 2,6×2,2 м, диаметр только одного медальона на шелке из сокровищницы собора в Аахене равняется 1,62×1,37 м [63]. Максимальный, известный в настоящее время, размер ткацкого станка, существовавшего в императорской Византии в X в., составлял в поперечнике 3 м [64].

В свою очередь не подлежит сомнению связь византийских шелков, как технологическая, так и иконографическая, и стилистическая, с исламскими шелками. К XI в. сложился интернациональный стиль шелкоткачества, и нередко трудно отличить византийские изделия от произведений исламских мастеров. В сфере шелкоткачества существовал тесный обмен между византийским и исламским миром, а для Запада были доступны произведения, находящиеся в орбите и той и другой культурной традиции.

Как и все произведения исламского искусства, ткани несли на себе надписи, часто имеющие характер благословения. Они нередко воспроизводились и византийскими мастерами, которые обычно располагали их в обрамляющих изображения бордюрных полосах, возможно, не только как чисто декоративный, но и содержательный мотив, хотя и без понимания их конкретного смы-

421 Орнаментальная композиция. Роспись церкви Св. Апостолов в Перахорио.

Деталь

422 Пелена с композицией «Распятие». Обратная сторона. Узорный шелк. Византия. X–XII вв. (?) Деталь. Фото отдела реставрации ГИМ. Негатив изображения

[56] Сарабьянов, 2000. С. 318–320.

[57] Инв. № 55115/РБ-1674.

[58] Лифшиц, 2010. С. 47. Ил. на с. 41.

[59] Л.В. Ефимова, автор наиболее подробного исследования пелены, ссылается на мнение К. Дюфур-Боццо См.: Ефимова, 1986. С. 134. Ткань основы до сих пор должным образом не исследована.

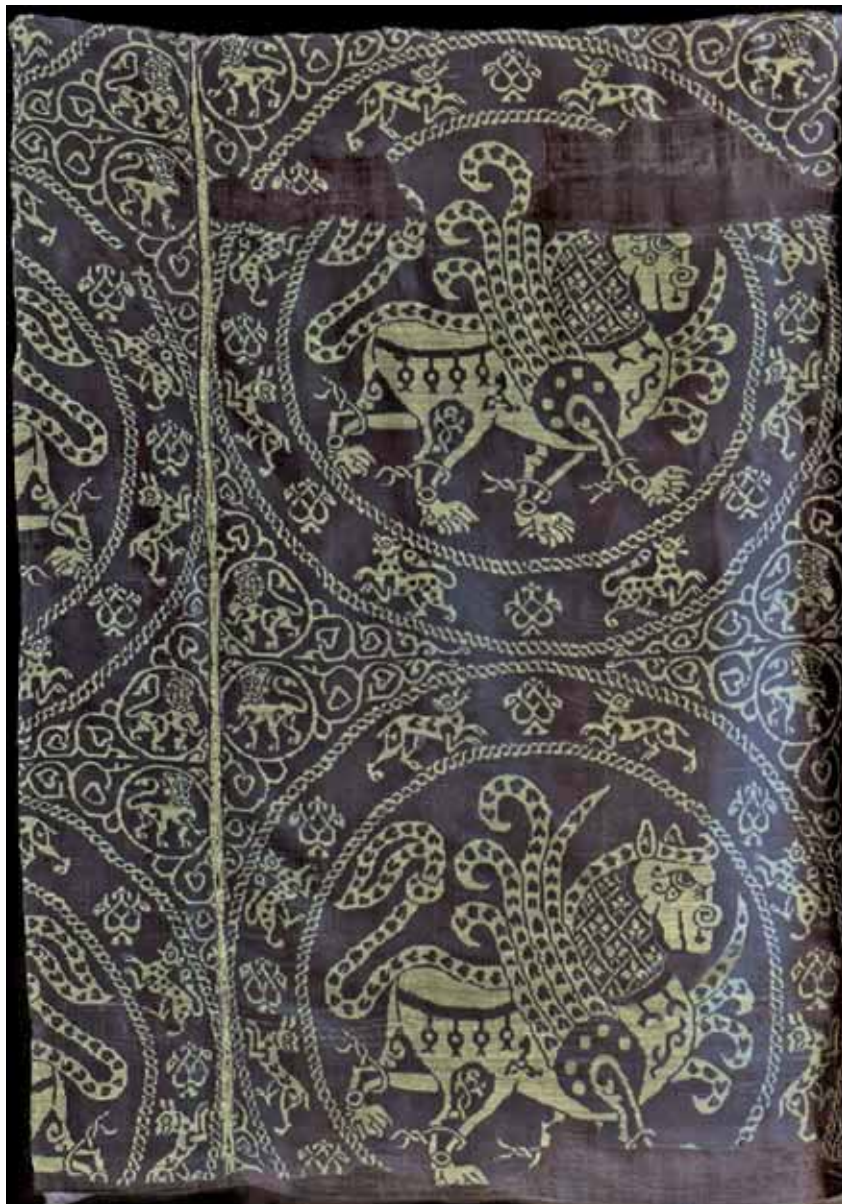
[60] Это было общей практикой для мастерских и византийского, и мусульманского мира. См.: Jacoby, 2006. Р. 212. Близость их произведений столь велика, что при идентификации некоторых тканей место их создания нередко определяется либо как Иран, либо как Византия, а датировка колеблется от VII до XI столетий. Характерным примером такого рода является атрибуция Л.И. Якуниной, считавшей ткань пелены с «Распятием» произведением сасанидских мастеров VII–VIII вв. См.: Якунина, 1938. С. 104–107.

[61] Не исключено, впрочем, что в данном случае могли быть использованы и льняные ткани. Известно, например, что в церкви Св. Анны в Апте (Франция) в качестве реликвии хранится кусок льняной ткани, так называемое «Покрывало св. Анны». Размер этого отбеленного холста составлял 310×150 см. Ткань была декорирована тремя полосами с орнаментом, вытканым шелковыми и золотыми нитями. Медальоны средней полосы были обрамлены куфическими надписями, в которых упоминалось имя ее заказчика или владельца — халифа ал-Муста'ли (1094–1101). Поскольку и сюзерен, и епископ Апта принимали участие в Первом крестовом походе, ткань, скорее всего, была вывезена из Египта или Сирии в качестве реликвии. См.: Blair, 1997. Р. 99.

[62] Muthesius, 1997. Р. 51.



421



422

[63] Parani, 2003. P. 179; Lepie, Minkenbergh, 2010. P. 17–18. Размер второй ткани изначально был больше по крайней мере на 156 см.

[64] Muthesius, 1997. P. 54. В Средние века размеры тканей, использовавшихся в том числе для алтарных завес, могли быть очень значительными. Так, в Читтау в церкви Святого креста хранятся две «великопостные завесы» с изображениями сцен из Ветхого и Нового Завета, закрывавшие алтарь в предпасхальное время. Размер Большой завесы, датированной 1472 г., — 820×680 см. Малой, созданной в 1573 г., — 430×350 см. До конца XVII в. Большую завесу вывешивали перед алта-

рем церкви Йоханнискирхе в Читтау.

[65] Muthesius, 1997. Fig. 91 b.

[66] К их числу принадлежат узоры на коронационной одежде императоров и императриц Священной Римской империи (хранящихся ныне в Schatzkammer в Вене). Огромная мантия (140×300 см) из алого шелка, украшенная золотым шитьем и перлами, была изготовлена для нормандского правителя Сицилии Рожера II (1130–1154). Арабская надпись на кайме гласит, что она была создана в королевской мастерской в Палермо в 1133–1134 гг. См.: Blair, 1997. P. 103. В данном случае очевидно, что в составе мастерской были выходцы

из исламского мира. Одевание еще более значительного размера (155×328 см) было принесено папой Бонифацием VIII (1294–1303) в дар собору Ананьи, его родного города.

[67] См., например: Britton, 1938. Fig. 32, 33; Kendrick, 1924. Fig. 991. Некоторые исследователи отмечают, что тексты надписей на шитье постепенно стилизовались, утрачивая первоначальный смысл, объясняя это тем, что надписи на арабском не всем были понятны. В качестве примера приводится надпись на ткани, происходящей из церкви Св. Петра в Зальцбурге (ныне хранится в Музее изобразительных искусств в Бостоне, инв. № 33.676), изготовленной в Испании

сла [65]. Таковы, например, арабские надписи на тканях, выполненных в мастерских на Сицилии [66].

Имея в виду свидетельства такого рода, нельзя исключить, что в декорации собора Антониева монастыря предусматривалась определенная связь между завесой, вероятно, закрывавшей некогда алтарные части храма, и шрифтовым декором на западной грани арки жертвенника, полоса которого начиналась от уровня балки и находилась на одной плоскости с ней. Не исключено, что этот декор восходит к надписям на тканях или их кайме, наиболее приспособленной для использования длинных и сложных текстов, образцы которых он более всего напоминает [67]. Примером в данном случае могут служить образцы тканей XI–XII вв. с молитвенными надписями на куфи [68].

Ткани, шитье вообще могли играть особую роль в убранстве интерьера собора. Существует предположение, что пустые плоскости на алтарных столбах под нижними краями фресковой росписи с полуфигурами целителей и соответственно над балкой «должны были занимать два огромных иконных изображения. Они ...стояли на бруссе..., а сверху прижимались карнизом, который... не играл никакой конструктивной роли» [69]. Огромная тяжесть такого рода иконных образов, учитывая высоту их возможного размещения, потребовала бы особых креплений, следов от которых не осталось. Поэтому нельзя исключить, что изначально открытые поверхности столбов над балкой и соответственно над завесой были также предназначены для размещения какой-то разновидности шитых платов (с изображениями, например, херувимов).

Возможность такого устройства предалтарной части, общая ее символика и наглядность сопоставлений с ветхозаветными прообразами, использование высокой завесы,

в первой половине XII в. В надписи на узкой ленте (а именно такие ленты напоминают интересующий нас орнамент собора Антониева монастыря) воспроизводятся шесть или семь букв, повторяющихся в зеркальном отображении. Текст в данном случае не поддается точному прочтению. Возможно, он представляет собой стилизованную версию распространенной фразы «могущество (власть) и процветание». При этом, по мнению исследователей, стремление к симметричности и сбалансированности надписи, ее декоративным качествам являлось приоритетным по отношению к читаемости текста и его смыслу, что особенно касалось тех случаев, когда

пользователь не владел арабским, и тех, когда ткани приобретались христианами и предназначались для церковных облачений. См.: Blair, 1997. P. 137.

Что же касается шрифтового декора в росписи собора Антониева монастыря, то, судя по угловатым начеркам букв, он может восходить к образцам XI в.

[68] Blair, 1997. P. 129. Fig. 71, 73.

[69] Сарабянов, 2004/1. С. 554. В дальнейшем эту часть реконструкции В.Д. Сарабянов несколько изменил, предположив, что над балкой могли помещаться какие-то легкие образы, возможно, и тканые (Сарабянов, 2005/1. С. 83–98).



423



424

423 Подвесная пелена.
Роспись Календерхане
Джами (церковь Богоматери
Кириотиссы?) в Стамбуле.
XII в. Деталь
424 Подвесная пелена.
Роспись церкви Св. Апосто-
лов в Перахорио. Деталь

возможно напоминающей о ветхозаветной Скинии, подтверждается изображениями ветхозаветных первосвященников Моисея и Аарона, помещенными в нижней зоне росписи при проходе в алтарь, на северной плоскости юго-восточного и южной плоскости северо-восточного столбов соответственно. Эти сопоставления делают еще более обоснованной гипотезу, что куфический декор, расположенный в преддверии жертвенника храма, мог ассоциироваться с ветхозаветными письменами.

Существуют и другие основания для такого предположения, связанные с приемами оформления цокольной зоны росписи. К их рассмотрению в данном случае важно обратиться, предприняв некоторое отступление от основной темы.

В наосе собора Антониева монастыря нижние части стен были расписаны «под мрамор» [70], в цокольной же зоне росписи западных плоскостей алтарных столбов сохранились фрагменты изображения белых подвесных пелен. В дошедших до нас памятниках, созданных в русских землях, этот вид декора впервые появляется именно здесь [71]. Далее на протяжении всего домонгольского периода истории русского искусства мы будем встречаться с ним уже как с устойчивой традицией, и впоследствии мотивы украшения пелен, воспроизводимых в нижних регистрах, будут являться составной частью орнаментального репертуара стенописей.

Примером соседства изображений подвесных пелен и тканей иного рода, вероятно, служивших своего рода продолжением реальных завес, в искусстве Византии является уже упоминавшаяся декорация храма Св. Апостолов в Перахорио. Там, в нижней зоне росписи северного откоса бокового выступа, отделяющего виму от наоса и служащего как бы элементом несуществующей алтарной преграды, под вертикальным панно с воспроизведением узорной ткани и фи-

гурой столпника, изображены отрезки коротких светлых пелен, крепящихся на гвоздях. Они моделированы коричневыми складками и украшены декоративными мотивами, восходящими к солярным символам [ил. 424].

Нет сомнения, что этот прием декорации интерьера храмов, известный, по крайней мере начиная с конца IX в., в XII столетии входил в постоянный репертуар художников византийского круга. Его использовали, например, в росписи южной стены наоса церкви Св. Николая «под крышей» (относящейся к живописному слою XII в.). Там, в цокольной зоне, сохранились фрагменты изображения светлой подвесной ткани. Воспроизведение светлой ткани со складками, моделированными, видимо, красной охрой, существует и в нижней зоне апсиды церкви Св. Николая в Колуше (Кюстендил) в Болгарии (роспись этой части относится к XII в.). О том, что эти приемы использовались не только в провинциальных центрах, но и в самой столице империи, свидетельствуют фрагменты росписи Календерхане Джами [ил. 423]. Там, в апсиде, сохранилась светлая подвесная пелена, декор которой демонстрирует достаточную развитость этого способа украшения цокольной зоны [72].

Смысл и значение изображения пелен на алтарных столбах собора Рождества Богоматери Антониева монастыря могли находиться в прямой связи с завесой в алтарной зоне храма. Они служили ее продолжением, начиная ровно с того уровня, на котором та, скорее всего, заканчивалась, доходя до невысокой перегородки, перекрывающей вход в алтарную апсиду.

Истоки этого мотива [73] как явления изначально декоративного, а в известной мере и утилитарного, находятся в искусстве античности — эпохи, в зодчестве которой основным структурным элементом являлась колонна. Отсутствие стен предполагало ис-

[70] Фрагменты этой декорации, сохранившейся на северо-западном столбе, были обнаружены в археологических шурфах в конце 1980-х гг. и в настоящее время находятся ниже современного уровня пола (Булкин, 1996/1. С. 105–116). Они являются частью небрежно выполненной композиции из «диагональных чередующихся полос красного и зеленого цвета, положенных по белому фону» (Сарабянов, 2004/1. С. 726).

[71] При реставрационных работах были обнаружены верхние части пелен (Ковалева, 1977. С. 61–64).

[72] О широком бытовании способа декорирования цокольных частей храма изображениями пелен, начиная с конца IX в., свидетельствуют росписи пещерных храмов Каппадокии, в частности в Йиланли килисе (Ихлара), конца IX в.; в алтарной части церкви Токали килисе, первой половины X в.; в Чавушин (964–965), где белая пелена вверху была украшена киноварной каймой; в алтарной части Сюмбулю килисе (Ихлара); в росписи Дирекли в Белисерме и др. (Jolivet-Lévi, 1991. Pl. 167. Fig. 1, 168, 182; Jolivet-Lévi, 2002. P. 71).

[73] Подробнее см.: Орлова, 2004. С. 9–36.

[74] Grabar, 1968/1. P. 99.

[75] Существуют также сведения о многочисленных дарах храмам в виде драгоценных завес и ковров различного назначения, о шелковых и льняных подвесных тканях, относящиеся к каролингской эпохе. См.: Vorhänge und Teppiche, S. a. S. 725–728.

[76] Так, фрагменты изображения подвесной ткани римского периода сохранились в Англии

пользование в качестве своеобразных перегородок тканей, подвешенных между опорами. В раннехристианских базиликах ткани также подвешивались между колоннами в нефях, в дверных проемах, использовались в алтарях [74]. Об этом обычае свидетельствуют сохранившиеся в колоннах раннехристианских и романских базилик отверстия от стержней, на которые крепились драпировки [75], и многочисленные миниатюры, в том числе каролингского периода, с изображением тканей между колоннами.

По всей вероятности, уже в поздней античности реальные завесы сочетались с воспроизведением подвесных тканей [76]. Прием имитации гладких подвесных тканей в качестве украшения цокольных частей стен известен в регионах, находившихся в сфере влияния Византии еще в доиконоборческую эпоху. К работам константинопольских мастеров относятся фрески Кастельсеприо (VII — начало VIII в.), где нижняя зона росписи восточной апсиды заканчивается декоративным фризом с изображением пологих арок, задернутых завесами, прикрепленными к стержню кольцами [77].

Упомянем также изображение подвесной ткани в цокольной зоне росписи капеллы Феодота в церкви Санта Мария Антиква в Риме (741–752). Там мы имеем дело с тщательным воспроизведением ткани с пропиги-санными складками, бахромой внизу и отдельными декоративными элементами [ил. 425]. По существу, это один из тех образов, которые с той или иной степенью убедительности будут воспроизводиться в дальнейшем.

Изображения подвесных тканей в нижних зонах росписей характерны для романских стенописей. Лучше сохранившиеся, они имеют образцы хронологически и типологически довольно близкие к ранним русским памятникам, в том числе к росписи Антони-



425

ева монастыря [78]. Поэтому, как и в случае с орнаментальными мотивами, общность истоков этой традиции, постоянная циркуляция декоративных приемов в пределах огромного культурного пространства затрудняют определение региона, из которого она пришла на Русь.

В декорациях средневековых храмов изображение подвесных тканей уже не являлось приемом, а затем и традицией чисто декоративной, лишенной какого-либо символического смысла [79]. Отношение к этой традиции, ее осмысление и использование могли меняться в зависимости от эволюции системы храмовой живописи в целом, от этапов развития богословской мысли. В любом случае семантическое значение имитации подвесных тканей в нижнем ярусе стенописей едва ли было однозначным.

Нельзя сказать, чтобы исследователей совсем не интересовала эта проблема, но специально ею не занимались. По мнению ряда ученых, воспроизведение драпировок, нередко размещавшихся в цокольной зоне росписи алтарей, могло определяться пониманием символического назначения этого пространства храма как погребального [80]. Такого рода символическое истолкование алтаря, в самом деле имевшее место наряду со многими другими его определениями [81], было обусловлено, прежде всего, местоположением престола — образа Гроба Господня [82].

Значение, которое придавалось имитациям драпировок в системе живописи раннехристианских храмов, во многом определялось символикой подлинных завес и прежде всего тех, что служили частью алтарной преграды. Среди многочисленных упоминаний древних авторов о церковных завесах вообще, имевших довольно разнообразное и нередко сугубо функциональное назначение, существует определенный ряд высказываний в основном ассоциативного харак-

(Westlake, 1902–1905. Vol. II. P. 189–190).

[77] При этом создавалась иллюзия крепления ткани не непосредственно к стене, а между двумя опорами — пятами арки.

[78] Stangier, 1995. Abb. 47.

[79] Именно так они, как правило, рассматриваются в западноевропейской литературе, где этот прием привлек к себе внимание еще в XVIII в. См.: Stangier, 1995. S. 339. An. 564.

[80] Так, С. Габелич и Б. Пенкова (Габелич, 1987. С. 25. Примеч. 29; Пенкова, 1995/1. С. 39) связывают этот прием с погребальной символикой, предполагая, что ктиторские портреты, под которыми художники располагали изображения тканей, были надгробны-

ми. Исходной в данном случае является работа П. Мийовича, отмечавшего, что в некоторых раннехристианских апокрифах драпировки изображают одежду вознесенных на небо. Он видел в них продолжение античной традиции и в качестве примера приводил надгробную стелу из Пальмиры с рельефным изображением, имитирующим подвесную ткань. См.: Mijović, 1969. С. 193–194. Сл. 12. Пр. 2. См. также: Frolov, 1938. P. 490–500.

[81] См., например: Св. Герман Константинопольский, 1995. С. 43.

[82] Этой же точки зрения придерживается и З. Ждраков, указывающий на изображения

подвесных тканей в аркасолиях, служивших надгробными нишами (Ждраков, 2008. С. 54. См. также: Ждраков, 2004. С. 94–105). Но к подобным истолкованиям приходится относиться с чрезвычайной осторожностью, поскольку происходит смешивание понятий «завеса» и «погребальные пелены». О сходных процессах трансформации понятий «завеса», «полог», «пелена», обусловленных их семантикой, см.: Schmidt-Colinet, 1998. S. 29–37. «Полог», служивший метафорой неба (Фрейденберг, 1978. С. 64), должен был восприниматься как растянута над ложем ткань (Акимов, 1988. С. 60–97).

тера, касающихся именно алтарных завес и их литургического значения в контексте Нового Завета [83].

Параллелью к такого рода ассоциативным текстам может служить одна из иллюстраций греческой рукописи Гомилий Григория Назианзина последней трети XI в. (Бодлеанская б-ка, Selden B. 54. F. 8v), где изображения апостолов наполовину скрыты за подвесной тканью [84]. Подвешенная на широких петлях к толстому «тяблу», она представлена в двух разных видах: слева это светлая ткань теплого оттенка с прописанными киноварью складками, а справа — ткань холодного серо-зеленого тона, украшенная каймами и простейшим узором.

Есть основания думать, что при разности осмысления, глубины истолкования воспроизведение подвесных тканей, как и традиция алтарных завес, восходит к ветхозаветным прообразам. Размышляя о возможном символическом значении изображения белых пелен в росписях смоленских храмов, еще Н.Н. Воронин предположил, что он был навеян описаниями библейской Скинии, устроенной Моисеем, в оформлении которой главную роль играли драпировки из дорогих тканей [85].

Сопоставлениями с ветхозаветными святынями изобилуют литературные произведения, созданные владимирскими книжниками. В них постоянно встречаются темы, связанные с ветхозаветными царями Давидом и Соломоном, создавшими храм по образу Скинии, с которыми сравнивается князь Андрей Боголюбский и его строительная деятельность. Изображения Давида и, возможно, Соломона присутствуют среди рельефов Успенского и Дмитриевского соборов во Владимире.

Аллюзии на ветхозаветную Скинию применительно к изображениям подвесных тканей, безусловно, не лишены основания при всей рискованности однозначного толкования семантического значения интересующих нас приемов [86]. Следует иметь в виду и общий культурный контекст — существовавший на Руси интерес к истокам веры, к прообразовательной тематике, объяснимый во многом тем, что процесс христианизации русских земель в XII в. был еще далек от завершения.

Уподобление тех или иных средневековых храмов, их убранства и утвари ветхозаветным святыням могло иметь достаточно наглядный характер [87]. Во всяком случае, на определенных этапах истории такого рода сюжетная мотивация могла не только способствовать появлению в интерьерах церквей реальных тканей, но и влиять на развитие и широту распространения традиции изображения в цокольных частях подвесных пелен, возможно, сопоставлявшихся и с завесами Скинии [88].

На ранних этапах большинство упомянутых нами случаев использования имитации белых пелен в нижних зонах росписей памятников византийского круга относилось к их алтарным частям. В нижних регистрах стенописей наоса, как правило, воспроизводилась мраморная облицовка. Скорее всего, это объяснялось стремлением особым образом выделить пелену в алтарном пространстве. Древнейшие толкования символики христианского храма, как известно, основывались на образах Ветхого Завета. Все его компартименты и обряды интерпретировались как раскрытие истинного значения ветхозаветных прообразов, в частности пространство алтаря понималось как символическое воплощение самой сакральной части Скинии — Святая Святых [89].

В этом контексте становится более ясным символический смысл изображения подвесной ткани на спинках тронов Богоматери на иконах, в миниатюрах, в мозаиках и фресках, в определенных случаях являвшейся воплощением завесы Скинии [90].

Очень характерное воспроизведение подвесной ткани на спинке трона с образом Богоматери с младенцем, окруженной архангелами, существует на восточной стене капеллы Богоматери кафоликона монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (1176–1185, 1190). Использование на ее кайме стилизованного шрифтового декора куфического типа, наряду с изображением элементов куфического шрифта на пелене в цокольной зоне росписи [91], едва ли случайно. Таким образом осуществлялось смыкание очевидных и неявных смысловых пластов, определявших сложную семантику образа завесы.

Сходный символический подтекст мог повлиять и на особенности орнаментального репертуара, и на всю программу внутреннего убранства собора Рождества Богоматери Антониева монастыря. Именно с ним есть основания связывать появление в росписи храма куфического декора, возможно, отождествлявшегося с ветхозаветными письменами, а также имитации белых пелен — приема, как уже упоминалось, впервые (для известных нам памятников русских земель) возникающего здесь, что соответствовало сложному и по-своему уникальному замыслу росписи [92].

Не меньшее значение для понимания исторического и культурного контекста художественных процессов в первой половине — середине XII в. имеет орнамент в стенописи Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде, возведенного и украшенного по заказу новгородских князей Мстислава Владимировича и его сына Всеволода Мстиславича около 1130 г. Первоначальная роспись основного объема храма ныне почти полностью утрачена [93]. In situ от нее осталась лишь орнамент, уцелевший на откосах

[83] Так, в Третьей беседе Иоанна Златоуста на Послание апостола Павла к ефессянам указывается, что, «когда приносится жертва и в жертву предлагается Христос, когда слышишь: помолимся все вместе, когда видишь, что поднимаются обе половины завес, то представляя себе тогда, что разверзаются небеса и свыше нисходят ангелы» (Иоанн Златоуст, 2004. Т. 10, ч. 2). В этой же связи можно вспомнить и Послание апостола Павла к евреям, где говорится о пути, который Христос «открыл нам через завесу, то есть плоть Свою» (Евр. 10:20). В Молитве завесы, содержащейся в чинопоследовании литургии апостола Иакова, говорится о входе в святилище «путем новым и живым ... через завесу плоти Христа» (Собрание древнейших литургий, 2007. С. 142). По словам Симеона Солунского, «Христос проложил путь через завесу плоти, через него мы нашли путь во святое» (Симеон Фессалоникийский, 1887. Т. 3, С. 49). В этой связи знаменательны и содержащееся в Протоэвангелии Иакова упоминание о прядении Марией пряжи для храмовой завесы, и евангельский рассказ о том, что в момент смерти Христа «завеса в храме раздралась надвое...» (Мф. 27:51).

[84] Hutter, 1993. Bd. 4. P. 118.

[85] Воронин, 1977. С. 1. Эта мысль впоследствии была развита Л.И. Лифшицем применительно к храмовым росписям Владимиро-Суздальской Руси (Лифшиц, 1997. С. 157) и продолжена другими авторами.

Об украшении и символике завесы ветхозаветной Скинии см.: Kessler, 1993. P. 59–70; Kessler, 1995. P. 365–371. Усиленное внимание в литературе последних десятилетий к проблеме ветхозаветных прообразов приводит иногда к не вполне обоснованным выводам о влиянии украшения завесы ветхозаветной Скинии на орнамент на фасадах храмов, на полях икон и миниатюр, особым образом символизирующий их святость и присутствие божества. См.: Цветковий, 2009. С. 3–9.

[86] Судя по описаниям, Скиния, возникшая в условиях кочевого быта и состоявшая из двора и святилища, была устроена в основном с использованием разного рода тканей. «Двор... был окружен 60 колоннами... все они были снабжены серебряными крючками, на которых висели

куски тканей из сученого льна, заменявшего стены двора». См.: *Лашкарев*, 1898. С. 31. Материал и цвет завесы, служившей оградой двора Скинии, в библейском тексте характеризуется выражением, указывающим на ткань белого цвета. См.: *Олесицкий*, 1889. У входа во двор Скинии висела разноцветная завеса из ткани гиацинтового, пурпурного и багряного цветов; подобная же завеса висела и у входа в саму Скинию, и такая же, только украшенная херувимами, вышитыми золотом, называемая «завесою, что под кольцами», отделяла Святая Святых. Изнутри Скиния была украшена драгоценным покровом, сходным с этой последней завесой, с золотыми изображениями херувимов, расшитыми по трехцветному полю (Там же. С. 17, 76). В этой связи любопытно свидетельство Ипатьевской летописи под 1289 г., где при перечислении вкладов волынского князя Владимира Васильковича в его кафедральный собор упоминаются «завесы золотом шитые», «говорится также и о платцах, «шитых золотом с жемчугом, херувимами и серафимами», — даре князя церкви Св. Георгия в Любомле (ПСРЛ. Т. 2. 1998. Стб. 926).

[87] Хорошо известно летописное свидетельство о пожаре во владимирском Успенском соборе, при котором погорели шитые золотом ткани, «иже вешаху на праздник в две верви от золотых ворот до Богородице (приписка: «а от Богородицы») до владычных сений во две же верви чюдных» (ПСРЛ. Т. 1. 1997. Стб. 630). Драгоценные ткани, «паволы, укс церковные иже вешаху на праздник», во многом способствовавшие торжественности праздничного богослужения, неоднократно упоминаются в русских летописях (ПСРЛ. Т. 1. 1997. Стб. 398). Термин «укси» означает, по-видимому, ткань или одежды пурпурного цвета (Древности, 1885. Т. IX, вып. 1: Протоколы. С. 15, 24, 25).

[88] Весьма наглядно такого рода интерпретация отразилась в надписи «куртина, рекома завеса» на пелене, изображенной в цокольной части росписи северной стены параклиса Боянской церкви, относящейся уже к XIII в. (Боянская църква, 2011. Табл. 20).

[89] Об этом писал еще Н.Ф. Красносельцев (*Красносельцев*, 1894. С. 178–257). Изображение завесы Скинии существует в древней-

окон наоса под позднейшими закладками. При реставрационных работах 1930-х гг. он был обнаружен в нижних окнах южной, северной и западной стен [94]. Фрагментарно живопись уцелела также в лестничной башне собора.

Даже то немногое, что сохранилось от орнаментального репертуара росписи Георгиевского собора, и стилистически, и типологически представляет собой довольно сложную картину. Прежде всего, обращают на себя внимание значительные различия, существующие между декором основного объема храма и башни. Они настолько отчетливы, что не могут быть объяснены лишь своеобразием исполнительских манер мастеров, работавших в соборе. Скорее всего, такое расхождение было обусловлено

ших памятниках, в частности в напольных мозаиках Бет-Альфы (VI в.). См.: *Revel-Neher*, 1984. P. 163. Fig. 75; см. также: *Gaehde*, 1974. P. 351 ff. Попытка воспроизведения внутренней части Скинии представлена в иллюстрации Библии Карла Лысого (середина IX в.). Созданная под влиянием произведений раннехристианской живописи, она отражает одну из стадий развития традиции изображения подвесных пелен (*Nordenfolk*, 1995. P. 71). Типологически близкое воспроизведение подвесной ткани существует в иллюстрации Каролингской Библии Св. Павла (Rome, Fol. 32v). Причем на этом листе изображены и другие разновидности подвесных тканей, соответствующие разному назначению завес Скинии. См.: *Revel-Neher*, 1984. Fig. 75; см. также: *Gaehde*, 1974. Bd. 8. P. 351 ff.

[90] Например, среди миниатюр фрагмента Христианской топографии Космы Индикоплова, хранящегося в библиотеке Евангелистической школы в Смирне (Cod. B 8.L.162, 163/165), которые датируются третьей четвертью XI в., присутствует образ Богоматери с младенцем (Дексиократусы), восседающей на троне. Его сопровождает надпись с эпитетом «скиния». Спинку трона украшает светлая с легким узором ткань, напоминающая завесу. Как отмечают исследователи, образ трона Богоматери отражал разные грани мариологической символики. Однако в данном случае, как кажется, ткань на спинке трона являлась не изображением алтарного покрова, как принято считать (см.: *Этингер*, 2000. С. 48), а представляла собой образ завесы Скинии.

[91] См.: *Орлова*, 2004. Ч. 1. Ил. 11. Пелена помещена непосредственно под образом Богоматери, а также по всему периметру капеллы (сохранились лишь фрагменты).

[92] По всей вероятности, его авторство принадлежало основателю и настоятелю монастыря преподобному Антонию Римлянину (1106–1147). Происхождение прозвища «Римлянин» до сих пор не получило точного объяснения. Несмотря на определенные указания «Жития», в частности упоминание о том, что Антоний понимал только латинскую и греческую речь, некоторые исследователи все же предпочитают считать его новгородцем. См. об этом: *Сарабьянов*, 2004. С. 536. Как представляется, конкретные особенности декоративной системы росписи монастырского храма и общая ее концепция, стремление к максимальной выявленности древнейших основ христианства и столпов веры, просветительская направленность ее программы, скорее, свидетельствуют в пользу иноземного происхождения Антония.

[93] Исключение составляют несколько фрагментов ликов, обнаруженных при архитектурно-археологических работах.

[94] *Каргер*, 1946. С. 175–224.

[95] Следует учитывать, однако, что в результате перестройки XIX в. архитектурное пространство верхней части башни сократилось — первоначальный пол был ниже нынешнего на 1,8 м, что, безусловно, влияло на масштабное восприятие ее росписи. См.: *Сарабьянов*, 2002/1. С. 380, и главу, посвященную живописи в настоящем томе.

особенностями архитектурного пространства и функционального назначения этих его частей, что выявлялось в том числе и характером орнамента.

В главе северо-западной башни Георгиевского собора изначально находилась придельная церковь, возможно, личная молебенная игумена монастыря, место его уединения, доступное немногим. Перед исполнителями ее росписи стояла весьма сложная задача — создать средствами живописи своего рода структурный каркас в помещении, лишенном каких бы то ни было формообразующих членений, за исключением окон, расположенных при этом несимметрично, вследствие чего простенки между ними имеют разную ширину [95] [ил. 426].

Задача в действительности была едва ли разрешимой — декорацию башни трудно назвать архитектурной, при том что в ее росписи предпринята попытка создать систему, в какой-то мере приближающуюся к традиционной для того времени декорации крестово-купольного храма. В скуфье купола находятся образы Вседержителя и четырех евангелистов в медальонах, ярусом ниже на стенах башни — Богоматерь Оранта в арочном обрамлении, обозначающем алтарную апсиду, и по сторонам от нее — изображения святых монахов. В самой нижней зоне помещены фресковые изображения Христа, Богоматери и св. Георгия, играющие здесь роль моленных икон, а также фигуры святителей и преподобного Саввы Освященного.

Орнамент в данном случае играл весьма активную роль, однако он не образовывал единую конструктивную сетку, приспособленную к небольшим размерам внутреннего пространства церкви, где зрителю сразу оказывается доступной значительная его часть.

Орнамент в придельной церкви использован по-разному: в одном случае в виде фриза, членящего поверхность по горизонтали и разделяющего регистры, в которых располагаются изображения; в другом — в составе своеобразных панно, заполняющих пустоты, отчасти компенсирующих и нивелирующих асимметрию поверхностей между окнами.

Для того чтобы радикально разграничить зоны росписи с изображениями, различающимися по символическому значению и в других храмах традиционно располагавшимися в разных компартиментах, но в данном случае находящимися в одном небольшом объеме, мастера, наряду с резкими перепадами масштаба, использовали в каждом регистре орнаментальные мотивы, не имеющие ничего общего друг с другом ни в типологическом, ни в стилистическом отношении.

От изображений в скуфье купола образы святых монахов во втором сверху регистре отделяет широкий плотный полихромный



426 Роспись лестничной башни Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде. Около 1130 г. Общий вид

427 Орнаментальный фриз с «цветочно-лиственными мотивами». Роспись лестничной башни Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде. Деталь

428 Орнаментальный фриз с «цветочно-лиственными мотивами». Роспись собора Св. Софии в Киеве. 1130–1140-е гг. Деталь

[96] См.: ИРИ, 2007. Т. 1. С. 334.



427

фриз цветочно-лиственного орнамента. Он является не только конструктивной, но и смысловой границей между регистрами росписи [ил. 427]. В свою очередь снизу ярус с образами святых монахов «поддерживают» декоративные панно, напоминающие пандативы, опирающиеся на простенки окон, как на пилоны. На их белом фоне помещены тонкие, прозрачные, свободно разветвляющиеся побеги с множеством ответвлений, которые образуют подобие древовидных форм, своего рода райские кущи [ил. 429, 430]. Они составляют промежуточную зону, почти равную по размеру ярусу с изображениями святых монахов, компенсирующую резкий переход от небольших изображений к гораздо более крупным образам в нижней части росписи, и одновременно подчеркивают особое смысловое наполнение каждого регистра.

Полихромный орнаментальный фриз, отделяющий роспись купола, представляет собой уникальную для монументальной живописи XII в. композицию из цветочно-лепестковых мотивов в том их варианте, который в истории рукописной орнаментики определяется как эмальерный, «лепестко-

вый», или цветочно-лепестковый стиль [96]. Фриз состоит из медальонов, соединенных между собой стеблями, направленными по диагонали в одну сторону, и плотно вписанных в отведенное им поле. Медальоны заключают в себе пятилепестковые цветочные формы, а треугольные поля фона над и под отрезками стеблей заполняют своеобразные лиственные мотивы с сильно удлинненным средним лепестком. В их расположении соблюдается принцип зеркальной симметрии: в верхней части фриза они обращены влево, в нижней — вправо.

Из-за плохой сохранности сложно составить полное представление о его цветовой гамме. Фоном фриза, видимо, служила золотистая охра, а обводкой, вернее, даже подкладкой медальонов с пятилепестковыми цветочными формами — красно-коричневая. Цвет лепестков — холодный зеленый разной степени разбеленности и, возможно, переродившийся синий.

Сам тип орнаментальной композиции фриза в росписи башни, ее динамичный характер, рождающий ощущение легкого вращения купола, для монументальной живописи второй четверти XII в. явление достаточно редкое. Этот орнамент, использовавшийся в монументальной живописи византийского круга XI в., а также в киевских храмах, прежде всего в Св. Софии [ил. 428], характерный и для декорации русских рукописей того времени, вызывает в памяти как фронτισписы Изборника Святослава (1073) (ГИМ. Син. 1043), так и фронτισпис Юрьевского Евангелия (1119–1128) (ГИМ. Син. 1003. Л. 1 об.) [ил. 237]. Последняя рукопись гораздо ближе по времени создания к фрескам Георгиевского собора и к тому же предназначена была именно для него.

Одностороннее направление стеблей, в отличие от обычного симметричного их расположения по разным сторонам медаль-



428



429

онов, точно такое же, как в аналогичных фризах и узких вертикальных панно, помещенных по периметру основной формы храмов на миниатюрах упомянутых рукописей [97]. Разумеется, прозрачная, выполненная на белом фоне штукатурки роспись придельного храма в башне Георгиевского собора в целом иная, нежели плотное орнаментальное заполнение архитектурных фронтисписов Изборника Святослава. Однако сочетание полихромного цветочно-лиственного орнамента, не характерного для монументальной живописи XII в., с образами святых монахов также возвращает нас к этому рукописному памятнику. В росписи башни монахи, правда, представлены не как тесное сообщество в узком арочном проеме храмов, изображенных на миниатюрах, а поодиночке, как бы уединенно.

Есть и еще одна особенность в декорации придельной церкви — верхние сводчатые части окон на уровне, заполненном растительными мотивами, обрамлены узкими каемками с разного рода мелкими несложными узорами преимущественно растительного характера [ил. 429, 430]. Этот прием, не типичный для монументальной живописи, где орнамент, как правило, находится на откосах окон, не переходя на поверхности стен (что относится и к декорации основного объема Георгиевского собора), встречается опять-таки в обрамлении арочных форм архитектурного фронтисписа Изборника Святослава.

Разумеется, эта рукопись не была непосредственным образцом для создателей деко-

рации предельной церкви в башне — при решении своей непростой задачи они обращались к разным источникам, лишь одним из которых могла быть рукопись, подобная Изборнику. Как уже упоминалось, близкий тип орнаментальной композиции, но исполненной в контурной манере, использован и в архитектурном фронтисписе Юрьевского Евангелия [98].

Следует упомянуть и другую необычную деталь в орнаментальном фризе башни Георгиевского собора, свидетельствующую о знакомстве его создателей с современной им иллюминацией книг, причем отнюдь не провинциальной. Листообразные мотивы, располагающиеся между медальонами, имеют усложненную структуру — вместо традиционной трехчастной формы завязи в ее основании находятся четыре округлых лепестка, напоминающие цветочную форму, из которой выступает удлиненный верхний лепесток. Такого рода мотивы встречаются в рукописях константинопольского круга конца XI — начала XII в. и позднее, в частности в рукописи Лекционария из Бодлеанской библиотеки (Canon, gr. 92. Л. 385) [99].

Другие ассоциации возникают при обращении к своеобразным орнаментальным панно, расположенным между окнами. Здесь мы имеем дело с прозрачным, довольно небрежно выполненным монохромным (на каждом отдельном отрезке) узором из тонких стеблей, сформированных в древовидные формы. Они обладают центральным стержнем, «стволом» с раздвоенным основа-

[97] ИРИ, 2007. Т. 1. Ил. 424, 588.

[98] Сочетание фриза из полихромного цветочно-лиственного орнамента с ярусом, состоящим из отдельных фигур святителей, — не редкость для монументальной живописи XI в. Оно встречается и в рукописях, в том числе константинопольских конца XI в., которые, в свою очередь, могли не остаться без внимания художников-монументалистов. Так, в рукописи Слов Григория Назианзина, начала XII в., из Бодлеанской библиотеки в Оксфорде (Canon, gr. 103) с целым рядом необычных П-образных заставок на л. 57, 197, 192, 264 и др. под верхней горизонтальной частью с фризом из цветочно-лиственного орнамента, в вертикальных полях по обеим сторонам помещены фигурки святителей. См., например: Hutter, 1977. Bd. 1. Kat. 35. S. 176.

[99] Hutter, 1982. Bd. 3, 2. Kat. 68. S. 71.



430

нием, образующим треугольник. В верхней части ветви «древа» широко расходятся по сторонам, изгибаясь и затем смыкаясь, образуя в центре небольшую, обращенную вниз пальметту, а также пышные ответвления по сторонам в виде полупальметт с отходящими от них аналогичными, только уменьшенными мотивами. Формы эти свободно варьируются и развиваются в зависимости от размера простенков. Условно относимые к категории орнамента, они представляют собой вариацию мотивов, также известных нам по монументальной живописи XI в. В их число входят растительного характера узоры на зданиях архитектурного фона сцен в дьяконнике Св. Софии Киевской, например в композиции «Встреча Марии и Елизаветы». Их использование в росписи башни Георгиевского собора не кажется органичным, оно, скорее, вынужденное. В данном случае орнаментальный узор заполняет те плоскости, на которые не могли быть распространены композиции ни среднего, ни нижнего регистров, — масштаб фигур святы, определяемый размерами внутреннего пространства, не представлялось возможным увеличить ни в одном, ни в другом случае.

По приемам исполнения (монохромный контурный рисунок, зеленый или красно-коричневый, по слою известковой побелки) панно в росписи башни Георгиевского собора очень близки к одному из вариантов орнамента собора Антониева монастыря, что, видимо, может объясняться и монастырским

характером обеих росписей, и существованием определенной преемственности.

Вместе с тем если мотивы и приемы использования орнамента в Рождественском соборе Антониева монастыря были, безусловно, новыми для монументальной живописи Руси первых десятилетий XII в. (в известном нам состоянии), то в композиционных решениях декорации башни Георгиевского собора еще дают о себе знать традиции искусства XI столетия.

Несколько фрагментов простейших декоративных панно с мотивами виноградной лозы и древовидными формами наряду с сюжетными сценками и изображениями отдельных фигур сохранились в росписи лестницы, ведущей в верхнюю часть башни. По характеру они близки к узору в верхних частях оконных простенков башни, но выполнены гораздо небрежнее, как своеобразные наброски, однако в данном случае и не требовалось тщательного прорисовывания форм, не предназначенных для длительного рассматривания.

Совершенно особый орнамент существовал на откосах нижнего ряда окон южной, западной и северной стен основного объема Георгиевского собора [100]. Типология, приемы исполнения, колорит — все там иное, нежели в декорации башни, как и в живописных ансамблях XI в. В отличие от орнаментальных композиций предшествующего столетия, сформированных широкими лентовидными стеблями [101], как в Софии Киевской, и более плотных, измельчен-

[100] Пострадавший при локальном пожаре, случившемся в храме в 2007 г., ныне он доступен для изучения главным образом благодаря фотоматериалам В.Д. Сарабьянова.

[101] Как и в предшествующих случаях, определение лентовидных мотивов, образующих орнаментальные композиции, как «стеблей», несмотря на плоскостность и абсолютную отвлеченность от каких бы то ни было природных форм, позволяет их гибкость, присущая созданиям растительного мира.



431



432

ных схем в Михайловском соборе Златоверхого монастыря, орнамент Георгиевского собора размещен в пределах занимаемых им плоскостей, очень просторно. Значительные свободные плоскости фона — приметная черта, отличающая его от орнамента Софии Новгородской, ориентированного на одноименный киевский храм, и Николо-Дворищенского собора, за исключением орнаментальной композиции, сохранившейся на откосе окна южной стены его нартекса.

Четыре основных варианта композиции из стилизованного растительного орнамента, частично сохранившиеся на откосах окон Георгиевского храма, существенно отличаются друг от друга. Различающиеся по характеру, они не имеют и прямых аналогий. Общими для орнаментальных композиций Георгиевского собора являются лишь отдельные детали, а также тонкая контурная обводка мотивов (не везде сохранившаяся) и широкие полосы киноварной разгранки (опуши). Истонченные лентовидные стебли, характерные для всех композиций, и участки свободного фона, чья роль заметно возрастает, в каждом отдельном случае производят разный эффект. Какую-либо систему в чередовании разных видов орнаментации на откосах окон в наосе храма в настоящее время проследить трудно, если она вообще существовала изначально.

Орнаментальная композиция, фрагменты которой до последнего пожара существовали в софите и на откосах углового юго-западного окна западной стены Георгиевского собора [ил. 431, 432], представляет собой цепочку из полых сердцевидных медальонов, точно вписанных в пространство между полосами разгранки. Контурные медальонов

[102] См., например: Stangier, 1995. Abb. 38, 71 и др.

[103] После пожара 2007 г. он едва просматривается.

- 431 Орнаментальная композиция. Роспись откоса окна в наосе. Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде. Деталь
- 432 Орнаментальная композиция. Роспись софита окна в наосе. Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде. Деталь
- 433 Орнаментальная композиция. Роспись софита окна в наосе. Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде. Деталь
- 434 Орнаментальная композиция. Роспись софита окна в наосе. Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде. Деталь



433

образованы узкими ленточными стеблями, перехваченными узлами в местах соединений. Пространство между медальонами и линиями разгранки заполняют ответвления стеблей, заканчивающиеся полупальметтами. В поля медальонов вписаны пальметто-видные формы, опирающиеся на раздвоенное основание, которое вместе с контуром медальона образует подобие ромба. Верхняя часть пальметт имеет необычный характер. Она преобразована в три вытянутых отростка, напоминающих тычинки. Две боковые «тычинки» склонены к более крупной, центральной, заканчивающейся округлым утолщением.



434

Такого рода трансформация пальметты необычна для произведений византийского круга. Общий характер интерпретации орнаментальных форм в этой композиции напоминает скорее декор романских храмов, который восходил, возможно, к отдельным мотивам витражей [102]. Нетрадиционна и лаконичная колористическая гамма этого орнамента. Доминирующую роль в ней играет однородный зеленый фон холодного оттенка, а лентовидные стебли имеют светло-охристую окраску.

Фрагмент по-своему не менее необычной композиции находился [103] в софите еще одного окна в юго-западном углу собора [ил. 433]. В основе ее — опять-таки полые медальоны овальной или сердцевидной формы (ракурс затрудняет ее точное определение) с традиционными раздвоенными пальметтами внутри. Так же, как и в первом случае, они сформированы лентовидными стеблями, но только чуть более широкими. Места их соединений отмечены кольцеобразными перехватами. Интервалы фона между медальонами заполнены стеблеобразными ответвлениями от основных форм, которые завершаются полупальметтами. В верхней части каждого медальона стебли переходят в небольшую пальметтку, обращенную вниз.

Здесь, несмотря на стилизацию растительных мотивов, они имеют более крупные размеры и в своем роде органичный характер, им присуща большая близость к природным формам, чем в декорации других окон. Стебли, образующие узор, располагаются плотнее, тогда как просветы фона несколько сокращаются, отчего все элементы композиции становятся почти равнозначными.



435

Своеобразие этой композиции, по схеме более традиционной, чем в других вариантах орнамента в окнах наоса Георгиевского собора, придает ее цветовое решение. Стебли у одной половины медальонов и у боковых ответвлений в интервалах между ними имеют терракотовую (красная охра?) окраску, у другой — зеленую. В обоих случаях края стеблей выделены тонкой белой обводкой. Однако поскольку общий фон всей орнаментальной композиции зеленый, то в качестве основной, ведущей, воспринимается лишь терракотовая часть, зеленая же, обозначенная тонкими линиями обводки, едва читается, что необычно.

Только одна из сохранявшихся до недавнего времени композиций — на своде и частично на откосах западного окна южной стены — имела нарядный, даже парадный характер [ил. 434]. Здесь иначе, чем в других окнах Георгиевского собора, решен фон узора. Изначально он был, как в росписях XI — начала XII в., полихромным — изумрудным, золотисто-охристым и терракотовым, плотным и ярким. Основу композиции и в данном случае составляла цепочка овальных, заостренных на концах полых форм, скрепленных кольцевидными объемными перехватами в местах соединений. Структурообразующим элементом и здесь являлись тонкие белые лентовидные стебли с дополнительной темной контурной обводкой по краям. Однако прием заполнения сердцевидных медальонов в рассматриваемой композиции необычен. От привычных в подобных случаях пальметт с раздвоенным основанием остались лишь нижние элементы, закручивающиеся внутрь, наподобие волют. Верхние же части преобразованы в вытянутые ленточные петли. Перехватывая стебли, образующие контур сердцевидных форм, они свисают вниз, слегка загибаясь на концах. Аналогичные петли со свободным концом, зацепленные за те же стебли, образуют боковые ответвления. Места разветвлений, стыков и переплетений стеблей выделены двумя тонкими темными параллельными линиями, обозначающими кольцевидный перехват. Трактовка этого мотива, как и сам тип лентовидных стеблей, характерна для живописи более раннего времени.

Петлеобразные формы, являющиеся отличительной особенностью рассматриваемой композиции, не типичны для орнаментального декора византийских памятников. Здесь, пожалуй, мы впервые в русской монументальной живописи имеем дело с совмещением форм, традиционных для византийской орнаментики, с элементами плетения, характерными для произведений совершенно иного круга, принадлежащих искусству стран Балтийского региона, а точнее —

435 Орнаментальная композиция. Роспись откоса окна в наосе. Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде. Деталь
436 Орнаментальная композиция. Роспись софита окна в наосе. Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде. Деталь
437 Орнаментальная композиция. Роспись откоса окна в наосе. Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде. Деталь



436

со следами воздействия скандинавского орнамента.

Еще более свободно, чем в описанной композиции, интерпретировали мастера росписи Георгиевского собора элементы плетенки, образованной произвольно изогнутыми стеблями, на откосах соседнего, второго от юго-западного угла окна южной стены [ил. 435–437]. В данном случае петли растянуты, их напряжение ослаблено, тонкие стебли, за которые они зацеплены, свободно извиваются, не играя почти никакой формообразующей роли. Изначальная схема композиции едва угадывается, тем более что из-за расположения на откосе окна она воспринимается только в ракурсе. Свисающие концы петель удлинены и изогнуты так, что почти приближаются по рисунку к самим петлям. Основное, что зрительно «держит» композицию, — симметрично размещенные парные петлеобразные формы, соединенные кольцевидным узлом в софите арки окна [ил. 436]. Сочетание всех этих элементов имеет спонтанный характер, а орнамент в целом утрачивает структурность, отчасти напоминая образцы рунического декора [104].

Необычность этого варианта орнамента подчеркивается колористической гаммой — зеленым цветом стеблей, придающим их произвольным изгибам в своем роде органичный характер, и белым фоном, на котором они размещены. В этой композиции в отличие от предыдущих нет ничего, что указывало бы на синтез элементов, относящихся к орнаментальному репертуару произведений разного художественного круга. Скорее, можно говорить о том, что здесь отчасти проявились те особенности искусства местных мастеров, в данном случае орнамен-

[104] См., например: Karlsson, 1983. Fig. 4, 5.



437

тального, на формирование которых оказывали влияние тесные культурные связи Новгорода со странами Балтии.

Декор откосов окон Георгиевского собора, включающий мотивы плетения, возможно, является своеобразным отражением особенностей местной художественной и ремесленной среды. В ней уже давно бытовал (в том числе использовался в ювелирных изделиях) характерный набор орнаментальных мотивов, общих для искусства стран Балтийского региона [105], известных и в Северо-Западной Руси, и за ее пределами. В качестве примеров можно привести предметы разного назначения, как литургические, так и бытовые, — украшение (?) конца XI — начала XII в. с о. Готланд в собрании Британского музея [ил. 438], переделанный из колокола сосуд из того же собрания [106] и др. [ил. 439].

Обращение к мотивам романской орнаментики, являвшимся одними из компонентов того, что составило своеобразие декора окон наоса Георгиевского собора, едва ли было определяющим фактором в процессе его создания. Безусловно, более важную роль играло влияние именно скандинавского орнамента. В IX–XI вв. он являлся неотъемлемой принадлежностью материальной культуры Новгорода, той основой, на которую накладывались и с которой взаимодействовали разнообразные темы и мотивы активно насаждавшейся христианской культуры в ее византийском обличье.

В орнаменте рассматриваемых композиций Георгиевского собора мы имеем дело не с результатом прямых художественных контактов, а со своеобразными вариациями на темы североевропейской орнаментики. Свободно свисающие, слегка загнутые концы петель [107] и петлеобразные перехваты, продолжающиеся сложными ленточными переплетениями [108], в сочетании со стилизованными звериными мотивами, типичны для орнаментики эпохи викингов [109], в том числе для стиля Урнес (вторая половина XI — ранний XII в.). Они являлись частью орнамента, который принято называть звериным или тератологическим [110].

Сама древность мотивов плетения, широко использовавшихся уже в искусстве Римской империи и получивших развитие не только в германских и англо-саксонских изделиях из металла, но и в рукописях, а также в скульптуре Ломбардской Италии, Галлии, Коптского Египта, Сирии, Армении, Палестины, позволяет исследователям либо размышлять о «смешанном» стиле [111] этой орнаментики, либо возводить ее к какому-то одному из перечисленных источников. Однако стилизованное плетение (в сочетании со звериными мотивами), продолжая быть частью орнаментального репертуара произведений многих культурных регионов, лишь в искус-



438

стве Скандинавии стало не только основной, но практически единственной составляющей стиля. Этот стиль, в тех или иных вариантах доминировавший в искусстве стран Балтийского региона, в гораздо большей степени, чем романский, обладал мощно выраженной индивидуальностью. Именно он начиная с IX в., благодаря импорту произведений разных художественных форм и работам пришлых мастеров, постоянно подпитывал искусство городских центров на территории северо-западных русских земель. Этот процесс благоприятствовал созданию особой среды. В ней естественно и постепенно формировалась культура, способная к созданию вполне самобытных явлений искусства.

О влиянии скандинавского орнамента на древнерусский историк искусства писали как преувеличивая, так и преуменьшая его значение. Остроту этой проблеме придает до сих пор волнующий исследователей вопрос о роли «варягов» в русской истории. Еще в 1960-х гг., характеризуя имевшиеся



439

438 Бытовой предмет. Бронза. Литье. Конец XI — начало XII в. Британский музей в Лондоне

439 Литургический сосуд (переделанный из колокола). Медный сплав. Литье. Резьба. Чеканка. Эмаль. Инкрустация серебром. Чернь. Золочение. IX–XII вв. Деталь. Британский музей в Лондоне

440 Фибула. Золото. Литье. Ковка. Чеканка. Рандерс. 900–1000 гг. Национальный музей в Копенгагене

441 Большой Иерусалим из Софийского собора в Новгороде. Серебро. Литье. Ковка. Золочение. Первая четверть XII в. Деталь

[105] Мотивы, близкие по характеру и столь же зависимые от орнаментики североевропейского круга, существуют в заставке новгородской рукописи Евангелия апрокос, относящейся ко второй половине XII в. (РГАДА. Ф. 381. № 7. Л. 1). См.: Киселев, 1983. С. 167.

[106] Этот предмет украшен орнаментом типа Irish-Viking Ringerike.

[107] См., например: Karlsson, 1976; Орлова, 2004. Ил. 46.

[108] См., например: Svahnström, 1981. S. 441–467. Abb. 3.

[109] Эта орнаментика восходила к более ранней англо-саксонской и особенно кельтской (абстрактный орнамент La Tène).

[110] В «звериной» орнаментике скандинавских стран исследователи различают разные стилистические школы и направления, порой сменявшие друг друга или чаще всего сосуществовавшие во множестве локальных вариантов. Здесь можно упомянуть мотив «хватающего зверя» усебергской резьбы (IX в.), стилизованные маски и изощренные переплетения стиля Борре (вторая половина IX — X в.), органично сплетающиеся змеевидные тела драконов стиля Еллинге (X — начало XI в.), переплетающиеся лентовидные стебли — тела со звериными головами стилей Рингерике, Урнес (вторая половина XI — начало XII в.), разновидности стиля рунических камней, последнего «достижения» искусства Северной Евро-

пы. См.: From Viking to Crusader, 1992; *Fuglesang*, 1978. P. 205–216; *Хольмквист*, Нюлен, 1986. С. 163; Nylén, 1987. P. 78–79.

[111] Brown, 2003. P. 370–386.

[112] Арциховский, 1966. С. 41.

[113] С 1980-х гг. славяно-скандинавские отношения стали рассматриваться исследователями в контексте циркумбалтийской концепции как часть этнического культурно-экономического сообщества, объединявшего страны Балтийского региона, в рамках которого происходили сложные многоуровневые процессы взаимодействия. См.: Лебедев, 1988. С. 79–99. В 2000-х гг. стали появляться и такие работы, в которых предпринималась попытка особым образом разрешить столь долго занимавшую исследователей проблему. В них сводится на нет роль скандинавов в истории и культуре Древней Руси, а упоминавшиеся в летописи «варяги» рассматриваются как выходцы с берегов Южной Балтики. См., например: Фомин, 2005.

[114] В Новгородской первой летописи она называется Варяжской божницей, впервые упомянутая в летописи под 1152 г. (НПЛ. С. 215). Ее существование в конце XI в. засвидетельствовано средневековой рунической надписью (Мельникова, 2001. С. 338–339).

[115] Рыбина, 2001. С. 196.

[116] См.: Melnikova, 2009. С. 483–499.

[117] На берегу Волхова напротив Готского двора некогда находился «Гаралдов вымол», т.е. «пристань (причал) Харальда». Предполагают, что это название причал получил еще в 1030–1040-е гг. по имени Харальда Сигурдарсона, проводшего более десяти лет на службе у Ярослава и женатого на Елизавете Ярославне (Хорошкевич, 1991. С. 250–251; Джаксон, 2000. С. 117–155; Melnikova, 2009).

[118] Носов, 1999.

[119] Только два протогородских центра Скандинавии дают большее число находок из культурных слоев: Бирка в центральной Швеции и Хедебю на севере Германии. Бытовые предметы, имеющие скандинавское происхождение, археологи продолжают находить в культурных слоях Городища и по сей день.

[120] Янсон, 1999. С. 37.

[121] Декоративно-прикладное искусство, 1996. Кат. 3. С. 116–123.

[122] См., например: Jorgensen, Petersen, 1998. Fig. 217, 221.

на то время археологические данные, А.В. Арциховский выражал надежду, что через несколько десятков лет, с накоплением материалов, будут найдены «решения ряда связанных с варяжским вопросом загадок, которые сейчас представляются неразрешимыми» [112].

За прошедшие с тех пор годы [113] при раскопках в Новгороде, одном из крупнейших центров Балтийского культурно-экономического региона, было обнаружено (и эти открытия продолжают) немало скандинавских ювелирных изделий, оружия, утвари, рунических надписей; изучены данные, касающиеся огромного скандинавского могильника близ Ладоги, а также колонии готландских купцов при их церкви Св. Олава в Новгороде [114], основание которой, как и возникновение Готского двора, исследователи относят к началу XII в. [115] Проанализированы материалы скандинавских источников, содержащие многочисленные свидетельства о постоянном пребывании скандинавов в Новгороде во второй половине X — первой половине XI в. в качестве наемных воинов и купцов [116]. Эти материалы подкрепляются и другими источниковедческими данными [117]. В 1970–1980-х гг. археологами было определенно установлено, что собственно Новгороду предшествовал протогородской центр IX–X вв. на так называемом Рюриковом городище [118], находившемся в 2 км южнее. Там было обнаружено значительное количество подлинно скандинавских орнаментированных металлических изделий [119]. Установлено также, что на городище работали местные ювелиры, «изготавливавшие предметы в скандинавской традиции» [120].

Тем не менее многочисленные исторические, лингвистические, нумизматические, археологические материалы до сих пор в должной мере не осмыслены в контексте истории искусства. В настоящее время есть



440



441

достаточно оснований говорить и о бытовании в новгородских землях произведений собственно скандинавского искусства, и о влиянии скандинавского искусства на местных, новгородских мастеров. В произведениях последних при создании разного рода утвари, в том числе и церковной, заметно огрубление стиля, несмотря на использование технологических навыков скандинавских мастеров. Известны и примеры «гибридных» произведений, созданных, скорее всего, как пришлыми, так и местными ремесленниками. В этой связи можно вспомнить об орнаменте, заполняющем арочные формы на большом Иерусалиме из Софийского собора в Новгороде (первая четверть XII в.) [121] [ил. 441], типологически и даже технологически близком к некоторым произведениям скандинавского круга [122] [ил. 440].

Распространены были на Руси и изделия каменной, и особенно деревянной резьбы, как собственно североευропейские, так и созданные местными мастерами. Дерево, наряду с произведениями малых форм, для орнаментального искусства стран Балтии играло, по-видимому, ту же роль своеобразного проводника и аккумулятора мотивов, что и орнамент рукописей, созданных в константинопольских скрипториях, для искусства византийских провинций.

Произведения деревянной резьбы, хуже сохранившиеся, чем предметы из камня, с древнейших времен составляли неотъемлемую часть материальной культуры Северной Европы. В них широко использовались мотивы характерного предельно стилизованного плоского узора — изогнутые лентовидные стебли, извивающиеся змеевидные тела драконов, кусающих собственные хвосты, образующие множество разнообразных сочетаний, фигуры фантастических животных, органично существующих в бесконечной сети плетения, чья стилистика во многом



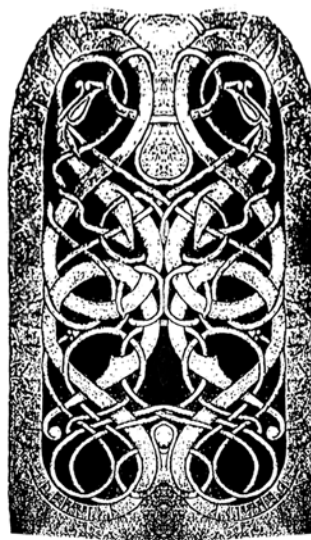
442



443



444



445

442 Полуколонна. Дерево. Резьба. Портал церкви в Гундрупе на о. Готланд. X в. Музей о. Готланд. Фрагмент
443–444 Полуколонна. Дерево. Резьба. Портал церкви в Хемсе на о. Готланд. X в. Фрагменты. Прорись
445 Рунический декор на стеле. Камень. О. Оланд. IX–X вв. Фрагмент. Рисунок
446 Капитель. Известняк. Резьба. Борисоглебский собор в Чернигове. Первая треть XII в. Национальный архитектурно-исторический заповедник «Чернигов древний»

определялась и технологией резьбы [123]. Весь этот кажущийся хаотичным мир, наделенный особой, внутренней жизнью, по-своему органичен. Можно назвать в этой связи знаменитые врата церкви Урнес [124], фрагменты портала церкви в Гундрупе [ил. 442] и деревянный портал церкви в Хемсе на Готланде [125] [ил. 443, 444], а также деревянную резьбу портала в Блумсуге, Вэрмланде [126], наряду с произведениями из камня [ил. 445].

В том же ряду находятся и остатки разных деревянных колонн, обнаруженные при раскопках в Новгороде [127] [ил. 447]. Однако при всей близости к скандинавским образцам, которые, несомненно, были известны резчикам из Новгорода, на колоннах использовали и мотивы другого рода, своеобразные медальоны, не характерные для искусства североευропейского круга, органично включенные в систему резьбы. Эти колонны являются безусловным свидетельством давнего знакомства новгородцев с произведениями искусства стран Балтии, что позволяло им



446

[123] Применительно к интересующим нас мотивам можно говорить о влиянии орнаментально-го стиля Еллингс второй половины X в., наиболее яркие образцы которого сохранились в Дании; стиля Урнес второй половины XI — начала XII в., получившего свое название по порталу знаменитой деревянной церкви Норвегии; орнаментики рунических камней XI–XII столетий.

[124] *Tuulse*, 1970. Taf. 1.

[125] *Lindblom*, 1944. Del. 1. S. 47. Fig. 72, 73; S. 48. Fig. 74.

[126] *Foot, Wilson*, 1970.

Fig. 51; *Lindren, Lyberg*, 1982. S. 12.

[127] *Колчин*, 1971.

Табл. 9–11. Существует предположение, что эти колонны имеют отношение к церкви Св. Олава в Новгороде. См.: *Концевик, Самойлов*, 1999. С. 124–130.

[128] См.: *Петрухин*, 2007.

С. 57 и сл. Оригинальная версия предлагается в работе В.В. Фомина. Согласно его представлениям, переселенческий поток славянских и славяноязычных народов Южной Балтики, «частично пройдя через Скандинавию... захватил не только скандинавов, но и норманские древности... Переселенцы, соприкасаясь со скандинавской культурой в самой Скандинавии... заимствовали и переработали какие-то ее элементы, создав еще на подступах к Руси своеобразную культуру, отличающуюся эклектичностью и гибридизацией различных по происхождению элементов (южнобалтийских и скандинавских), привнеся ее затем в русские пределы» (*Фомин*, 2005. С. 456).

[129] Из Скандинавии в том числе происходят многие предметы, обнаруженные при раскопках Шестовицкого курганного могильника в Среднем Поднепровье. См.: *Кулаков*, 1990. С. 111–116 и т.д.

[130] Ср.: *Орлов Р.*, 1990. С. 28–33.

[131] *Сарабьянов*, 2002/1. С. 377.

свободно интерпретировать и сочетать декоративные элементы, относящиеся к разным художественным традициям.

Невозможно отрицать существование достаточно активного потока скандинавской орнаментики в общем русле развития русского орнамента [128]. При этом сфера распространения орнаментики скандинавского типа на Руси была весьма широка [129]. Отдельные резные капители из Чернигова, большинством исследователей датируемые первой четвертью — серединой XII в., были созданы под влиянием произведений северо-европейской резьбы [130]. Звериные мотивы одной из них впрямую с ними сопоставимы, хотя и исполнены, видимо, не слишком искусственным местным мастером [ил. 446]. Необходимо учитывать, однако, что стиль резьбы постепенно видоизменялся, взаимодействуя с романской и византийской орнаментикой. Отдельные мотивы орнамента в росписи откосов окон Георгиевского собора Юрьева монастыря и являются примером такого взаимодействия, результатом своеобразного сочетания скандинавских, романских и византийских форм. Здесь можно вспомнить также о некоторых мотивах росписи лестницы, ведущей в придельную церковь в башне Георгиевского собора. Там сохранилось изображение зверя, кусающего собственный хвост, или, возможно, змеевидное существо — характерный элемент тератологического орнамента в его первичном освоении или интерпретации, приспособленный к особому местоположению [131].

Однако использование в орнаментальной декорации стенописи характерных элементов плетения и «звериных» мотивов, встречающихся в резьбе по дереву, камню и металлу, не следует расценивать как свидетельство глубокого проникновения северо-европейских культурных традиций в область церковного, византийского искусства. Скорее, это своеобразное отражение вкуса эпохи, как и нередко в орнаментальном творчестве, свидетельство причастности или, по крайней мере, знакомства местных мастеров с произведениями балтийского художественного ареала.

Орнаментальные миры византийского и скандинавского искусства — явления, по существу, полярные. В первом случае орнамент служил своеобразным воплощением устойчивого миропорядка и отличался строгой композиционной построенностью, неуклонной повторяемостью однородных мотивов, в основном стилизованных цветочно-лиственных. Во втором — в сложных сплетениях ремневидных, ленточных мотивов — наследии кельтских узоров можно видеть образы хаоса, бесконечного борения сил зла (хтонических чудовищ, драконов) и их обуздания, ограждения путем преобразования



этой темы в замкнутый цикл. Возможно, таким образом создавался своеобразный магический оберег. В этом нашли отражение эсхатологические представления скандинавской мифологии, вечные темы распада и собирания. Применительно к орнаменту древнерусских памятников мы можем говорить о влиянии не столько семантики, сколько типологии и стилистики произведений скандинавского искусства.

Было бы слишком рискованно предположить, что на выбор и композицию орнамента на откосах окон Георгиевского собора могло повлиять стремление мастеров подчеркнуть особенности пространственного решения его интерьера, в котором заметно большую роль, чем ранее, играют световые проемы окон и соответственно использование не плотного, а прозрачного сетчатого узора. Если для той стадии развития искусства подобные соображения и могли иметь место, то декор окон должен был быть более единообразным. Однако типологическая неоднородность, проявившаяся в декорации очень заметного, нижнего, ряда окон наоса, сама по себе является знаковой, проявлением свободы выбора, стремления к экспериментальным решениям, способности работавших в Новгородских землях мастеров к интерпретации.

В приобщении к общему для стран Балтийского региона культурному фону, в доступности характерного набора орнаментальных мотивов определенную роль могли сыграть и дополнительные обстоятельства. Речь идет о семейных и династических связях и соответственно «среде обитания» заказчиков стенописи.

Собор был заложен, как уже упоминалось, новгородским князем Мстиславом Владимировичем, родителями которого были Владимир Мономах и Гида, дочь последнего англо-саксонского короля Харальда. В честь этого своего деда Мстислав носил второе имя, Харальд, под которым и был известен в странах Северной и Западной Европы [132]. Следуя в свою очередь обычаю брать в жены дочерей или родственниц скандинавских конунгов [133], связанному, прежде всего, с политическими интересами, Мстислав (Харальд) взял в жены Христину (Кристин), дочь шведского конунга Инги Старого [134]. Декорация Георгиевского собора была завершена при их сыне, новгородском князе Всеволоде Мстиславиче.

Столь давние и прочные связи со скандинавскими королевскими дворами, отразившиеся в том числе и в именах, и в судьбах дочерей Мстислава и Христины [135], не могли не оставить следа в культурной сфере, проявившись в бытовании предметов скандинавского искусства и ремесла в домашнем и, возможно, церковном обиходе, в создании

в Новгороде своеобразных «гибридных» по стилю произведений.

Аналогии со скандинавскими памятниками, на первый взгляд, может быть, не столь явные в орнаменте стенописи Георгиевского собора, гораздо очевиднее в декоре Юрьевского Евангелия (ГИМ, Син. 1003), напомним, для этого собора же предназначенного и создававшегося практически одновременно с ним, в 1120–х гг. [136]

Эта единственная роскошно иллюминированная рукопись, дошедшая до нас от рассматриваемого периода, уже упоминалась в томе I «Истории русского искусства», где анализировались особенности ее фронтисписа. Не меньший интерес представляют инициалы Евангелия, отражающие художественное своеобразие эпохи и особенности новгородской культурной среды.

В Юрьевском Евангелии наряду с инициалами византийского типа, безусловно преобладающими, существуют модели с плетеными и звериными мотивами. Последние могут рассматриваться как своего рода «экспериментальные» образцы тератологического орнамента, самые ранние среди известных нам в настоящее время в русских рукописях [137].

Происхождение рукописного тератологического орнамента составляет существенную проблему в искусствознании [138]. Существуют версии о болгарских, византийских, скандинавских корнях русской тератологии. Еще Ф.И. Буслаев, которому собственно и принадлежит термин «тератологический (звериный) орнамент» (от греческого «τέρας» — «чудовище»), отмечал: «Общее для славянских орнаментов — это византийская канва, но каждый из них на свой лад выводит по ней свои тератологические узоры, видоизменяя по-своему общий всем традиционный материал, согласно умению мастера и разным условиям, в которых он производил свою работу» [139]. Н.П. Кондаков, в свою очередь, настаивал на византийской основе тератологического стиля [140]. При этом в процессе формирования орнамента, содержащего звериные мотивы в византийских рукописях, он усматривал западные и северные влияния [141]. О древнем восточно-болгарском происхождении тератологии писал В.В. Стасов [142], а вслед за ним Н.В. Щепкин, который, впрочем, считал тератологию варварским вариантом византийского стиля [143].

Известна и концепция русского происхождения тератологии и его влияния на южнославянский орнамент [144]. По мнению В.А. Мошина, «обратный путь» — из Руси на Балканы, позволяют предполагать хронологический приоритет, художественное совершенство и стилистическая однородность русской тератологии по сравнению

[132] Помимо скандинавских саг об этом сообщает датский хронист Саксон Грамматик, замечая, что этот матримонильный союз был заключен при участии датского короля Свена Эстридсена, двоюродного брата отца Гиды, при дворе которого она пребывала, после того как была вынуждена покинуть Англию, захваченную войсками Вильгельма Завоевателя. См.: *Назаренко*, 2001. С. 589. [133] Прадед его, великий князь Ярослав Мудрый вторым браком был женат на Ингигерд, дочери шведского короля Олава Шеткунунга, первого скандинавского конунга, принявшего христианство.

[134] Возможно, что он следовал и пожеланиям своей матери, Гиды, которая находилась вместе с ним в Новгороде. Во всяком случае, она была там при несчастье, случившемся с ним на охоте, которое описано в «Чуде о Мстиславе Владимировиче» (*Назаренко*, 2001. С. 585–589).

[135] Одна из дочерей, Ингеборг или Ингиберг, была выдана замуж за датского конунга Кнута Лаварда. Согласно «Саге о Кютлингах», созданной в середине XIII в., родившийся от этого союза сын, Вальдемар, названный так в честь прапрадеда, Владимира Мономаха, в детстве воспитывавшийся при дворе деда, Всеволода Мстиславича, впоследствии стал датским королем Вальдемаром I (1157–1182). См.: *Древняя Русь в свете зарубежных источников*, 2009. С. 182. Другая дочь, Маль(м)фрид, первым браком была за Сигурдом Крестоносцем, норвежским конунгом, вторым — за датским конунгом Эйриком Эймуном (*Джаксон*, 1982. С. 107–109). О судьбе третьей дочери, Рогнеды, видимо, названной в честь матери Ярослава Мудрого, одной из жен Владимира Святославича, ничего не известно (*Литвина*, *Успенский*, 2006. С. 366).

[136] О его происхождении, скорее всего, из рукописной мастерской Юрьева монастыря см. с. 202 наст. изд.

[137] На черты тератологии в орнаментике Юрьевского Евангелия указывала О.И. Подобедова. См.: *Подобедова*, 1974. С. 204. Писал об этом еще Ф.И. Буслаев, отмечая: «Превосходный документ, до убедительной очевидности свидетельствующий о переходе чисто византийского орнамента к сплетениям и чудовищам варварского или романского стиля, представляют нам заглавные буквы Юрьевского

с эпизодичностью и стилистической разрозненностью балканских рукописей, где тератология ложится поверхностным слоем на местную народно-примитивную «чудовищную» орнаментику [145].

Как местную ветвь «звериной» орнаментики германо-скандинавского искусства, рассматривал русский тератологический орнамент В. Борн, отстаивая идею полной зависимости новгородской культуры от скандинавской [146]. Этой же версии, хотя не столь решительно, придерживался и А.Н. Грабар, считавший, что скандинавский орнамент распространился на Руси еще в языческую эпоху и, начиная с XII в., «был перенесен на чисто христианские произведения», на несколько веков вытеснив «все формы византийского орнамента» [147]. По мнению же В.Н. Лазарева, «если в некоторых заставках попадаются отдельные пережитки скандинавской орнаментики, то они ничего не определяют, поскольку основным стержнем всех украшений остается та система декора, которая была занесена на Русь от южных славян» [148].

Традиционно считается, что тератологический орнамент в новгородских рукописях появился не ранее второй половины XII в. [149] Отдельные инициалы Юрьевского Евангелия позволяют отодвинуть этот процесс ближе к началу столетия. Более того, эта рукопись, возможно, была даже не первой в ряду русских произведений с тератологическими элементами и даже целостными мотивами в инициалах.

Этот памятник, еще не изученный в должной мере, представляется кардинальным для понимания процесса проникновения элементов характерной петлеобразной плетенки и тератологических форм в орна-

ментику древнерусских рукописей. Он отразил начало достаточно длительного периода сосуществования традиционных мотивов византийского орнамента и новых форм. На первом этапе они в большинстве случаев входили в структуру византийских инициалов, в дальнейшем постепенно вытесняя растительные элементы византийского орнамента и изменяя соотношение в пользу тератологии. Такого рода процессы вообще характерны для эволюции стилей рукописной орнаментики.

В малых заставках Юрьевского Евангелия встречаются только разные варианты плетенки, существующие и в рукописях византийского круга, но собственно тератологические формы еще не присутствуют. Зато в составе византийских инициалов появляются характерные петлеобразные мотивы, узлы, головы драконов [150], фигурки зверей в сочетании с плетением (л. 70), само плетение. Они встречаются хотя и не слишком часто, как элементы, не очень еще привычные для мастера, но, тем не менее, знакомые ему по произведениям окружающего предметного мира.

Рукопись имеет как бы экспериментальный, в известном смысле переходный характер, соответствующий этапу появления нового стиля. Созданная, скорее всего, в новгородской среде, она производит удивительное впечатление. Кажется, что ее художник забывался, сочетая формы, заимствованные из произведений разного времени и разных стилистических вариантов декора.

Наиболее необычен инициал на л. 119, единственный такого рода в рукописи и, возможно, вообще уникальный для русской орнаментики [ил. 448]. Он представляет собой змеевидное существо с головой дракона и телом, туго закрученным во множественные сложные асимметричные петли, кусающего растительный побег — рудиментарную византийскую ветку. Эта модель не типична для тератологического орнамента, известного нам по более поздним русским рукописям. Пластичность, двойная обводка по краю, крупные точки вдоль изогнутого тела и округлые выступы, своеобразные наросты, по его контуру — все в том виде, в каком это существует в рассматриваемом инициале, не характерно для последующего развития тератологического орнамента на Руси. Это своего рода пробный вариант декора, отчасти отобразившейся в заставках более поздних рукописей, таких, например, как Устав церковный (ГИМ. Син. № 330, л. Л. 67 об.) [151].

Прямые аналогии в данном случае едва ли могут быть названы, хотя прообразы этого орнамента угадываются. Они, в известной степени, позволяют выявить истоки и пути развития тератологической орнамен-

го Евангелия 1120–1128 гг., составляющего в этом отношении в письменности новгородской, и по стилю, и по времени, связующее звено между памятниками XI в., ...и между рукописями XIV в., представляющими высшее развитие сплетенного орнамента» (Буслаев, 1930/1. С. 15).

[138] Вопрос о генезисе и путях появления этого орнамента на Руси до сих пор не получил и едва ли может получить однозначный ответ. К тому же при рассмотрении тератологического орнамента нередко смешиваются понятия, касающиеся его генезиса, эволюции, интерпретации и семантического значения.

[139] Буслаев, 1930. С. 83–84.

[140] При этом он указывал на отдельные синоптические рукописи X и XI вв. (Кондаков, 1903. С. I–VII).

[141] Кондаков, 1929. С. 62, 134.

[142] Стасов, 1884.

[143] В тоже время В.Н. Щепкин указывал на возникновение в XII в. тератологии «народной» и «технической». Причем, местом возникновения «народной» тератологии он считал Македонию, а «технической» — Восточную Болгарию, откуда, по его мнению, этот стиль проник в русские земли (Щепкин, 1967. С. 58–86). Несколько иначе понимали эту проблему М.В. Щепкина (Щепкина, 1974. С. 219–221) и Н.А. Киселев, который исходил из чисто умозрительного предположения о том, что декор южнорусских рукописей может рассматриваться как источник для реконструкции несохранившихся древнеболгарских образцов (Киселев, 1983. С. 165–187).

[144] Об этом писали А.В. Арциховский (Арциховский, 1954. С. 284–296); Т.В. Ильина (Ильина, 1978. С. 96–97) и ряд других исследователей.

[145] Мошин, 1957. С. 5–79.

[146] Борн, 1932–1935. Bd. V. С. 63–95; Bd. VI. С. 84–108; Bd. VII. С. 61–80. См. также: Борн, 1931 и др. Неоправданно резкая постановка вопроса во многом помешала более взвешенному и адекватному изучению проблемы в обозначенном направлении.

[147] Грабар, 1938. С. 88.

См. также: Ридзевская, 1978. С. 134 и сл.; Лебедев, 1985; Седова, 1981; и др.

[148] Лазарев, 1978. С. 276.

[149] Киселев, 1983. С. 180.

[150] Л. 10, 10 об., 26 об., 28 об., 30, 56, 68 об., 79 об., 92, 101, 119, 120, 135, 140.

[151] Щепкина, 1974. С. 220.

тики. Приемы интерпретации интересующего нас мотива вызывают в памяти декор гораздо более ранних памятников, произведений англо-саксонского стиля, например, детали орнамента больших страниц и инициалов знаменитой рукописи — Евангелия из Линдисфарна (около 700 г.) [152], напоминают также темы раннего стиля викингов и стиля Еллинг (X — начало XI в.).

В отношении интересующего нас инициала, внешняя форма которого лишь отчасти определялась необходимостью создания нужного контура буквы «В», речь, разумеется, не идет о его буквальном сходстве с элементами декора больших и малых инициалов и орнаментальных страниц Евангелия из Линдисфарна [153]. В данном случае можно говорить о прообразах такого рода интерпретации мотива, своеобразной квинтэссенцией которых является Евангелие из Линдисфарна. Назовем здесь Гандерсхеймский ларец VIII в. [154] и оклад Евангелия из Линдау, начала IX в., образец континентального англо-каролингского стиля [155], где переплетения змеевидных чудищ приобрели беспорядочный характер [ил. 449], а также о так называемый Поморский камень — ларец скандинавского происхождения, с орнаментом стиля Еллинг, позднее, что характерно, переделанный в реликварий св. Кордулы, X в. [156]. И в этой же связи можно упомянуть декор металлической броши с острова Готланд, относящейся к стилю Урнес, XI — раннего XII в.

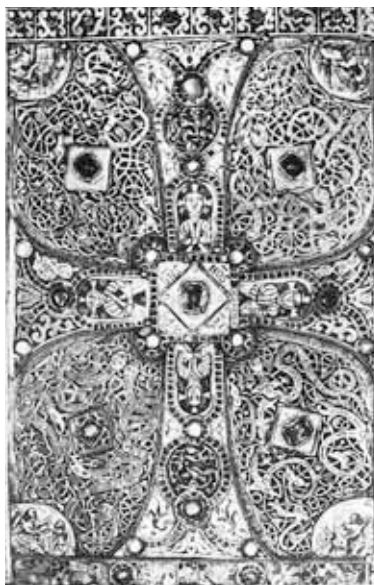
Дальнейшее развитие такого рода декора шло разными путями в Центральной и Северной Европе. В романском искусстве плоскостное, абстрактное изощренное плетение с отдельными элементами растительного характера и звериными формами приобрело в своем роде натуралистическую природу, оставаясь при этом столь же фантастичным [157]. Известны и более примитивные, и гораздо более изощренные [158] варианты такого рода декора.

В произведениях литургической утвари стилизация звериных мотивов могла долго сохранять во многом абстрактный характер. Весьма интересным для нас примером являются изображения драконов в окнах барабана «Большого сиона» московского Успенского собора [159]. Большая часть его деталей еще П.Б. Юргенсоном [160] и В.П. Даркевичем [161] были отнесены к работам мастеров романской эпохи, что подтверждено современными исследователями [162]. В данном случае не существенно — являлись эти изображения подлинными частями какого-то памятника XII в. или, что наиболее вероятно, его более поздними воспроизведениями. Важен сам факт существования такого рода образцов в русской художественной среде интересующей нас эпохи.



448

В Северной Европе, даже в силу географического расположения, удаленности от древних центров цивилизации, искусство которых никогда не утрачивало своего влияния, развитие орнаментальных форм во многом оставалось в русле «абстрактных» построений, сохраняя ту меру стилизации, которая не меняла его отвлеченный характер. В данном случае можно вспомнить об одном из инициалов так называемого Молитвенника Скары, хранящемся в городском соборе Скары, одного из древнейших городов Швеции [ил. 451]. Уцелела лишь небольшая часть этой рукописи, созданной около 1150–1170-х гг., поэтому относительно



449

448 Инициал «В» Юрьевского Евангелия. Новгород. 1119–1128 гг. ГИМ.

Син. 1003. Л. 119

449 Оклад Евангелия из Линдау. Оборот. Серебро. Чеканка. Начало IX в. Библиотека Пирпонта Моргана в Нью-Йорке

450 Переносной алтарь из Лизбьерга. Серебро. Литье. Чеканка. Золочение. Около 1150 г. Деталь. Национальный музей в Копенгагене

451 Инициал «S» Молитвенника Скары. Около 1150–1170 гг. Городской собор Скары

[152] British Library, Cotton MS Nero D. iv. См.: *Backhouse*, 2004. P. 87. Евангелие из Линдисфарна, созданное в северо-восточной Англии менее столетия спустя введения там христианства, относится к выдающимся, уникальным произведениям рукописного декора, дошедшим до нас от эпохи Средневековья. Многие в орнаменте более поздних

времен восходит к убранству этого памятника или ему подобных произведений, вобравших в себя предшествующий опыт, в том числе богатейшее наследие островной кельтской культуры и континентальной германской, звериного орнамента «Салин стиль № 2» (VI – ранний VII в.).

[153] Не меньшее сходство существует и с мотивами работ по металлу VIII–X вв., в частности с декором серебряных накладок на тыльной стороне переносного алтаря св. Кутберта, епископа Линдисфарма, центральная часть которого относится к поновлению IX в. В этой же связи можно упомянуть деталь декора так называемой «Броши Тара», хранящейся в Национальном музее Ирландии, в Дублине, по времени, видимо, близкой к Евангелию из Линдисфарма (*Backhouse, 2004. Fig. 7, 46*).

[154] Ларец находится в собрании Музея герцога Антона Ульриха, Брауншвейг. См.: *Радожич, 1971. Сл. 8, 9*.

[155] New York, Pierpont Morgan Library. См.: *Brown, 2003. P. 70. Fig. 35*.

[156] *Sztuka polska, 1971. П. Fig. 78–80*.

[157] Так, инициал рукописи из парижской Национальной библиотеки (датируемой в широких пределах X–XII вв.) демонстрирует рудиментарные остатки плетения, отделенного от пугающе убедительных монстров, характерных и для всей романской монументальной пластики. См.: *Chiesi, 2009. P. 260*.

[158] *Sztuka polska, 1971. Fig. 790* (рукопись Pontificale из кафедрального собора Св. Вацлава, Краков–Вавель. Вторая половина XI – рубеж XI–XII вв. Краков, Ягеллонская библиотека. Rps. 2057); Fig. 824, 825 (рукопись Nomiliarium из кафедрального собора в Плоцке. Третья четверть XII в. Плоцк, Библиотека Духовной семинарии. Ms perg № 40).

[159] Музей Московского Кремля. Инв. № МР-1019.

[160] П.Б. Юргенсон указывал на рейнско-маасский круг мастеров см.: *Jurgenson, 1928–1929. N 10. С. 232–238*.

[161] В.П. Даркевич усматривал аналогии ему в произведениях кельтских мастеров. См.: *Даркевич, 1966. С. 61–70*.

[162] *Мартынова, 2011. С. 313–327*.

[163] *Skaramissalet, 2008*.

[164] Рассмотрению резьбы будет посвящен специальный раздел во 2-й части 2-го тома наст. изд.

ее происхождения делаются весьма осторожные заключения. Тем не менее миниатюры Молитвенника, скорее всего, принадлежат руке скандинавского мастера, а сама рукопись, учитывая прочные контакты региона Скара с Норвегией, именно там и была создана [163]. Это тем более вероятно, учитывая, что в середине XII в. в Скаре собственной рукописной мастерской еще не существовало.

Близость сохранившегося инициала Молитвенника к образцам русских рукописей несомненна. В данном случае обращает на себя внимание также голубой фон инициала Молитвенника, столь характерный для русской тератологической орнаментики и еще отсутствующий в Юрьевском Евангелии.

Еще один инициал Юрьевского Евангелия на л. 70 [ил. 452] тоже не совсем типичен для облика тератологического орнамента позднейших русских рукописей. В нем почти в равной мере присутствуют элементы византийского инициала и новые мотивы – фигурка зверя, пытающегося перекусить стебель, оплетающий его лапы.

Гибкое плетение, включающее тело зверя и змеевидного существа, перекусывающего собственный хвост или оплетающие его жгуты, – характерный мотив североевропейской резьбы, прежде всего резьбы по дереву. Обычно ему присущ агрессивный, энергичный характер, в нем преобладают мотивы противоборства двух враждебных сил, стихий. В рассматриваемом инициале Юрьевского Евангелия перед нами достаточно робкая попытка обращения к этим мотивам. Оплетение лап сдерживает, но не сковывает движение полужантаслического существа. Впоследствии этот мотив будет



450



451

множественно воспроизводиться в тератологических инициалах в сочетании с птичьими обликами. Тот же характер плетения имеет в хорошо известной теме тератологического орнамента – изображение морды зверя, перекусывающего стебель, жгут.

Столь «мирный» вариант трактовки мотивов орнаментики североевропейского круга, как в инициале на л. 70, свидетельствует, скорее, не об отсутствии необходимых навыков, а об иной ментальности. В Юрьевском Евангелии, как представляется, мы имеем дело с той же стадией освоения и интерпретации мотивов, что и в уже упоминавшейся черниговской капители, явно выполненной местным мастером. В последнем случае не очень удачно совмещены два разных мотива, восходящие к разным источникам, – голова дракона, перекусывающего стебель [ил. 446], мотив очень близкий к североевропейским вариантам, и фигура зверя (пардуса?) с оплетенными лапами. Оба они, помещенные попарно в зеркальном отображении, образуют композицию, представляющую некое подобие рукописной заставки [164].

Такой же в своем роде экспериментальный характер имеет и инициал на л. 136. [ил. 453]. В нем уже почти ничего не осталось от византийского образца, растительные элементы на мачте буквы сменила плотная плетенка, а на выступе – хаотичное плетение, сдерживаемое лишь внешним контуром.

Наряду с этими «пробными» вариантами в рукописи Юрьевского Евангелия присутствует типичный для зрелой новгородской тератологии инициал в виде человеческой полуфигуры на туловище птицы, развернутой в профиль (Л. 147 об.). Абрис фигуры



452



453

подчеркнут точками, на голове — корона, также характерный элемент новгородской тератологии.

В самом факте сосуществования своеобразных и порой совершенно неожиданных вариантов декора, типологически существенно отличающихся друг от друга (даже среди тератологических тем), едва ли можно усматривать признаки работы нескольких художников — слишком невелика в этой рукописи доля составных и собственно тератоло-

гических инициалов. Скорее, здесь можно говорить о начальном этапе появления отдельных элементов нового стиля в этнически пестрой средневековой художественной среде, насыщенной произведениями разных культурных ареалов. Это и демонстрирует искусство Новгорода.

В данном случае мы действительно имеем возможность проследить пути появления тератологии в контексте византийского орнамента [165]. Процесс интеграции, внедрения определенной моды, столь существенной в любом орнаментальном стиле, был постепенным. Его составляющие далеко не сразу образовали то, что мы привыкли называть тератологическим орнаментом русских рукописей, явлением, безусловно, оригинальным и национальным.

Многие исследователи пытались расценивать появление тератологического орнамента как своеобразную эмоциональную реакцию на конкретные исторические события, усматривать в нем определенный символический подтекст [166]. Нет сомнения в том, что прообразы этого орнамента несли символическую нагрузку. Но в ходе длительной эволюции тератологии ее первоначальный смысл едва ли сохранился. Не вполне правомерным представляется восприятие мотивов тератологического орнамента как символов святости текста. Это маловероятно, тем более принимая во внимание как бы случайный, локальный характер появления первых элементов тератологического стиля, в том числе в инициалах Юрьевского Евангелия, где они едва ли имели сколько-нибудь определенный семантический подтекст.

По всей вероятности, более всего этот вид орнамента соответствовал глубинным, смыкающимся с христианскими воззрениями, представлениям об охранительных функциях определенного узора, служившего оберегом на многих предметах утвари, как бытовой, так и богослужебной, хотя его древняя мифологическая основа вряд ли может быть адекватно расшифрована.

В свое время С.С. Аверинцев, упоминая о грандиозном мифологическом мире германо-скандинавских народов, отмечал, что «христианство не могло просто вырвать весь этот мир с корнем, как оно выкорчевало священные дубы языческих рощ; оно должно было справиться с ним только через его освоение» [167]. Он имел в виду преимущественно эпос, и прежде всего единственный в своем роде «по безудержности и причудливости» фантазии кельтский эпос, однако этот процесс еще в большей степени применим к сфере орнамента, к тератологическим мотивам в рукописной декорации.

Рукопись Юрьевского Евангелия, созданная для Георгиевского собора Юрьева

[165] Ср.: Смирнова, 2008/2. С. 383–391. Представления о внезапном изменении облика новгородских, и не только новгородских, рукописей во второй половине XIII в. вследствие определенных исторических обстоятельств — татарского нашествия, разорения, прерывания контактов с византийским миром — скорее соответствуют уже стадии активизации интереса к тератологическому орнаменту, которой предшествовал достаточно длительный подспудный процесс его появления в рукописном декоре.

[166] В причудливых звериных фигурках и «безнадежной сети плетения» усматривалось напоминание о тех бедах, которые нахлынули на Русь с татарским нашествием (Ф.И. Буслаев). Киноварная и желтая обводки, а также черные резнички на краях плетеных и зооморфных форм ассоциировались с отдаленным заревом пожаров (В.Н. Шепкин). Необычный колорит новгородского тератологического орнамента, не свойственный ни византийским, ни славянским, ни ранним русским рукописям, сопоставлялся с синими водами Волхова и Ильменя, с огненно-красным закатом над ними (А.И. Некрасов), но не более, поскольку считалось, что «никаких логических, смысловых положений примысливать орнаменту нельзя» (Шепкина, 1974. С. 241). Существоют, впрочем, и другие точки зрения на значение и смысл тератологического орнамента. Высказывалось предположение, что его образы служили для выражения самых сокровенных философских идей. Фантастические монстры, давшие название этому стилю, трактовались как «неподобные подобию» персонифицированных духовных сил христианского «мысленного мира», родственные зооморфным символическим образам Библии (Галейзовский, 1983. С. 197–245). Если принять эти утверждения, остается непонятным — почему тератологический орнамент получил столь бурное развитие именно в XIII–XIV вв., в эпоху относительной изоляции Руси, и уступил место неовизантийскому стилю с конца XIV в., когда связи с византийским миром были в полной мере восстановлены.

[167] Аверинцев, 1976. С. 62.

452 Инициал «В» Юрьевского Евангелия. Л. 70
 453 Инициал «Р» Юрьевского Евангелия. Л. 136
 454 Инициал «В» Юрьевского Евангелия. Л. 25 об.
 455 Инициал «В» Юрьевского Евангелия. Л. 71 об.



454



455

[168] Интересно в этой связи упомянуть о свободной плетенке, характерной для стиля Урнес, на обороте так называемого креста Gatebo, с о. Оланд, хранящегося в Национальном музее в Копенгагене (Blindheim, 1981. Fig. 7b. P. 307–308).

[169] Adrian, Grindler-Hansen, 1995. S. 36. См. также: Norlund, 1993. P. 227–229.

[170] В нижней части декора алтаря из Лизбьерга находится один из четырех основных использованных в нем типов орнамента. Здесь мы имеем дело с возвращением или со своего рода консервацией хронологически и типологически предшествующих форм скандинавского орнамента стиля Урнес, почти лишенных, однако, характерных звериных мотивов и двойного абриса, со своеобразной ниточкой, связывающей этот стилистически весьма разнородный памятник, отразивший следы влияния художественных школ Англии и Франции, с собственно национальной традицией резьбы (Norlund, 1993. P. 79–83. Fig. 60).

монастыря, с рядом особых инициалов, чьи формы не укладываются в представления о византийском стиле, обладает определенными чертами сходства с декором откосов некоторых его окон, хотя оно и не имеет буквального характера. Речь может идти лишь об известной близости в интерпретации ленточных мотивов, приемы произвольного плетения которых были характерны для определенного времени и среды. Таков, например, инициал на л. 25 об. [ил. 454],

в котором сочетаются плетение стебля с узлами и свободными концами петель и традиционные растительные элементы византийских инициалов. Совершенно иной характер имеет инициал на л. 71 об. [ил. 455], где изгибы стебля с растительными ответвлениями приобрели беспорядочный характер и не укладываются в его привычную форму. В инициале на л. 204 представлено как бы распущенное плетение, а на л. 203 свободное плетение стебля сочетается с плотной плетенкой в нижней части инициала.

Сходство рукописных инициалов с орнаментальными композициями на откосах окон Георгиевского собора касается принципов подхода к интерпретации формы, свободной, несимметричной, созданной, возможно, не без влияния северо-европейского (включая новгородское) искусства резьбы, находящихся в сложном сочетании с элементами другой художественной природы [168].

Можно упомянуть в этой связи великолепный переносной алтарь из Лизбьерга (не ранее 1150 г.), хранящийся ныне в Национальном музее в Копенгагене [169]. Этот поразительный памятник отличается редкостным сочетанием различных стилей, разнообразием орнаментальных форм и технических приемов. В нем как бы аккумулированы все мотивы резной орнаментальной декорации, использовавшиеся в украшении северо-европейских деревянных построек [170] [ил. 450].

Сложный характер культуры новгородских земель, прочные связи со странами Балтийского региона, естественно, влияли и на художественную жизнь Новгорода, что проявлялось в некоторых чертах новгородского прикладного искусства, опосредованно отражаясь в орнаментальном репертуаре стенописей. Особенности его состава, как уже упоминалось, свидетельствуют о развитости художественных процессов, об открытости культурной среды, наличии мастеров, имевших возможность и обладавших способностью интерпретировать и синтезировать компоненты, относящиеся к разным художественным традициям, прежде всего к византийским и северо-европейским, что подтверждается и декором рукописей, в первую очередь Юрьевского Евангелия.

Очевидный интерес мастеров северо-западных русских земель к орнаментальному репертуару скандинавского искусства, отражавший или даже знаменовавший приобщение к балтийской экономической и культурной общности и пребывание в ее составе, не являлся тем не менее единственным фактором художественного развития на Руси во второй четверти — середине XII в. Его фундаментальная основа при всех обстоятельствах оставалась неизменной.

Подробно рассматривать орнамент памятников новгородских земель позволяет их относительная сохранность, но и остатки фресковых ансамблей южной Руси, большей частью утраченных, дают возможность судить о незыблемости традиций византийского искусства, столь ярко и вместе с тем своеобразно воплощенных в ансамблях киевских храмов XI — начала XII в.

Орнаментальный репертуар именно этих памятников и произведений более глубоких художественных пластов, питавших византийское искусство, но не всегда отраженных в уцелевших его творениях, оказал влияние на декор Успенского собора Елецкого монастыря в Чернигове. Роспись этого храма, созданная, скорее всего, во второй четверти XII в., сохранилась лишь в небольших фрагментах [171].

Существенный интерес представляют участки орнаментальных композиций на откосах двух окон храма (в наосе и нартексе). И в том, и в другом случае мы имеем дело с растительным орнаментом, однако «природа» каждого из них существенно различается по характеру. Равнозначными компонентами композиции, частично сохранившейся на откосе окна в нартексе, служили вертикальная цепочка полых медальонов, скорее всего, с пальметтами внутри и зеркально-симметричные парные раздвоенные пальметты, образующие горизонтальные соединения между ними. Орнаментальные формы, образованные белыми плоскими ленточными мотивами, отчетливо различимыми на полихромном фоне (синем, терракотовом и, видимо, зеленом), плотно вписаны в поле композиции. Обрамление ее составляют две полосы разгранки, непомерно широкой — светло-терракотовой и узкой — темно-терракотовой [ил. 456]. Приемы построения этой композиции, ее мотивы и их интерпретация находят прямые аналогии в орнаменте Софии Киевской, в частности во фресках южной галереи и в росписи многих других компартиментов того же собора [172].

Другая орнаментальная композиция фрагментарно сохранившаяся на откосе окна наоса собора Елецкого монастыря не обнаруживает подобной преемственности. Она представляет собой цепочку из закручивающихся по спирали ленточных мотивов с одним волнообразным краем. Такая композиция нигде более не встречается в известных нам русских памятниках. Окраска форм — чередующиеся оттенки теплого и холодного зеленого и коричневой охры — близка к природным цветам [ил. 457]. Фон орнамента при этом белый. Здесь перед нами упрощенный мотив греко-римской [173] и раннехристианской орнаментики — «спираль аканфа». При этом можно вспомнить об орнаменте церквей Сант Апполлинаре Нуово и Сан Витале



456

в Равенне (VI в.) [174], где сохраняется натуралистический характер изображения листы. А в росписях некоторых каппадокийских храмов, в частности Каранлик килисе (Гереме), этот мотив, не утрачивая в целом типологической близости к природным формам, напоминает скорее образцы резьбы, благодаря серой с терракотовыми вкраплениями окраске.

Воспроизведение этого флорального мотива в росписи собора Елецкого монастыря существенно отличается от прообразов, хотя нельзя не отметить стремления к известной органичности, естественности в интерпретации его форм. Симптоматично уже само обращение мастеров к этому мотиву. Появление его в искусстве южнорусских земель свидетельствует о живом интересе к глубинным корням византийской художественной культуры. Можно лишь догадываться о том, сколь он был типичен для своей эпохи [175].

В орнаментальном репертуаре памятников XII в. Северо-Западной Руси использовались модели произведений византийского круга гораздо более близкого времени, относящиеся в основном к XI в., наряду с мотивами, отражавшими процессы взаимодействия с искусством Северной Европы. Они в середине XII в. оставались не менее интенсивными, чем ранее. В тот период строительная активность и соответственно деятельность живописцев переместились из Новгорода в Псков и Ладогу, которая в 1130–1160-х гг. развивалась весьма энергично [176]. Через Ладогу и ее рынок проходила значительная

456 Орнаментальная композиция. Роспись софита окна нартекса. Успенский собор Елецкого монастыря в Чернигове. 1130-е гг. Деталь
457 Орнаментальная композиция. Роспись откоса окна наоса. Успенский собор Елецкого монастыря в Чернигове. Деталь

[171] См. с. 212–217 наст. изд.

[172] ИРИ, 2007. Т. 1. С. 331.

[173] См., например: *Dunbabin*, 1999. Fig. 34.

[174] *Baril, Boehringer*, 1959. Fig. 55, 24.

[175] Фрагмент орнамента Борисоглебского собора в Чернигове, относящийся к 1120-м гг., представляет собой гораздо более традиционный вариант — лозу с отростками (История украинского мистецтва, 2010. Т. 2. Ил. на с. 649).

[176] *Кириличников, Сарабьянов*, 2010.

[177] В проекте торгового договора Готланда с Новгородом (до 1270 г.) упомянуты церкви Св. Петра и Св. Николая в Ладоге. По крайней мере одна из них — Св. Николая, — судя по всему, была воздвигнута значительно ранее. См.: *Кириличников*, 1988. С. 65.

К началу — первой трети XII в. относятся древнейшие упоминания собственно готландцев в русских источниках (ПВЛ, 1996. С. 8). Но появление этих сведений существенно запаздывает. Так, «Старый мир», упомянутый в первом дошедшем до нас договоре Новгорода с Готландом и немецкими городами 1191–1192 гг., был, скорее всего, заключен в начале — первой половине XII в. В текстах статей договора конца XII в., предположительно восходящих



457

к тексту «Старого мира», имеются аналогии как в Русской Правде, так и в городском праве Висбю, составленном в начале XII в. По предположению Е.А. Мельниковой, на рубеже XI–XII или в начале XII в. произошло преобразование готландского подворья в торговый Готский двор и, возможно, одновременно в Висбю был открыт и торговый двор новгородских купцов, на котором в XII в. была построена православная церковь (Melnikova, 2009). [178] См. с. 273 наст. изд. [179] Впервые были упомянуты Н.И. Репниковым, отметившим, что в подполье между новым и первоначальным полом на поверхностях стен и столбов

местами сохраняются «остатки схематической декоративной росписи» (Репников, 1928. С. 194). [180] Они были раскрыты в 2003 г. См.: Васильев, 2006/2. С. 53. [181] Аргументами в данном случае служат верхний уровень этого яруса в жертвеннике, восстанавливаемый по рисунку лучше всего сохранившихся здесь фрагментов, а также высота мраморировки в нише западного аркасолия, нижняя огранка которой соответствует ее уровню по всему храму (Васильев, 2006. С. 66). [182] При этом исследователь исходит из прослеживаемой им градации уровня мраморировок в алтарной части храма, который

колебался от 190–195 см (в одном из арочных проходов) до 140 см (в цокольной зоне жертвенника). Он опирается также на данные реконструкции системы панелей с мраморировками в более поздней живописи Георгиевской церкви в Старой Ладоге (Сарабьянов, 2008/2. С. 166). Однако такие характеристики фрагментов панелей, имитирующих мраморную облицовку на стенах Успенской церкви, как «значительная ширина и монументальный модуль рисунка мраморных прожилок», все же не являются надежным основанием для определения их первоначальной высоты.

часть балто-готландской и балто-немецкой торговли с Новгородом и другими русскими городами, о чем свидетельствуют археологические материалы. Скорее всего, уже тогда в Ладогe существовала церковь или церкви как для осевших там скандинавов, так и для приезжих торговых людей [177].

Экономический подъем Ладоги в XII в. прямо отразился на каменном строительстве. В 1140–1160-х гг. там было возведено шесть каменных храмов — количество по тем временам очень значительное. Единственным каменным храмом Старой Ладоги первой половины — середины XII в., в котором (благодаря поздним закладкам) *in situ* сохранились фрагменты фресок, в основном орнаменты, является Успенский собор одноименного монастыря. В исторических источниках нет, однако, никаких сведений ни о времени строительства храма, ни о дате его росписи, ни о заказчике этих работ. Возведение и украшение храма большинство исследователей относят к 1140–1150-м гг. [178]

В ходе реставрационно-археологических исследований Успенского храма последних десятилетий XX — начала XXI в. были раскрыты фрески, частично уцелевшие под поздним полом, в цокольной зоне некогда существовавшей росписи. Обнаружены также участки декорации в верхнем просвете прохода из алтаря в жертвенник, на откосах трех окон алтаря, окна жертвенника и трех окон северной стены. За исключением небольших фрагментов сюжетных изображений (несколько фигур), все остальные уцелевшие участки росписи представляют собой имитацию мраморных панелей (в нижней зоне храма) [179] и орнаментальные композиции на откосах окон [180]. Поэтому и в данном случае рассмотрение орнамента и способа декорации цокольной части росписи приобретает особое значение.

Панели, имитирующие мраморную облицовку, судя по сохранившимся фрагментам, занимали всю нижнюю зону стен наоса, боковых апсид и столбов Успенской церкви. Изначальная высота этого регистра — величина весьма важная для понимания общего характера и структуры практически утраченной росписи — не известна. Исследователи, пытающиеся ее определить, расходятся в выводах. С точки зрения Б.Г. Васильева, верхний уровень панелей с воспроизведением мраморной облицовки был единым для всего храма и составлял в высоту примерно 140 см от уровня первоначального пола [181]. По предположению В.Д. Сарабьянова, на стенах Успенского собора «мраморные» панели могли достигать высоты порталов, т.е. подниматься на 2,5 м [182].

Обращает на себя внимание, что большинство панелей с мраморировками в Успенском храме отличаются горизонтальной

протяженностью — ширина каждой из них около 130 см, чему соответствует и их композиционное решение [ил. 458]. Если исходить из этих параметров, изначальная высота собственно панелей составляла, вероятно, около 80–90 см, подобно тому, как она реконструируется в жертвеннике храма. Использование перепадов высоты в зоне панелей в качестве способа, с помощью которого создатели росписи могли выделять или подчеркивать разное назначение компартиментов, — в Успенском соборе решение возможное, но не обязательное.

Не менее важно и другое. Уверенность, с которой мастера применяли приемы имитации мрамора в прямоугольных панелях, некогда обрамлявших понизу стены и столбы Успенского собора, свидетельствует не только о длительном бытовании этого способа декорации в странах византийского мира, но и, скорее всего, о том, что на территории Северо-Западной Руси он появился не впервые [183].

Насколько можно судить по сохранившимся в интерьере Успенского храма участкам панелей, это были четко построенные симметричные композиции. Они состояли из равномерно чередовавшихся широких и узких прямых или волнообразных полос, как правило, горизонтально ориентированных, сходящихся к центру или имевших

одностороннее направление. В их цветовой гамме использовалось сочетание белого и еще одного, в каждом отдельном случае особого цвета — светло- и темно-терракотового, светло- и темно-серого, а также зеленоватого. Панели имели широкие терракотовые обрамления с тонкой белой отбивкой внутри. Последняя особенность в свою очередь свидетельствует об ориентации на классические и не слишком далеко отстоящие по времени образцы, такие, например, как мраморные панели в декорации кафоликона Осиос Лукас с тонкими белыми полосами обрамления по их внутреннему краю.

Столь разнообразные, технически превосходно выполненные панели с имитацией мрамора нигде ранее в русских землях не встречались. Нигде этот прием не применялся столь последовательно и не имел столь существенного значения в общей системе живописи, как в Успенском храме Старой Ладogi. В киевских соборах были использованы совершенно иные варианты декорации цокольных частей стен и столбов [184]. В новгородских землях, судя по остаткам фресок в цокольной зоне росписи Софии Новгородской, Николо-Дворецкого собора и храма Антониева монастыря, высота декоративной зоны не превышала 1 м, а техника воспроизведения фактуры мрамора имела гораздо более упрощен-



459



460



458

458 Имитация мраморных панелей. Роспись Успенского собора в Старой Ладоге. Середина XII в.

459, 460 Имитация мраморных панелей. Роспись церкви в приходе Челлунга на о. Готланд. Вторая половина XII в.

Детали

461 Орнаментальная композиция. Роспись софита окна. Успенский собор в Старой Ладоге. Деталь

462 Орнаментальная композиция. Роспись откоса окна. Успенский собор в Старой Ладоге. Деталь



461



462

[183] Этот прием восходил к практике позднеантичного искусства, всегда остававшегося актуальным для византийских, как, впрочем, и для европейских мастеров.

[184] См. ИРИ. 2007. Т. 1. С. 331 и сл.

[185] Васильев, 2006/2. С. 83–84. Кат. № 13. Ил. 17.

[186] Раскрыты в 2002 г. (Там же. С. 35).

ный характер — это была не имитация прожилок мрамора, а лишь их весьма условное обозначение.

Еще один вид стилизации мрамора, причем в нескольких вариантах, был использован на столбах Успенского собора в зоне деревянных связей: прожилки с цветовыми пятнами на хорошо просматривающихся поверхностях столбов или небрежные набрызги с «хаотическими пятнами зеленого цвета и круговыми затирками красного цвета» на менее заметных их гранях [185].

Столь активное и многообразное использование имитации мрамора едва ли можно считать случайным. Близость к византийским и более древним истокам этой традиции в рассматриваемом случае ощутима более чем где бы то ни было. Способ размещения имитации мраморных панелей и, что не менее показательно, приемы их исполнения свидетельствуют об особом характере заказа, высоком ранге заказчика. Это, очевидно, обусловило и особый статус артели живописцев.

Важной особенностью декора Успенского собора является своеобразный геометрический орнамент на откосах окон алтаря [ил. 461, 462] — того единственного компартиментов храма, где мраморные панели отсутствуют в росписи цокольной зоны. На всех трех нижних окнах была раскрыта декорация, состоящая из треугольников «красного, желтого, синего и зеленого (скорее, изумрудного в разной степени сохранности. — М. О.) цвета» [186], обрамленных и соответственно разделенных довольно широкой белой обводкой.

Здесь перед нами — вариант имитации техники *opus sectile* — способа своеобразной



463

- 463 Орнаментальная композиция. Роспись софита окна. Успенский собор в Старой Ладогe. Деталь
- 464 Орнаментальная композиция. Роспись откоса окна. Успенский собор в Старой Ладогe. Деталь
- 465 Орнаментальная композиция. Роспись церкви в приходе Челлунга на о. Готланд. Деталь



464

инкрустации, составления разного типа узоров, в первую очередь геометрического характера, из пластинок, сколов разноцветного мрамора или камня, образующих полихромные композиции на поверхностях стен, полов или декоративных предметов. Такие композиции во множестве существуют в постройках позднеантичного и раннехристианского периодов. Примерами могут служить декорация центрального нефа базилики Св. Димитрия в Салониках, где в обрамлении арочных проемов использованы прямоугольные пластины, и декорация апсиды базилики VI в. в Парентии, где существует фриз из треугольных пластин [187] и др. Позднее эта техника во многих случаях имитировалась средствами живописи.

Аналогичный декор, достаточно распространенный в средневизантийскую эпоху, был воспроизведен в уже упоминавшейся миниатюре Учительного Евангелия Константина пресвитера Болгарского. Там по арке, обрамляющей фигуру князя, помещен зигзагообразный узор, образующий зеркально чередующиеся треугольные поля с растительными элементами внутри них [ил. 246]. Такой же узор мы встречаем на столбиках арочного обрамления полуфигуры святого в росписях церкви в приходе Челлунга на о. Готланд, где он практически продолжается цокольной декорацией, в виде панелей с имитацией мраморной облицовки, отделенный от нее базой колонки [ил. 459, 460]. Примеры сложных композиций, воспроизводящих приемы opus sectile, встречаются



465

- [187] Αστιακοπούλου-Ατσάκη Π. Η τεχνική στην εντοιχία διακόσμηση. Θεσσαλονίκη, 1980. Πιν. 51.
- [188] ИРИ, 2007. Т. 1. С. 330–331.

466 Орнаментальная композиция. Роспись откоса окна. Успенский собор в Старой Ладогe. Деталь

467 Орнаментальная композиция. Роспись откоса окна. Успенский собор в Старой Ладогe. Деталь

и во фресках цокольной зоны Св. Софии Киевской [188], однако там они имеют другой характер.

Орнаментальный декор растительного характера в ладожском храме сохранился фрагментарно и в основном на откосах окон северной стены. Он позволяет составить представление о двух типах композиций стилизованного растительного орнамента, один из которых представлен в разных колористических вариантах на откосах верхних окон [ил. 463, 464, 466, 467]. Там узор образован довольно широкими ленточными стеблями, не имеющими обводки по контуру. Крупные раппорты орнамента плотно вписаны в пло-



466



467

скости откосов, служащих полем композиций, которые обрамлены по внешнему краю широкой красной полосой, а внутри более узкой белой. Полихромный фон просматривается лишь в просветах между орнаментальными формами.

На откосах двух верхних окон композиция состоит из вертикальной цепочки парных, зеркально расположенных полых сердцевидных мотивов. Они образуют единый раппорт с ромбовидным отверстием в центре. Места их смыкания отмечены короткими отростками, напоминающими почки. Внутри сердцевидных форм помещены раздваивающиеся полупальметты с овальной вставкой фона в центре. Их венчает небольшая пальметка с вытянутой средней частью. Сдвоенные сердцевидные формы на стыке традиционно чередуются с другими, не менее сложными мотивами, имеющими горизонтальное построение и служащими своего рода соединительными звеньями. На их стыке образуется небольшое ромбо-

видное поле. От него, как от центра, энергично расходятся парные, круто изогнутые полупальметты. Начинаясь с половины раппорта в основании окна, эта композиция переходит с боковых откосов в софит окна [ил. 463], в центре которого располагается пышная пальметта, соединяющая обе ее части.

На откосах каждого из верхних окон северной стены просветы фона между ленточными стеблями, образующими узор, окрашены в разные цвета, как и сами стебли. На откосах северо-восточного окна белые стебли помещены на терракотовом, желтом и бирюзовом фонах. Во фрагментах аналогичной композиции, сохранившихся на откосе северо-западного окна, стебли имеют красноватый оттенок, отчего она производит несколько иное впечатление [ил. 466].

Основой орнаментальной композиции второго типа на откосе нижнего окна северной стены служит волнообразно изогнутая лоза. От ее белого стебля, представленного на полихромном фоне, отходят крупные полупальметты, один из концов которых удлинен, тончен и сильно изогнут [ил. 467].

Типология и приемы исполнения этих орнаментальных композиций Успенского храма восходят к памятникам XI — первой четверти XII в. Близкий по характеру, но более сложный по схеме орнамент известен по фрескам Софии Киевской и производным от него орнаментам Софии Новгородской и Николо-Дворищенского собора.

Композиционная схема рассматриваемого орнамента Успенского храма, его монументальный масштаб, продуманность и структурная ясность, даже его цветовая гамма находят почти буквальные аналогии в орнаменте храма в Челлунге на о. Готланд [ил. 465] [189]. Незначительно отличаются лишь полупальметты в центре сердцевидных форм. В декорации храма в Челлунге в средней части полупальметт помещена крупная «тычинка» с сердцевидным утолщением на конце. Типологически она повторяет форму, уже встречавшуюся ранее в одной из композиций на откосе окон наоса Георгиевского собора Юрьева монастыря.

И в целом орнамент церкви в Челлунге представляется гораздо более русифицированным, нежели тот, который сохранился в росписи храма в приходе Гарда, традиционно считающейся произведением «русско-византийского» круга [190]. Он позволяет с большой долей уверенности говорить об участии русских мастеров в работе над декорацией готландского храма, а также о том, что в состав странствующей артели входил художник-орнаменталист, работавший, видимо, и в храмах других земель, относящихся к балтийской культурной общности.

Возвращаясь к росписи Успенского храма в Старой Ладого, отметим, что на откосе

окна северной стены жертвенника сохранилась деталь незаконченной орнаментальной композиции. Там на белом фоне левкаса красно-коричневой охрой эскизно изображен своеобразный цветок (вариация полупальметты) на длинном изогнутом стебле. Если не знать приблизительной даты росписи, можно было бы отнести эту ее часть к более позднему времени, сопоставив с орнаментом во фресках церкви Покрова в Довмонтовом городе в Пскове (конец XIV в.) [191].

Еще один вариант орнамента из росписи Успенского собора сохранился в замке свода прохода из алтаря в жертвенник. Это узкая полоска с горизонтальной композицией стилизованного растительного орнамента, состоящего из четырехлистников, скорее напоминающих крестообразные формы, — красно-коричневых на золотистом фоне и их половинок изумрудного цвета в боковых интервалах [192].

В искусстве византийского мира известны варианты бордюров с крестообразными формами, технологически наиболее удобными для мозаик [193], однако в таких случаях основная форма имеет четкий, как правило, белый контур. Этот тип узора, имеющий греко-римское происхождение, не часто встречается в орнаментальном репертуаре XI–XII вв., но был широко распространен в раннехристианском искусстве. Его можно встретить в эллинистических мозаиках, архаических рукописях. В XII в. этот орнамент охотно использовался греческими мастерами, работавшими в провинциях Византии. Один из наиболее близких вариантов — обрамление медальона с изображением Апостола Павла в мозаиках Палатинской капеллы в Палермо (1140–1154) [194].

На основании рассмотрения только орнамента и декоративных приемов, использованных в Успенской церкви, едва ли допустимо делать основательные заключения о происхождении исполнителей стенописи. Сходство орнамента Успенского храма с декорацией церкви в Челлунге на Готланде, которая более других памятников, находящихся за пределами Руси, может рассматриваться в качестве одного из произведений древнерусского искусства (вне зависимости от ее датировки в пределах XII в.), безусловно. И это является еще одним подтверждением существования общебалтийского культурного пространства, где происходило взаимодействие постоянно мигрировавших артелей художников, способных к синтезу разных художественных традиций — византийской, романской, североевропейской.

Активизация экономических отношений, как правило, сопровождалась и развитием культурных связей, не всегда и не с исчерпывающей полнотой отраженных в письменных источниках. Близость орнаменталь-

[189] Этот орнамент, располагающийся по контуру арки, имеет особенность, позволяющую датировать его в пределах нескольких десятилетий. Правая его часть имеет иную композиционную структуру, нежели левая, где сердцевидные медальоны размещены один над другим, напоминающая одну из орнаментальных композиций в росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладого, последняя треть XII в. См.: Церковь Св. Георгия в Старой Ладого, 2002.

[190] О росписях Готланда см.: Гордиенко, 2003. С. 151–155; Васильева, 2008. С. 217–237; Piltz, 2010. С. 47–57; Andrén, 2011. С. 153, 191, 199; Vasil'yeva, 2011. С. 77–83. Росписи Гарды, если исходить из анализа орнаментальных форм, их обилия и сложности, представляются явлением гораздо более сложным, в своем роде копиям, вернее гибридным, своеобразно интерпретирующим византийские мотивы, наряду с которыми во фризе на южной стене присутствуют орнаментальные формы, характерные для романских росписей Дании, например храма в Йерлуне (Йерлунде), 1150–1175 гг. (см.: Strangier, 1995. Abb. 8) и, что показательно, северной Германии, например церкви в Иденсене (1120–1130 гг.). Особенности декоративных мотивов и приемов стилизации византийского орнамента в росписи Гарды, представляющие особый интерес в сопоставлении с приемами интерпретации мотивов скандинавского орнамента в произведениях второй половины XII в., созданных в русских землях, будут рассмотрены во второй части этого тома.

[191] Орлова, 2004. Т. 2.

Ил. 241, 244.

[192] Ср.: Васильев, 2006/2. С. 246. Кат. 173.

[193] Например, в обрамлении константинопольской мозаичной иконы Христа Пантократора (1150–1175) из Национального музея Барджелло во Флоренции (Byzantium, 2009. P. 256. Кат. 225).

[194] Lowden, 1997. Fig. 180–182.

ного репертуара стенописей Успенского собора в Старой Ладоге и храма в Челлунге на Готланде своеобразным образом отражает те перемены, которые, насколько позволяют судить дошедшие до нас источники, произошли в новгородско-готландских (включавших и Ладугу) отношениях в конце XI — начале XII в., способствовавших развитию художественных связей.

Ориентированность орнаментального репертуара стенописи Успенского собора в Старой Ладоге на типологические особенности византизирующего орнамента более раннего времени не означала отсутствия индивидуальности и новых черт как в его интерпретации, так и в решении общей декоративной системы, в которой использовались мотивы, не встречающиеся в сохранившихся на Руси ансамблях XI — начала XII в.

Это подтверждает и особый характер орнаментальных композиций в еще одном ладожском памятнике — церкви Св. Климента, возведенной в 1153 г. и расписанной, как считается, почти сразу после завершения строительства, в 1154–1155 гг. [195] Ныне храм существует в виде руин. На основании небольших фрагментов археологического характера составить сколько-нибудь целостное представление об орнаменте и приемах его использования в его росписи не представляется возможным. Однако некоторые заключения все же могут быть сделаны.

Об особенностях декорации цокольной зоны наоса Климентовского храма позволяют судить крохотные куски штукатурки с волнистыми линиями разного типа. Они являются остатками росписи, имитирующей мраморную облицовку, что вполне соответствовало известному в северо-западных русских землях приему. Колористическая гамма фрагментов и характер рисунка существенно различаются. В одном случае это редкие волнистые полосы с чередованием «красного и зеленого цвета», в другом — плотный и более сложный узор, образованный тонкой темно-красной линией, «параллельно которой идут серая волнистая и прямая полосы» [196].

К декорации цокольной зоны Климентовского храма (и не только к ней) относятся, по мнению Б.Г. Васильева, также фрагменты с воспроизведением фактуры камня «пятнами красного и желтого цвета по слою затирки стены с... сеткой темно-красных линий с узлами и по локальному темно-зеленому фону» [197].

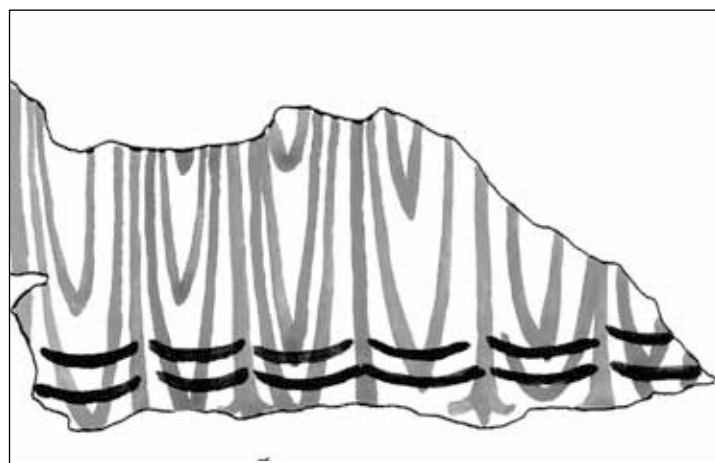
Еще один прием декорации нижнего регистра росписи, судя по сделанным при раскопках 1940-х гг. фотографиям Н.И. Репникова, был использован в нартексе Климентовской церкви. На них зафиксированы части пелен, по-разному оформленных на каждой из его стен [ил. 468, 469]. В одном случае пелена с двойной каймой в нижней части была собрана в частые складки с отчетливо прописанными изломами. В двух других — пелены, выполненные, как кажется, более небрежно, были украшены разного рода легкими узорами, о природе которых судить сложно [198]. В любом случае это была уже весьма развитая система, присущая более поздним домонгольским ансамблям.

Среди уцелевших фрагментов орнамента Климентовской церкви сложно выделить типологические группы или части композиций, поддающиеся сколько-нибудь убедительной реконструкции, — они слишком малы. Более всего узнаваем мотив стилизованного растительного декора, представляющий собой короткий тонкий S-образно изогнутый стебель и перечеркнутый поперечной линией в средней части, — характерный узор, обычно размещавшийся на зданиях архитектурного фона и разных предметах [ил. 471]. Фрагмент орнамента, на котором сохранились две сближенные параллельные линии с треугольными навершиями и растительными ответвлениями по сторонам, кажется трансформированным элементом кувшинообразного шрифта [ил. 470]. Однако все это не более, чем предположения.

В настоящее время лишь одно можно констатировать с определенностью — сохранившиеся фрагменты орнамента церкви Св. Климента позволяют судить о его отли-



468



469

[195] См. с. 280 наст. изд.
[196] Васильев, 1999, 2000. Вып. 3. С. 61–63.
[197] Там же. С. 63.
[198] Репников, 1948.
Рис. 39; Васильев, 2000. Рис. 1, а–в.



470



471

470, 471 Орнаментальная композиция. Роспись церкви Св. Климента в Старой Ладогге. Староладожский музей-заповедник. Фрагменты

чии от декора, известного нам по стенописям, созданным в других русских землях во второй четверти — середине XII столетия. Они свидетельствуют о типологическом многообразии и особо значимой роли, которую играл орнамент в общей системе живописи этого храма, что более свойственно памятникам уже второй половины XII в.

Вместе с тем в рассматриваемый период в северо-западном регионе, достаточно близко от Новгорода и Старой Ладогги, создавались и ансамбли совсем иного характера, отличавшиеся гораздо более лаконичным декором. Речь идет, прежде всего, о росписи храма Мирожского монастыря под Псковом.

Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря (около 1140 г.) по характеру орнаментального репертуара и приемам использования орнамента заметно выделяется среди памятников, появившихся на Руси во второй четверти — середине XII в. Ее создание связывают с именем новгородского архиепископа Нифонта, известного грекофила (возможно, даже грека по происхождению). Наряду с лицевыми изображениями, орнамент и приемы декорации, использованные в росписи мирожского храма, весьма отчетливо отразили художественные пристрастия заказчика и происхождение исполнителей росписи, скорее всего, выходцев из Византии.

Отличительной особенностью архитектурного решения интерьера храма являются отчетливая структурность и целостность внутреннего пространства. Живописная декорация, строгая системность которой в полной мере отвечает лаконичному характеру архитектуры, по-своему взаимодействуя с конструктивными формами и членениями зон интерьера, в какой-то мере снимает ощущение плотности и тяжести мощных, монолитных, лишенных традиционных лопаток стен.

Благодаря прозрачности композиций росписи и их глубокому синему фону, живописная среда включается во внутреннее пространство храма, делая его еще более просторным, как бы раздвигая его.

Орнамент в декорации Спасо-Преображенского храма не играет сколь-либо существенной роли, и эта особенность, кажется, имела программный характер. Он был использован ровно настолько, насколько требовала символика и иерархия отдельных его частей и позволяла общая система декорации, отвечающая особенностям лаконичного архитектурного решения. Сдержанность в применении орнаментальных форм во многом предопределяет и в известной мере восполняет общий характер стенописи. Сюжетную живопись Спасо-Преображенского собора отличают строгая, близкая к идеальной выверенность построения композиций и соотнесенность их друг с другом — смысловая, ритмическая, композиционная, а также тщательная сбалансированность цветовой гаммы с характерной для нее благородной строгостью.

Не все части росписи еще раскрыты из-под поздних прописей, поэтому не обо всем можно судить с абсолютной уверенностью. В настоящее время известно об использовании орнамента на внутренних щеках подпружных арок. Размещенный в соответствии с традицией, он обращен в верхние зоны коробовых сводов рукавов креста, оставаясь при этом невидимым из основного пространства и, по существу, не включенным в систему подкупольной декорации.

Наиболее зримой орнаментальной составляющей стенописи храма являются узкие полосы орнамента, помещенные в шельгах северного, южного и западного коробовых сводов. Однако растительный узор в них настолько геометризирован, что эти полосы, будто прошивающие своды, кажутся частью



472

[199] Существующий в настоящее время орнамент на откосах растесанных окон наоса является созданием художника-реставратора Н.М. Сафонова. Он использовал мотивы, напоминающие те, что существуют на откосах окон алтаря и барабана, ныне еще не доступные для изучения.

[200] Не исключено, впрочем, что здесь мы имеем дело с особым случаем, обусловленным изначальным назначением камеры. См.: Сафарьянов, 2011. С. 177–197.

скорее архитектурной, нежели живописной системы [ил. 472].

Нам не известно, существовал ли изначально орнамент на откосах ныне растесанных окон и в дверных проемах наоса храма или там был использован другой способ декорации [199]. На откосах одного из окон алтаря на белом фоне сохранились фрагменты орнамента растительной природы. Изначально, возможно, он украшал и остальные окна в алтарной части. Это прозрачный узор из тонкого изогнутого зеленого стебля, закручивающегося в подобие спирали, с простейшими трехлепестковыми цветками на ее концах. Их красные и голубые лепестки заостре-

ны и слегка изогнуты. В местах изгибов стебля помещены прямые короткие отростки, заканчивающиеся цветочными формами. Этот незамысловатый, едва заметный орнамент, скорее всего, и не был рассчитан на обозрение [ил. 473].

Такого рода вариант декорации откосов окон, во всяком случае, не являлся единственным в росписи Спасо-Преображенского храма. На откосах окна, находящегося в верхней части западной стены южного рукава подкупольного креста и ведущего в угловую юго-западную камеру, использована имитация мраморной облицовки [200] [ил. 474]. Она, скорее всего, соответствовала декора-



473



474

ции цокольной зоны росписи наоса и вообще, в качестве декоративной составляющей, играла существенную роль в живописном ансамбле Спасо-Преображенского храма. Тем самым могла подчеркиваться ориентированность создателей росписи на классические образцы и отчасти компенсироваться сдержанность в применении орнамента [201]. В пользу такого предположения свидетельствуют не только четкость и лаконичность построения системы живописи, но и размещение на уровне хор, существовавших некогда в западном рукаве подкупольного креста, крупных панелей с имитацией мраморировки, которые, очевидно, соответствовали декорации цокольной зоны росписи Спасо-Преображенского храма. Последняя не сохранилась, однако у исследователей не «вызывает сомнений, что она была декорирована мраморными имитациями» [202]. При этом их высота составляла чуть более 1 м и была одинаковой по всему периметру храма [203]. Верхний же уровень мраморных панелей, обрамляющих пространство хор, достигал 210 см (включая находящуюся под ними полосу оставленного не закрашенным левкаса).

Тщательность, искусность исполнения сохранившихся панелей с имитацией мраморных прожилок свидетельствует о далеко не первом обращении исполнителей росписи к декорации подобного рода. В мирожском соборе использованы различные ее варианты. На западной стене на уровне хор это были крупномасштабные симметричные композиции, вертикально и горизонтально ориентированные, состоящие из нескольких сходящихся к центру волнообразно изогнутых тонких полос цвета желтой и коричневой охры, перемежающихся с широкими белыми полосами (не закрашенный левкас). Эти декоративные панели были обрамлены тонкими коричневыми линиями и более широкими белой и красно-коричневой [ил. 476]. Другой вариант, существующий рядом, на боковых стенах того же коробового свода в зоне хор, — прямые, сходящиеся к центру полосы зеленого цвета, перемежающиеся с белыми, в средней части которых помещена тонкая волнистая зеленая линия. На откосах окна в южном рукаве креста была использована композиционная система, состоящая из чередующихся диагональных полос: тонкой темно-зеленой, широких светло-зеленой и белой с двумя тонкими светло-зелеными линиями в средней части.

Изображение мраморных панелей в западном рукаве подкупольного креста находит отклик в восточной части храма в декоративных панелях под фигурами Христа Пантократора и Богоматери Параклесис, фланкирующими центральную апсиду в плоскости алтарной преграды. Регистром выше эти панели были продолжены декоратив-

473 Орнаментальная композиция. Роспись откоса окна. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове. Деталь
474 Имитация мраморной панели. Роспись откоса окна. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове. Деталь

[201] Аналогичный способ декорации откосов окон панелями, имитирующими мраморную облицовку, использован в росписи церкви Панагии Халкеон в Салониках. См.: Tsitouridou, 1985. P. 30.

[202] Сарабьянов, 2008/2. С. 167–168.

[203] Эти сведения представлены В.Д. Сарабьяновым.

[204] Такого рода характер изображения престолола является достаточно редкой особенностью декорации Спасо-Преображенского храма. Аналогичный прием, правда не на лицевой стороне престола в композиции «Евхаристия», а рядом с ним, при изображении парапетных плит алтарной преграды, встречается в мозаиках собора Михайловского монастыря в Киеве (около 1112 г.). Сходный способ воспроизведения волнистых линий, имитирующих прожилки мрамора, использован в мозаиках Дафни (1100), в изображении алтарной преграды в композиции «Введение Богоматери в храм».

[205] Лифшиц, Сарабьянов, Царевская, 2004. С. 630 и др.

475 Имитация мраморной облицовки престола в композиции «Евхаристия». Роспись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Деталь
476 Имитация мраморных панелей на хорах. Роспись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Деталь



475



476

ными вставками на ее стенах, примыкающих к наосу. А они в свою очередь связаны с изображением престола в композиции «Евхаристия» в центре апсиды. Поверхность престола также представляет собой имитацию мраморной облицовки [204]. При этом приемы воспроизведения прожилок камня — горизонтально и вертикально ориентированных, волнообразных, сходящихся к центру [ил. 475] — весьма близки имитации мраморных панелей на хорах, расположенных в точности напротив композиции в алтаре. Это вновь напоминает о редкостной согласованности всех композиционных и декоративных приемов в рассматриваемой росписи.

В отличие от большинства памятников XII в. орнаментальный репертуар стенописи Спасо-Преображенского собора весьма ограничен. Мы имеем возможность судить о двух типах стилизованного растительного орнамента. Первый из них — один из вариантов лозы, наиболее распространенного растительного орнамента в искусстве византийского мира, встречающегося как в каменной резьбе, так и в миниатюрах, эмалях и на тканях. В византийском искусстве этот тип орнамента получил распространение по крайней мере с IX в. На русской почве, как уже упоминалось, он известен в декорации Св. Софии Киевской и других несколько более поздних южнорусских храмов, равно как и в новгородском искусстве, в том числе в росписи Николо-Дворищенского собора и храма Антониева монастыря, по времени близких к интересующему нас памятнику [205].



477

Однако лишь в нем расположение виноградной лозы в обрамлении центральной подкупольной части, хотя практически и невидимой, по характеру соответствует ее расположению в мозаиках Софии Киевской и кафоликона Осиос Лукас в Фокиде, что в полной мере отвечает семантике этого орнамента. (В Николо-Дворищенском соборе он помещен на откосах окон, а в Рождественском соборе Антониева монастыря — на гранях восточных столбов, обращенных в алтарную часть.)

Вариант, использующийся в росписи мирожского собора, — «абстрактная лоза» с извилистым стеблем и ответвлениями в виде полупальметт — один из четырех основных типов изображения виноградной лозы, известных в византийском искусстве. В Спасо-Преображенском храме — это плоские белые стебли, с темной обводкой по краям, довольно широкие, плавно изогнутые, с пальметтовидными ответвлениями, изображенными в обратном и возвратном движении, и округлыми «почками» («слезками») в пазухах [ил. 477, 478]. Лоза изображена на полихромном фоне. Между ее элементами фон окрашен в цвета золотистой и красной охры, а по сторонам у полос обрамления — он зеленый, теплого, болотного оттенка. Средняя часть «почек» — голубая.

В изображении лозы из росписи Спасо-Преображенского храма существует еще одна особенность, позволяющая вспомнить о мозаичном орнаменте кафоликона Осиос Лукас. Это пара коротких, будто взлохмаченных отростка, которыми заканчивается один из краев полупальметты. Такой же элемент существует и в некоторых вариантах орнамента Софии Киевской. Однако не только эта деталь напоминает о собственно византийских декорациях. По монументальности, тщательности, виртуозности исполнения, выверенности рисунка изгибов основного стебля лозы и его ответвлений эта орнаментальная композиция Спасо-Преображенского храма может рассматриваться в одном ряду с аналогичными образцами в лучших произведениях византийской живописи. В созданных чуть ранее новгородских стенописях подобный орнамент имеет совершенно иной, гораздо более лаконичный, даже небрежный характер. Масштаб растительных отростков там крупнее, изгиб стебля круче, рисунок грубее.

Орнамент второго типа в росписи Спасо-Преображенского храма достаточно редок для русского искусства. Он размещен в шельгах коробовых сводов рукавов подкупольного креста. Это фриз из четырехлепестковых розеток в средней части с полурозетками в интервалах между ними, расположенными вдоль линий обводки. Помещен

477, 478 «Виноградная лоза». Роспись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Детали
479 Орнаментальная композиция. Роспись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Деталь



478

ные на белом фоне, стилизованные растительные формы имеют охристую, зеленую и синюю окраску [ил. 479].

Вариант этого орнамента встречается в мозаичных ансамблях XII в., сохранившихся на Сицилии, исполненных константинопольскими мастерами, например в апсиде дьяконника собора в Торчелло (первая половина XII в.), в Палатинской капелле в Палермо (1143–1146), в Марторане (1146–1151). Из-за отсутствия росписей столичных храмов 1130–1140-х гг. два последних памятника особенно часто привлекаются исследователями для сопоставления с росписью мирожского собора, отмечающими общность их художе-

ственных принципов и иконографических решений, свойственных живописи византийского круга второй четверти XII в. [206] Правомочность таких сопоставлений обусловлена общими истоками стиля этих ансамблей, связанных с традициями константинопольской живописи.

В этом плане особый интерес представляют мозаики в нишах северного тимпана Св. Софии Константинопольской (конец IX в.), где фигуры представленных в них святителей обрамлены узкими полосками с типологически сходным орнаментом. Подобный узор с зелеными и охристыми элементами на белом фоне мы встречаем и во фресковой части ансамбля кафоликона Осиос Лукас. Там он образует своеобразную раму вокруг изображения св. Нестора. Полоса с аналогичным орнаментом использована в обрамлении апсиды в мозаиках Михайловского монастыря в Киеве [207]. Сходный орнамент существует в обрамлении люнеты над входом в собор монастыря Ватопед на Афоне (XI в.) [208], а также активно используется в росписи церкви Св. Бессребреников в Кастории (середина XII в.) [209].

Исследователи неоднократно писали о том, что создателями росписи Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря были, скорее всего, византийские мастера. В.Д. Сарабьянов попытался локализовать художественную традицию, с которой они были связаны, заметив, что чисто технологические особенности исполнения, пастозная манера наложения красочных слоев и колористическая гамма могут свидетельствовать о том, что это были выходцы из Константинополя [210].

Типологическая устойчивость и широкая распространенность использованных в росписи Спасо-Преображенского храма мотивов орнамента, равно как и других декоративных элементов, не позволяют исполь-



479

[206] См., например: *Этингоф*, 2002. С. 436–437.

[207] ИРИ, 2007. Т. 1. С. 554. Ил. 562.

[208] *Γερα Μετόχη μονη Βατοποδίου. Αγιον Ορος*, 1996. Τ. Α'. Σ. 222–227.

[209] *Pelekanidis, Chatzidakis*, 1985. Ρ. 33.

[210] *Сарабьянов*, 2003/2. С. 61.



480

зовать их для столь же конкретных заключений. Явным указанием на столичное происхождение мастеров не может служить и присутствие такой в своем роде знаковой «детали», как кувический декор на одежде одного из персонажей композиции «Исцеление тещи Петра» [ил. 481], — достаточно широка была сфера его распространения. Тем не менее характерен сам факт появления такого декора в Спасо-Преображенском храме, причем в обычном для византийского искусства качестве — как бы опосредованно, на изображении ткани, что существенно отличается от его трактовки во фресках Антониева монастыря. Лишь в деталях одежд персонажей росписи мирожского храма встречается характерный для тканей узор [ил. 480], напоминающий один из типов орнамента в соборе Антониева монастыря.

Орнамент, как и приемы декорации в целом, отчетливо отобразил основные особенности живописи мирожского храма и прежде всего ее высокое художественное качество, а также круг произведений, являвшихся возможными ориентирами для исполнителей росписи и ее заказчика. В нем проявились свойства, которые позволяют наряду

с греческими надписями, технологическими особенностями и стилем живописи говорить об участии в работе над росписью византийских мастеров.

В любом случае внимания заслуживает то, что аналогии, которые могут быть привлечены при рассмотрении орнамента мирожского храма, возвращают нас к искусству более раннего времени. Мы в равной мере можем вспомнить как о фресках Софии Киевской и михайловских мозаиках, так и о мозаиках и фресках кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде — высочайших образцах монументального искусства византийского мира XI — начала XII в. [211] Однако сдержанность в использовании орнамента — черта, отнюдь не свойственная названным памятникам. Ее можно расценивать как особенность, присущую именно ансамблю декорации собора Мирожского монастыря. Здесь сказались, видимо, и особенности архитектурного решения интерьера, и чрезвычайная насыщенность программы росписи, и художественный такт ее исполнителей. Но своеобразие живописного ансамбля обусловлено не только происхождением, определенными навыками и вкусом мастеров, но также конкретными задачами, сформулированными заказчиком. Роспись обладает той степенью индивидуальности, которая позволяет обнаружить в искусстве византийского мира близкие стилистические параллели, но не точные аналогии.

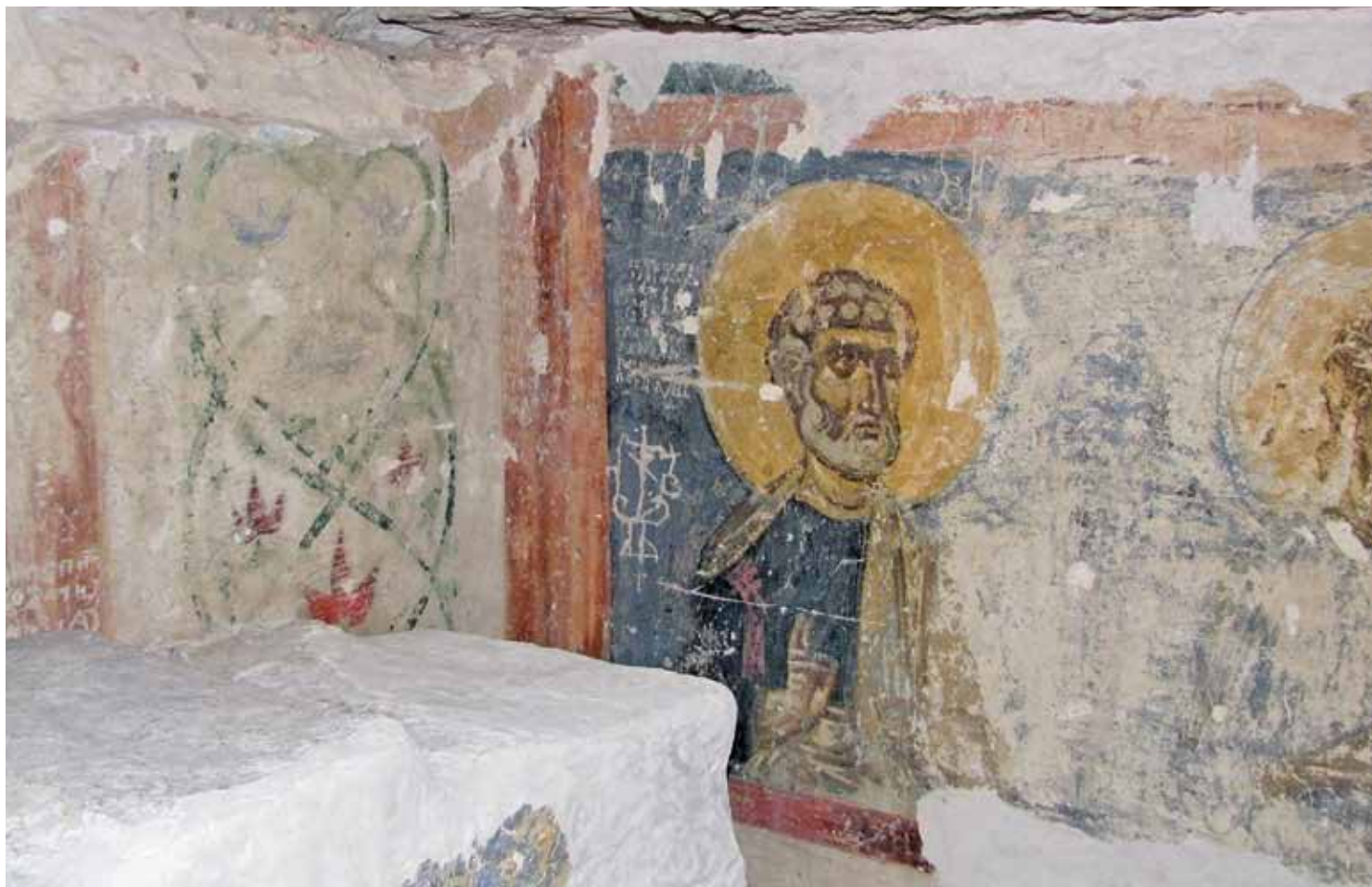
Как считается, той же артелью живописцев, которая работала над фресками храма Мирожского монастыря [212], и по инициативе того же архиерея — архиепископа Нифонта, вернувшегося в Новгород, была расписана Мартириевская паперть Софии Нов-



481

480 Декор одежды св. мученика Ромила. Роспись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Деталь
481 Кувический декор на одежде в композиции «Исцеление тещи Петра». Роспись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове
482 Орнаментальная композиция. Роспись Мартириевской паперти собора Св. Софии в Новгороде. 1144 г. Деталь

[211] Chatzidakis N., 1997.
[212] См. с. 262 наст. изд.
[213] См.: Cvetković, 2011. С. 198–212.



482

городской (1144). Вместе с тем орнамент этой стенописи (насколько позволяют судить очень небольшие сохранившиеся ее фрагменты) имеет с мирожской росписью не меньше различий, чем сходства. Если в росписи Спасо-Преображенского храма было соблюдено масштабное соответствие сюжетной и орнаментальной ее частей, и в том, и в другом случае выдержан точный баланс между фактурой поверхности живописи, степенью ее плотности и цветовой насыщенности, то едва ли можно говорить об адекватности этого соотношения в декорации Мартириевской паперти. Прозрачный, контурный орнамент, небрежно набросанный по белому левкасу на боковых гранях пилонов, примыкающих к надгробной композиции «Деисуса» на западной стене паперти, отчетливо контрастирует с многослойным письмом его тщательно прописанных ликов, достаточно глубоким синим фоном. Между ними существует и масштабное несоответствие — раппорт этого орнамента крупнее, чем нимбы святых из «Деисуса» [ил. 482]. В этом противопоставлении, в предельной стилизации орнамента можно усматривать не только художественное намере-

ние, хотя, разумеется, любые предположения такого рода весьма условны. Орнаментальные панели, едва просматривающиеся в настоящее время на гранях пилонов по сторонам «Деисуса», фактически составляли часть его композиции, подобно орнаменту на боковых стенках ниш-аркосолий, являясь своеобразным воплощением, вернее, условным обозначением райской флоры.

Вместе с тем этот орнамент, состоящий из истонченных зеленых стеблей и небрежно выполненных красных и голубых трехлепестковых цветочных форм, по существу, контурный, прозрачный, чья легкость еще более ощутима благодаря просторности его расположения внутри обрамляющих красных полос, имеет четкую схему. Она образована вписанными друг в друга овалами, в пересечениях которых помещены цветочные мотивы, в венчающих частях принимающие форму простейших пальметт.

Такого рода декор нетипичен для монументальной живописи. Он скорее напоминает узоры на тканях и их изображениях в живописи, также несущих весьма ощутимую символическую нагрузку [213]. Здесь можно вспомнить и о золотом шитье с компози-

цией «Вознесение Александра Македонского» и орнаментом на фрагментах одежды из княжеского погребения, раскрытого в Мартириевской паперти при археологических работах 1999 г. [214] В данном случае речь может идти не о буквальном композиционном или типологическом сходстве, но о близости стилистической — прозрачности, тонкости, графичности узора, значительной роли фона.

Вместе с тем рассматриваемый орнамент Мартириевской паперти весьма близок к одному из панно в уже упоминавшейся декорации Календерхане Джами в Стамбуле. О высоком уровне их мастерства свидетельствуют и приемы изображения мраморных панелей в цокольном регистре северной стены паперти, близких к рассмотренным образцам в росписи храма Мирожского монастыря [ил. 483].

Назначение паперти, служившей местом погребения церковных иерархов, безусловно, повлияло на характер ее декоративного убранства, отразилось в особенностях орнаментальных композиций. Это не позволяет напрямую сопоставлять роспись Мартириевской паперти со стенописью Мирожского храма, при том, что состав артели, включавшей византийских мастеров, был, видимо, одним и тем же. Весьма вероятно, что орнамент на откосах окон алтаря и барабана Спасо-Преображенского храма, ныне еще недоступный для изучения, типологически был близок к сохранившимся орнаментальным композициям Мартириевской паперти.

Еще одну версию орнаментации византизирующего характера содержит стенопись Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Сведений о времени ее появления, как и о дате строи-

тельства церкви, не существует. Отправной точкой, вернее, верхней хронологической границей в данном случае служит 1161 г., дата создания знаменитого креста-реликвария, вложенного в храм его заказчицей, преподобной Евфросинией Полоцкой.

Живопись храма, часть которой пока находится под масляными записями [215], уникальна по полноте и сохранности. Более того, обнаружены остатки существовавшей изначально наружной росписи этой церкви. При реставрационных работах 2012 г. на ее южном фасаде были открыты фрагменты орнаментального обрамления ниши, имитирующего каменную резьбу — белой лозы на терракотовом фоне [485]. И этим декоративное убранство храма едва ли ограничивалось. По всей вероятности оно играло существенную роль в решении его внешнего облика, возможно, влияя на типологию орнаментальных композиций в интерьере. Там орнамент использован в большинстве случаев лишь по мере необходимости. Регистры росписи и композиции внутри регистров были отделены простыми полосами разгранок. Орнамент располагался преимущественно на гранях (заплечиках) лопаток и столбов, столь узких, что размеры и композиция вертикальных орнаментальных полос, шаг раппорта совершенно не соответствовали и не могли соответствовать крупномасштабной живописи, едва вмещавшейся в небольшие внутренние компартименты храма. Плотность, насыщенность программы росписи при этом столь велики, что даже откосы окон — обычное место орнаментальных панно — были заняты сюжетными изображениями (за исключением окон боковых помещений алтаря). Дробный по композиции, мелкий, небрежно исполнен-

483 Имитация мраморных панелей. Роспись Мартириевской паперти собора Св. Софии в Новгороде. Деталь



484 Орнаментированные медальоны в подпружных арках. Роспись Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Около 1161 г.

485 Фрагмент орнаментальной композиции. Роспись южного фасада Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке



484

[214] Еще с домонгольского времени паперть служила усыпальницей новгородских архиепископов и князей. См.: *Седов Вл.*, 2008. С. 64–89.

[215] В настоящее время благодаря усилиям реставраторов и самораскрытию отдельных ее участков известно более половины изначального объема росписи.

[216] Характерная технологическая деталь позволяет допустить такую возможность — на некоторых заплечиках в алтаре сохранились слабые следы орнамента, свидетельствующие о том, что он выполнялся уже по завершении работы, по сухой штукатурке. (Наблюдение В.Д. Сарабьянова.)



485

ный, в большинстве случаев представленный на белом фоне (цвет левкаса) и уже этим выделяющийся, орнамент вертикальных полос кажется несколько чужеродным и случайным в живописи храма, выглядит как творение особого мастера [216].

Вместе с тем если не глубоко продуманный замысел, то определенная система в характере и приемах размещения отдельных орнаментальных мотивов, их роль в общей системе декора, принципы их взаимодействия с тектоникой храма, безусловно, прослеживаются. Прежде всего, это касается изображения медальонов (розеток), представленных как отдельные формы, и в основании барабана (под каждым из восьми его окон), где они образуют своеобразный фриз, и в зенитах подпружных арок [ил. 484]. Во всех случаях в их основе — тема креста, по-разному интерпретированная.



486 Орнаментальный фриз из медальонов в основании барабана Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке

486

Мотив креста в круге — древнейший солярный символ, разумеется утративший свое первоначальное значение и сохранявший связь с космогонической символикой лишь на генетическом уровне. Кресты в медальонах (сферах) являлись характерной и важной символической частью декорации построек раннехристианской эпохи. Об этой традиции позволяют вспомнить в том числе мозаики церкви монастыря Св. Екатерины на Синае (VI в.), где в зените триумфальной арки изображен крест на фоне небесной сферы, аналогичные мотивы существуют в мозаиках базилики Ахиропиитос в Салониках (V в.), в зенитах многих арочных проемов [217] и др. Они не были редкостью и в декорациях русских храмов домонгольской поры.

Изображения крестов и хризм в медальонах [218], включенные в орнаментальный репертуар наряду с множеством других форм и органично сочетающиеся с ними, в большом количестве присутствуют в живописи Софии Киевской [219]. Эти же мотивы, в особенности хризмы, фланкируемые крестами, восходящие к раннехристианским прообразам, активно использовались в декоре мраморных и шиферных плит, а также саркофагов, находящихся в интерьере Софии Киевской [220]. Об особом значении символики креста в русском искусстве XI–XII вв. свидетельствуют многие памятники, в том числе несохранившиеся до наших дней остатки росписи алтарной апсиды церкви Архангела Михаила в Остерском городке. Там в зените восточной подпружной арки и у ее пят были

помещены медальоны с процветшими крестами [221].

В тесном внутреннем пространстве полоцкого храма крестообразные формы в медальонах, выделенные белым контуром обводки, кажутся особенно заметными. При этом они коррелируют с крестами, настойчиво повторяющимися как в сюжетных сценах, так и в собственно архитектурных формах (крестообразные световые проемы).

Особое значение креста в декорации Спасо-Преображенского храма, вероятно, во многом было обусловлено его главной святыней — крестом Евфросинии Полоцкой с частицами реликвий Святой Земли [222]. Этот крест-реликварий, безусловно, должен был оказать влияние на образное решение архитектурного облика интерьера и его живописной декорации. Допустимо даже предположение, что создание креста и сооружение храма были частями единого замысла [223].

Обложенный золотом крест был богат и разнообразно украшен не только изображениями святых, но и множеством орнаментальных вставок — эмалевыми розетками с разнообразным заполнением (в том числе весьма близким к композициям медальонов в зените арок храма), прямоугольными пластинами на лицевой стороне и орнаментальными фризами и медальонами на оборотной. Декор и особенности формы креста свидетельствуют об особом характере заказа [224].

[217] Kourkoutidos-Nikolaidou, Tourta 1997. Fig. 225.

[218] Форма хризмы имеет в основе монограмму, образованную греческими буквами Х и Р — первыми двумя буквами имени Христа. Представляя собой символ христианства, она, начиная с IV в., являлась частью декораций разного рода, в том числе использовалась в декоре саркофагов. См.: Hall, 1974. P. 66; Kellner, 1968. S. 456–458.

[219] Орлова, 2006. С. 303.

[220] В них нашел отражение декор позднеантичных саркофагов, переосмысленный в раннехристианском искусстве и нередко воспроизводимый в средневизантийский период. Торговля саркофагами была известна уже античному миру. Привозные изделия такого рода существовали и на Руси, восполняя в известной мере отсутствие собственных произведений античной эпохи. См.: Беляев Л., 2000. С. 737.

[221] Макаренко, 1916. С. 402.

[222] Среди заключенных в него реликвий — капля крови Господня, частицы Гроба и Креста Господних, частица гроба Богородицы, реликвии прославленных святых.

[223] Сарабянов, 2007/2. С. 25. Существует даже предположение, что сам Спасо-Преображенский храм был создан как своеобразный реликварий, главной святыней которого был крест с реликвиями, по образу Кувуклия храма Гроба Господня в Иерусалиме. См.: Сарабянов, 2008/1. С. 117.

[224] В данном случае это своеобразное совмещение чистой формы креста и «квадрифолий», видимо главных вместилищ реликвий, в перекрестиях. Необычно и помещение в средней части вместо традиционного образа Христа изображения креста. Не исключено, что декор на лицевой стороне креста внутри «квадрифолий» был заменен позднее или исполнен другим мастером, хотя об этом сложно судить, так как крест известен в настоящее время только по фотографиям.



487

Судя по надписи на нем, содержащей перечень святых с указанием использованных материалов и их общей стоимости, он, скорее всего, был изготовлен в Полоцке [225]. Розетки такого же типа, что и представленные по трем сторонам эмалевого крестика в центре главного перекрестия креста-реликвария, встречаются в собственно византийских памятниках [226]. Вместе с тем орнаментальные мотивы розеток и прямоугольных пластин напоминают западные образцы [227].

Возвращаясь к медальонам в росписи Спасо-Преображенского храма, расположенным в основании барабана и в замках подпружных арок, отметим, что они существенно различаются по типу и манере исполнения. В зенитах подпружных арок [ил. 484] они кажутся выполненными от руки без использования кружала и, как уже упоминалось, везде имеют широкую светлую обводку по краю. Во всех случаях столь же широкие светлые линии как бы рассекают медальоны

на четыре части, образуя крестообразные формы. Но только в зените восточной подпружной арки медальон не просто разделяется линиями на четыре сегмента, но в него отчетливо вписывается форма четырехконечного креста, заканчивающегося на раздвоенных концах стилизованными растительными элементами [ил. 485]. В центре креста находится круглое утолщение, своеобразная сфера — мотив, типичный для многих произведений византийского искусства [228]. Просветы между ветвями этого креста имеют сердцевидные формы, напоминающие листочки плюща, заостренными концами обращенные к центру. Эти элементы, как и образованная ими композиция, обнаруживают близкое сходство с одним из вариантов медальонов на кресте-реликварии [229].

Остальные медальоны в зенитах подпружных арок имеют примерно одинаковое заполнение и цветовую гамму. Фон парных сегментов, расположенных по диагонали

- [225] «А кованье его золото и серебро и камень и жнчюг в 100 гривен». См.: Алексеев, 1957. С. 231.
- [226] Их, например, можно видеть в заставке греческой Псалтири 1078 г. из Бодлеанской библиотеки (E.D. Clark 15, f. 9), возможно, константинопольского происхождения (Hutter, 1977. Bd. 1. Kat. 32. S. 166. Fig. 155).
- [227] Учитывая широкие международные контакты Полоцкого княжества и степень образованности Евфросинии Полоцкой, эти детали позволяют предположить ее знакомство с западными образцами и возможность известных заимствований. Аналогия столь роскошно декорированному кресту — крест-реликварий позднего XII в. из музея Дижона с многочисленными эмалевыми вставками, изготовленный в мастерской Южной Италии (?). См.: Byzantium, 2008. Kat. 188. P. 426.
- [228] О сочетании символики креста и сферы см.: Досева, 2004. С. 3–9.
- [229] Эти же сердцевидные элементы, ясно читающиеся как листочки плюща, входят в общую композицию шиферной плиты ограждения хор Спасо-Преображенского собора в Чернигове. См.: ИРИ, 2007. Т. 1. С. 591. Ил. 620; Ср.: Сарабьянов, 2007/2. С. 49.



488

относительно друг друга, в одном случае зеленый, в другом — светло-охристый. Растительные мотивы, их заполняющие, представляют собой варианты пальметт с раздвоенным основанием, сливающимся с обводкой медальона. Их отличают отклоняющиеся в стороны и спирально закручивающиеся боковые части с разветвлениями и вытянутая средняя, подобная своеобразной тычинке, с округлым утолщением на конце. При этом в сегментах с зеленым фоном пальметта имеет светло-охристый оттенок, соответствующий тону фона соседних частей, и тонкую обводку цвета красной охры. В сегментах со светло-охристым фоном пальметты выделены лишь красноватыми контурами и практически неразличимы на расстоянии.

В одном из медальонов этот мотив предельно упрощен. Он подобен эскизу простейшей трехчастной пальметты на раздвоенном основании. И в данном случае ее цвет в сегментах с зеленым фоном — белый. В соседних сегментах светло-охристого цвета растительные мотивы, кажется, вообще отсутствуют.

Масштаб этих медальонов, соотнесенный с размерами сводов, в которых они располагаются, найден очень точно. Они не столько структурируют, сколько подчеркивают конфигурацию внутреннего пространства храма и, равняясь по размерам нимбам святителей, с двух сторон примыкающим к ним, органично включаются в общую композицию росписи.

Иначе трактованы медальоны, образующие своеобразный фриз в основании бара-

бана Спасо-Преображенской церкви, масштабно они так же соотнесены с размерами нимбов евангелистов под ними [ил. 486]. При заполнении полей медальонов мастера применили прием чередования двух вариантов композиций. Одна из них состоит из вписанной в окружность крупной пальметтообразной формы, по типу отчасти близкой к той, что заполняет сегменты медальонов в подпружных арках храма. Только в данном случае — она белая, с тонким темно-охристым контуром на золотисто-охристом фоне. Ее форму отличают раздвоенное основание с округлым элементом в центре, выпрямленные боковые ответвления со стилизованными растительными отростками на концах и мощный средний стержень, в верхней части заканчивающийся заостренным треугольным утолщением, а в средней — перехваченный кольцом. Таким образом, здесь удивительным образом сочетаются видоизмененные формы процветшего креста и якоря — одного из древнейших средиземноморских мотивов, в раннехристианском искусстве символа спасения и надежды [230] [ил. 487].

Не менее интересен второй вариант композиции. Он представляет собой плотно вписанную в медальон белую шестиконечную хризму, интервалы между сторонами которой имеют округлые очертания, напоминающие листочки плюща [ил. 488]. Этот мотив в основе своей — древний дионисийский символ, часто встречающийся в раннехристианском искусстве, — один из наиболее распространенных в репертуаре декоратив-



[230] В изобразительном репертуаре раннехристианского искусства, в том числе в росписях катакомб, начиная с III в. он являлся символом надежды (Hall, 1974. Р. 15), а также одним из символов воскресения и вечной жизни, помещаемый на надгробных плитах (Уваров, 1908. С. 113–115, 165).

ных форм средиземноморского ареала. Такого рода мотивы, как уже упоминалось, использовались в декоре мраморных и шиферных плит в интерьере Софии Киевской, в частности, одной из самых древних, служащей спинкой трона митрополита, а также нескольких плит из ограждения хор [231].

Семантическая наполненность этих мотивов в росписи полоцкого храма, естественно, далека от символики исходных моделей. Однако в стенописи Спасского собора обнаруживаются, как кажется, и другие связи, отображающие глубинные основы художественной культуры византийского мира, которые не всегда очевидны даже в сохранившихся памятниках самой империи [232].

Интерес к раннехристианскому и позднеантичному искусству, всегда существовавший и периодически активизировавшийся в византийской художественной среде, проявлялся в разных, порой весьма необычных формах в произведениях, созданных в местных центрах. Так, в стенописи Спасо-Преображенского храма над центральной нишей (аркосолием) северной стены помещена необычная декоративная композиция с грубовато выполненными личинами в звездообразных обрамлениях [ил. 489]. Возможно, это своеобразная интерпретация солярных символов, что вполне корреспондирует с множеством крестов и хризмов в медальонах рисписи. Это могли быть также «отфильтрованные» многовековой историей облики мифологических персонажей, подобных изображенным в мозаиках Педроса де ла Вега, виллы Ольмеда (IV в.), масок в бордюре антиохийской мозаики из виллы Константина, находящейся в музее Лувра. Наиболее вероятно, однако, что здесь перед нами достаточно примитивное воспроизведение персонификаций времен года, подобных существующим, например, на панелях с изображением месяцев из декорации виллы Фальконер, возможно первой половины VI в., часть которых хранится в Археологическом музее в Аргосе [233]. Скорее всего, эти «невнятные» изображения над погребением в нише связаны с античными представлениями о цикличности явлений природы, вечном возрождении, воскрешении.

Едва ли исполнителем такого рода мотивов был высококлассный византийский мастер. В то же время сложно предположить существование самостоятельного интереса к подобным «сюжетам» у местных художников. Скорее, это дело рук мигрирующей артели мастеров византийского круга, разных по уровню, но единых в художественной концепции.

Те же опосредованные, пропущенные сквозь века связи, своеобразные отзвуки позднеантичной культуры Средиземноморья, так удивительно проявившиеся в искус-

стве столь отдаленного региона, прослеживаются и в еще одной части стенописи Спасского собора — в орнаментальной декорации верхних участков стен и сводов боковых помещений алтаря.

Узкие, с сильно выгнутыми поверхностями, эти компартименты, вернее, их верхние сводчатые части на высоте около 8 м, были малопригодны для сюжетных изображений, которые подвергались бы на них существенным зрительным искажениям. Орнаментальная же декорация, довольно сложная по композиции, безупречно, с артистической легкостью вписана в эти изогнутые поверхности [ил. 490]. Контурный, четко построенный узор выполнен красной охрой по белому полю левкаса. Он состоит из совмещенных (находящих друг на друга) по вертикали и диагонали крупных ромбов, в центре имеющих квадратные элементы, которые еще более структурируют и без того выверенную композиционную систему. В этой сетке в каждый большой ромб вписаны четыре малых, с небольшой окружностью в центре. Она служит опорой для отходящих в стороны пальметт со стержнеобразной средней частью и отогнутыми вниз боковыми элементами, заканчивающимися стилизованными растительными отростками. Типологически эти пальметты напоминают орнаментальные мотивы медальонов в зенитах подпружных арок Спасской церкви. Пальметты и в вертикальных, и в горизонтальных рядах помещены по принципу зеркальной симметрии.

Принцип построения этой сложной, геометрически строго построенной композиции и тут восходит к временам очень давним — к дохристианским и раннехристианским, напоминая узоры напольных мозаик и панелей позднеантичной эпохи. Даже полые квадратные мотивы в центре больших ромбов являются характерным признаком такого рода произведений.

Разумеется, буквальные аналогии в данном случае не могут быть названы [234]. Композиция претерпела существенную эволюцию, была трансформирована и по-своему интерпретирована, в ее состав введены своеобразные пальметтовидные формы, однако в основе ее остался древнейший мотив *trellis* — решетки для поддержания вьющихся растений. Близкие по времени мотивы могут быть найдены среди заставок греческих рукописей, например, в декоре Евангелия начала XII в. константинопольского происхождения из собрания Бодлеанской библиотеки в Оксфорде (Auct. T. inf. 1.10, f. 24) [235] [ил. 492], а также в декоре таблиц канонов конца XI в. из библиотеки Палатина в Парме (Palat. 5) [236].

В непосредственной близости от этой композиции существует еще один античный по происхождению декоративный мотив,

[231] См.: ИРИ, 2007. Т. 1. С. 583. Ил. 605; С. 593. Ил. 624; С. 597. Ил. 632.

Наряду с этими мотивами в мозаиках Софии Киевской существуют и другие древнейшие формы, встречающиеся в раннехристианском искусстве, например, так называемый гаммированный крест (во фризе, помещенном в алтаре под «Евхаристией»), весьма редкий для художественной культуры Византии. См.: Орлова, 2007/1. С. 347.

[232] Можно отметить, что несколькими десятилетиями позднее на пеленах в стенописи смоленского храма на Протоке в несколько ином варианте будет также интерпретироваться мотив якоря. Использование такого рода форм имеет, возможно, отношение к феномену, который Н.И. Толстой назвал «третьей культурой». Важнейшей ее особенностью является симбиоз самых разных элементов, приникших в славянскую среду вместе с христианством. К компонентам этого симбиоза он относит элементы культуры поздней античности — эллинизма, мотивы ближневосточных апокрифов, восточного мистицизма и западной средневековой книжности (Толстой Н., 1996. С. 147).

[233] См.: *Dunbabin*, 1999. Fig. 27, 233, 170.

[234] Ср., например: *Čremošnik*, 1984. Sl. 70; *Dunbabin*, 1999. P. 67. Fig. 68, 153 и др.

[235] *Hutter*, 1977. Bd. 1. Kat. 39. S. 194, 187. Fig. 248, 235.

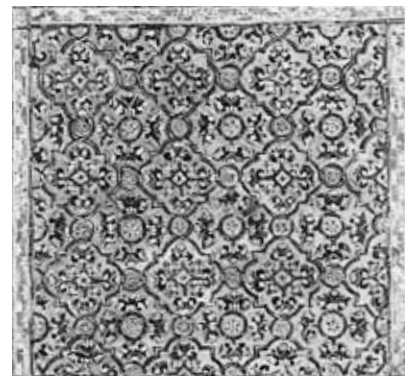
[236] *Лазарев*, 1986. Т. 2. Ил. 244. Этот узор может быть сопоставлен и с орнаментом на тканях, в частности на одежде императора Никиты Вотаниата из уже упоминавшейся миниатюры Слов Иоанна Златоуста 1078–1081 гг. (Национальная библиотека Франции (Coislin 79. Pol. 2r).



490



491



492

хорошо известный в византийском искусстве, — капитель с прекрасно проработанными листьями аканфа, венчающая столбы с изображениями фигур столпников [ил. 491]. В этом же ряду можно упомянуть и такой характерный мотив античного искусства, как *bead-and-reel* («нить бус»). Он использован в сцене «Сошествие во ад» в декоре краев врат, необычно крупных, энергично перекрещенных, с элементами пространственной моделировки.

По всей вероятности, большая часть тех вариантов орнаментального декора Спасского храма, о которых шла речь, выполнена приезжими художниками. Если местные мастера и принимали участие в работе над росписью, едва ли они были способны воспроизвести столь изощренную по композиции декорацию на сводах и стенах боковых

помещений алтаря, а также сложные и многозначные по смыслу декоративные формы в основании барабана.

Тем же пришлым художникам принадлежат, видимо, и необычные орнаментальные панели, своеобразные карнизы, на северной и южной стенах [ил. 493], а также декоративные вставки на склонах триумфальной арки. В их составе — разновидности пальметт, в некоторых случаях заключенных в сердцевидные медальоны [ил. 494], то белых с контуром цвета охры, который выделяет их на белом же фоне левкаса, то цвета разбавленной охры опять-таки на белом фоне. Расположенные в особых местах (например, над образами преподобных, мучениц, в их числе, как считают исследователи, Евфросинии Александрийской, соименной основательнице монастыря) и выполняющие роль сво-

490 Орнаментальная композиция. Роспись Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Деталь

491 Декоративный мотив. Роспись Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке

492 Заставка Евангелия. Константинополь. Начало XII в. Bodl. Auct. T. inf. 1. 10, f. 24

493 Орнаментальная композиция. Роспись Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Деталь

494 Орнаментальная композиция. Роспись Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Деталь

его рода смысловых акцентов, они напоминают пластический декор, являются своеобразной попыткой его имитации.

Остальные орнаменты в росписи церкви имеют совершенно иной характер. Помещенные главным образом на узких гранях лопаток и столбов, они выполнены небрежно и, как уже упоминалось, отличаются от описанных ранее масштабным несоответствием частям росписи, расположенным рядом, и белым цветом фона. Обрамленные часто непомерно широкими, неровными красно-коричневыми полосами разгранок, почти равными полю собственно орнаментальной композиции, они кажутся чужеродными, особыми, отдельными, хотя типологически вполне соответствуют занимаемому месту и отвечают динамике архитектурных форм.

Основной мотив этой части орнаментального репертуара Спасской церкви традиционен — виноградная лоза в разных колористических сочетаниях ее элементов и фона. Один из вариантов — зеленая лоза на белом фоне простейшего абстрактного типа с небрежно выполненным, разной толщины стеблем, как правило, плотно вписанным в поле орнаментальной композиции, в некоторых случаях с крупной, сильно вытянутой «почкой» в пазухах и вяло ответвляющимися побегами, которые завершаются полупальметтами. При этом их внутренний элемент закручивается по спирали, а внешний — разветвляется и с одной стороны заканчивается заостренным треугольным мотивом, напоминающим листок. Он располагается вдоль линии разгранки и может восприниматься как часть фона. В результате создается впечатление как бы двойного узора — зеленого на белом и белого на зеленом фоне, что, впрочем, в данном случае едва ли могло являться осмысленным приемом. Усиливает такое «двойственное» впечатление характер обрамления. С одной стороны с белым фоном вертикальной орнаментальной композиции соприкасается широкая красно-коричневая полоса, а с другой — узкая зеленая, затем такая же белая и только потом — широкая красно-коричневая. Это



494

также трудно признать осмысленным приемом. Скорее всего, здесь мы имеем дело с вынужденным решением, вызванным небрежностью в разметке композиций.

Сходное ощущение «двойного узора» возникает при рассмотрении и другого варианта лозы — белой на зеленом фоне. В данном случае ответвление, заканчивающееся полупальметтой, имеет гораздо более энергичный характер. Оно почти спиралевидной формы, как и внутренняя часть самой



493



495



496



498



499

полупальметты, внешний же ее контур вполне традиционен. Но толщина лозы и в этом случае не унифицирована. «Почка» в пазухах еще крупнее, чем в первом варианте, она приобрела вид какого-то особого элемента. Оформление же композиции вполне обычно.

Еще в одном варианте [ил. 495] зеленая лоза просторно размещена на белом фоне, что позволяет художнику, вернее, вынуждает его дублировать стебель — через определенные интервалы его свободное движение прерывается в пределах раппорта, образованного двумя ответвляющимися полупальметтами с крупными, обозначенными лишь контуром, как бы полыми почками.

Существует в росписи и вариант изображения лозы с нарушенной структурой узора, с дополнительным, как бы случайным завитком на ответвлении, заканчивающемся полу-



497

495, 496 «Виноградная лоза». Роспись Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Детали

497 Орнаментальная композиция. Роспись Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Фрагмент

498 Орнаментальная композиция. Роспись Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Деталь

499 Орнаментальная композиция. Роспись Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Деталь

пальметтой. При этом оба завитка оказываются закрученными в одну сторону, а пальметтовидное ответвление почти сливается с утолщенным изгибом лозы. Этот вариант решен и в иной цветовой гамме — лоза цвета охры расположена на терракотовом фоне. Еще один вариант изображения лозы, вернее ее колористическая версия, — белый стебель на красно-коричневом фоне [ил. 496].

Весьма необычное для росписи Спасского храма изображение лозы, вернее, интерпретация этого мотива в многосоставной композиции — своего рода, древе жизни, обнаружено при реставрационных работах 2012 г. на боковой стенке ниши южной стены. В данном случае это тонкий вишневый стебель с пальметтовидными отростками, помещенный на зеленом фоне [ил. 497]. В сложной схеме этого орнамента использованы приемы, встречающиеся в декорации верхних частей боковых помещений алтаря церкви — деление на сегменты, «скрепленные» полыми ромбовидными формами. Соседствуя с погребением, этот орнамент имеет особое смысловое значение.

Помимо лозы, на гранях (заплечиках) столбов используются и орнаменты других типов, отличающиеся такой же небрежностью исполнения и известной чужеродностью по отношению к общей системе живописи. Один из таких орнаментов — контурный узор, образованный зелеными растительными мотивами на белом фоне. Композиция состоит из полых сердцевидных форм, вытянутых в вертикальную цепочку и обращенных в одну сторону. Друг с другом они не соприкасаются, образуя некое целое благодаря коротким, слегка загнутым отросткам в нижних частях. Внутри них — традиционный мотив раздвоенных пальметт на раздвоенном же основании. Сближаясь в верхней части, они образуют небольшую пальметту, обращенную вниз, и еще меньшего размера трехчастный мотив (упрощенная пальметта?), направленный в противоположную сторону. Внешний контур сердцевидных форм имеет округлые парные утолщения — наросты, почки. В боковых интервалах между сердцевидными формами находятся небольшие изогнутые отростки, заканчивающиеся растительными мотивами, также своего рода полупальметтами [ил. 498]. (Плохая сохранность не позволяет судить об этом с определенностью.)

Необычна для монументальной живописи интерпретация этого орнамента. Она заставляет вспомнить некоторые типы заставок греческих рукописей. По-своему уникальны такие черты, как отсутствие сочленений между медальонами и их направленность в одну сторону. Как правило, подобные мотивы изображаются как парные, в зеркальном соотношении и имеют переходной элемент — узел, кольцо, то есть они организо-

ваны в более сложные системы, уравновешенные разнонаправленным движением. В данном случае схема орнамента с устремленными вверх формами имеет динамичный характер, соответствующий вертикализму внутреннего пространства храма.

Композиция еще одного варианта этого орнамента, опять-таки ориентированная по вертикали, также состоит из контуров вытянутых сердцевидных форм, зеленых на белом фоне, расположенных цепочкой, друг над другом, через небольшие интервалы. Их поля в свою очередь заполнены пальметтами, но в своеобразной интерпретации. Отчасти они напоминают мотив процветшего креста. Эти формы имеют прямой сильно вытянутый стебель с крупным стреловидным утолщением на конце и с отходящими от него двухъярусными ответвлениями, закручивающимися внутрь [ил. 499].

Эта композиция также нетрадиционна для монументальной живописи. Скорее всего, как и в рассмотренном ранее варианте, она была приспособлена не слишком искусственным в орнаментике художником к вертикальному положению. В качестве примера горизонтальной композиции такого рода орнамента можно привести П-образную заставку константинопольской рукописи Евангелия конца X в. из Бодлеанской библиотеки (Cromwell 16, f. 31), где сердцевидные мотивы размещены и по вертикали, и по горизонтали, но при этом смыкаются друг с другом [237].

Пальметта, столь по-разному интерпретируемая в живописи Спасского храма, — один из основных мотивов искусства классической древности. Раздвоенная или расщепленная пальметта появилась как особый мотив еще в поздней античности [238]. Как правило, такие пальметты изображались в сердцевидном обрамлении. Этот мотив напоминает орнамент на аттических вазах, но в византийском (шире — в восточнохристианском) искусстве, как считается, он появился при посредстве сасанидских источников [239]. Там он существовал во многих вариантах, а с X–XI вв. его особая интерпретация получила название «сасанидская пальметта». Наиболее часто этот мотив встречается в заставках иллюминированных рукописей XI–XII вв. В рукописном декоре использовались как горизонтальные, так и вертикальные ряды пальметт в сердцевидном обрамлении и обычно в парных формах, образующих единый раппорт. При вертикальном размещении также использовались парные мотивы, соединяемые различными способами, чаще всего верхушками, обычно с растительными мотивами в промежутках.

Варианты орнаментальных композиций, существующие в Спасо-Преображенском храме, представляют собой вольную интерпретацию традиционных мотивов, во многом обу-

[237] Hutter, 1977. Bd. 1. Kat. 5. S. 139. Fig. 42; см. также: S. 156. Fig. 122.

[238] См.: Strzygowski, Schulz, 1904. S. 202.

[239] Frantz, 1934. P. 62–63.



500

словленную попытками приспособить их к определенной конструктивной части интерьера, что, впрочем, не способствовало их большей органичности в общей системе живописи. Основным источником для такого рода преобразований, скорее всего, служил рукописный декор [240] и отчасти узоры на тканях. О тканях

более всего заставляет вспомнить и еще один тип орнамента, композиция которого состоит из ромбовидной сетки с упрощенными пальметтами внутри [ил. 500].

Во всех этих случаях, несмотря на очевидное знакомство художника с классическими образцами и иконографическими новациями, обращает на себя внимание иной, более низкий уровень исполнительского мастерства. Объясняется это, видимо, сжатыми сроками исполнения росписи и тем, что к ее созданию могли быть привлечены помощники из числа местных мастеров, ранее не входивших в артель стенописцев [241]. Однако все это не уменьшает остроты выразительности, эмоциональной насыщенности, не снижает мощную энергетику образов живописи, которую едва выдерживает сжатое внутреннее пространство храма.

Составить представление о характере декорации цокольной зоны Спасской церкви в настоящее время можно лишь предположительно. В ходе работ 2011 г. были раскрыты фрагменты панелей в нижних частях восьмигранных столбов. Их декор столь необычен, что о его прообразах можно лишь догадываться. В отдельных случаях он вызывает в памяти приемы имитации техники *opus sectile*, использованные в том числе во фресковой части декорации Софии Киевской [ил. 502]. И в то же время здесь можно увидеть попытку воспроизвести отдельные элементы декора романских рукописей, некоторые из которых могли быть известны в полоцких землях, тем более что Евфросинья Полоцкая свободно владела не только греческим, но и латинским языком. Здесь можно вспомнить о рукописи второй половины XI в. из кафедрального собора Кракова (Капитульная библиотека, КР 23. Л. 20) [242]. Об интерпретации декора романских рукописей позволяют говорить

500 Орнаментальная композиция. Роспись Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Деталь
501–503 Декоративные панели. Роспись Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Детали



501



502



501



504

[240] До полного раскрытия стенописи храма делать какие-либо окончательные выводы, касающиеся состава и происхождения ее орнаментального репертуара, не представляется возможным.

[241] В некоторых случаях при изображении архитектуры и предметов интерьера, например в сцене «Благовещение» в росписи Спасо-Преображенского храма, использованы те же мотивы и аналогичный способ их воспроизведения. См.: *Сарабьянов*, 2007/2. Ил. на с. 73.

[242] *Sztuka polska*, 1971. I. Fig. 746–752.

[243] В данном случае можно вспомнить еще об одной рукописи из кафедрального собора Гнездно второй половины XII в. (Капитульская библиотека, Ms 110). См.: *Sztuka polska*, 1971. I. Fig. 844–846.

[244] См. с. 331 наст. изд.

[245] Там же существовали и фрагменты цокольной декорации, имитирующей мраморную облицовку (*Вздорнов*, 1963. С. 217–223).

и фрагменты еще двух панелей с характерными элементами растительного орнамента [243] [ил. 501, 503].

В росписи алтаря и хор художники использовали как имитацию мраморных панелей, части которых сохранились в алтарных арках, так и изображения подвесных пелен. Панели мраморировки имеют достаточно необычную колористическую гамму, которую составляют изумрудный, желто-коричневый и белый цвета. Это не оттенки одного красочного тона, разной степени интенсивности, как это было в соборе мирожского монастыря, а цвета одинаковые по интенсивности и прекрасно гармонирующие друг с другом. В данном случае, как и в псковском храме, мы имеем дело с убедительным воспроизведением фактуры камня, переданной волнистыми линиями, а не с простым обозначением ее [ил. 504].

В цокольной зоне алтарной апсиды была представлена белая подвесная пелена. В настоящее время открыты только верхние ее части с изображениями крупных колец, на которых она была подвешена. Судить о декоре пелены пока не представляется возможным. Зато на хорах этот прием был исполь-

зован в весьма необычном для русских памятников варианте. Там участки тканей окрашены в красный и зеленый цвета. Ни до, ни после появления этой росписи мы не встречаем подобной интерпретации. Едва ли такого рода дифференциация цвета, как и вообще изображение цветных пелен вместо обычных белых, не имела символического подтекста. В этой связи можно вспомнить уже упоминавшуюся миниатюру константинопольской (?) рукописи Гомилий Григория Назианзина последней трети XI в. из Бодлеанской библиотеки (*Selden B. 54*), где изображена подвешенная к «тябл» завеса, одна половина которой кремовая, теплого оттенка, а другая — зеленая, холодного оттенка.

В любом случае изображение ткани в цокольной зоне алтаря и на хорах свидетельствует об осмыслении пелен как значимой части декорации, о развитии и укоренении этой традиции, впервые появившейся в русских землях в стенописи собора Антониева монастыря. В полоцком храме, если оценивать его декорацию в целом, она приобрела новые и совершенно особые черты.

Не менее интересный характер имели развитие и интерпретация этой традиции на территории Северо-Восточной Руси, в декорации церкви Св. Бориса и Глеба в Кидекше под Суздалем. Она была сооружена в 1152 г. Юрием Долгоруким практически одновременно со Спасо-Преображенским собором в Переславле-Залесском и относится соответственно к началу храмового строительства во владими́ро-суздальских землях. Будучи дворцовой, Борисоглебская церковь, судя по нишам-аркосолиям с сохранившимися в них надгробными изображениями, предназначена была, подобно Спасскому храму в Полоцке, служить усыпальницей, в данном случае для членов княжеской семьи. Роспись церкви была создана, как в настоящее время считается, вскоре после ее возведения и датируется 1150-ми гг. [244] Уцелела она лишь в небольших фрагментах. В основном это остатки орнаментальных композиций и декора цокольной зоны.

Нижняя часть росписи Борисоглебского храма, точнее, то, что от нее сохранилось, заслуживает особого внимания. В цокольной зоне алтаря было помещено изображение разнообразно украшенной пелены [ил. 505, 508, 509]. Оно существенно отличается от известных нам вариантов, в том числе от гладкой пелены, находившейся некогда в центральной апсиде Спасо-Преображенского собора в Переславле-Залесском [245]. Пелена изначально украшала и нижнюю часть росписи хор Борисоглебского храма. Судя по небольшим фрагментам, там ее складки (без следов какого бы то ни было декора) были лишь едва прописаны [ил. 506]. Более того, пелены существовали и на столбах Борисоглебского храма.



505

Их нижние части, с просматривающимися вертикальными складками, трехцветной каймой и следами орнаментального декора, видимо, растительного характера, сохранились на южной грани юго-западного столба и на северной грани северо-западного столба [246] [ил. 507]. Фрагменты пелен частично уцелели и на восточных гранях предaltarных столбов в арках проходов в жертвенник и дьяконник [247].

Таким образом, здесь мы имеем дело с первым для русских памятников случаем

воспроизведения пелен в качестве целостной системы — не только в алтаре и на хорах, но и в наосе храма, на столбах и, вероятно, по всему его периметру. Можно лишь догадываться, было ли такого рода решение связано с интенсивным развитием этой традиции в северо-восточных русских землях или с особым назначением храма. Имитация мраморной облицовки, фрагменты которой сохранились на откосе скамьи синтрона [248], по всей вероятности,



506



507

505 Подвесная пелена.
Роспись алтарной части церкви
Св. Бориса и Глеба
в Кидекше. Около 1152 г. (?)
Деталь
506 Подвесная пелена.
Роспись на хорах церкви
Св. Бориса и Глеба в Кидек-
ше. Деталь
507 Подвесная пелена.
Роспись на столбе церкви
Св. Бориса и Глеба в Кидек-
ше. Деталь
508, 509 Декоративные
мотивы на подвесной пелене.
Роспись церкви Св. Бориса
и Глеба в Кидекше. Детали

использовалась в Борисоглебском храме
лишь локально.

Пелена, помещенная над синтроном,
сохранилась неполностью, однако уцелев-
шие части позволяют судить о необычном
характере ее украшения [249]. Она была свет-
лой (левкас?), с прописанными, видимо,
красной охрой частыми складками и деко-
ром, сделанным разбеленной рефтью и крас-
ной охрой. Он состоял как бы из двух разных
частей, отличающихся настолько, что они
кажутся разными слоями, хотя технологиче-
ски это маловероятно. Одна из них, «ниж-
няя», — собственно пелена с довольно тради-
ционным узором из симметрично размещен-

ных контурных геометрических фигур: ром-
бов с «петельками» на углах и вписанными
кружками; сфер с крестообразно отходя-
щими от них короткими лучами; а также ром-
бов с короткими лучами по углам и по центру
боковых граней [ил. 508].

Несложный декор с использованием раз-
ного рода геометрических форм, изначально
имевших символический характер, нередко
солярной природы, характерен для тканей.
Он встречается на изображениях одежд,
например, далматики императоров Юстини-
ана и Константина на ктиторской мозаике
южного вестибюля Софии Константино-
польской (вторая половина X в.). Простей-



508



509

[246] Они были раскрыты
в 2011 г. при архитектурно-
археологических исследо-
ваниях экспедиции Инсти-
тута археологии РАН (руко-
водимой Вл.В. Седовым).
[247] Их фрагменты также
были обнаружены экспеди-
цией в 2011 г.
[248] Эти фрагменты
со сходящимися под углом
полосами красно-корич-
невого цвета — весьма
условным обозначением
фактуры камня — также
были обнаружены в 2011 г.
[249] В настоящее время
не все изображения хоро-
шо просматриваются,
однако существует точная
копия пелены, где отдель-
ные детали различимы
отчетливее. Она была сде-
лана В.В. Филатовым сразу
после раскрытия этого
участка росписи в 1947 г.,
в котором он принимал
непосредственное участие.
См.: *Филатов*, 2008. С. 276.

ший узор существует и на завесе в упоминавшейся миниатюре Гомилий Григория Назианзина из Бодлеанской библиотеки.

Отдельные мотивы такого рода на пеленах в цокольных частях росписей храмов известны, по крайней мере, с VIII в. (в частности, на пелене из капеллы Феодота в церкви Санта Мария Антика в Риме [ил. 425]. Декор подвесной ткани в цокольной части росписи храма Успения Богоматери в Гефсимании (около середины XII в.) состоит из полых кружков с отходящими лучами, изначально являвшихся солярным символом. Аналогичной природы декор существует и на пелене, сохранившейся в апсиде Календерхане Джами в Стамбуле, также относящейся к XII в. [ил. 423]

Пелена в алтаре Борисоглебского храма, украшенная всеми этими элементами, в настоящее время едва различимыми, служит своего рода фоном или основой для совершенно необычных для такого места рисунков, похожих скорее на наброски. Кажущиеся случайными, они нанесены поверх складок пелены без учета их конфигурации и большей частью не имеют прямого отношения к орнаментальному декору. Это стель со свисающими виноградными гроздьями, из которых прорастают вверх усики, исполненные, видимо, красной охрой [ил. 509]; дерево с пирамидальной, слегка $\square$ взломаченной $\square$ кроной, также красного цвета [ил. 508]; светильник, в настоящее время едва просматривающийся [ил. 505]; контурное изображение широкого четырехконечного «византийского» креста, напоминающего надгробные; исполненная черной рефтью декоративная форма из закрученных виноградных стеблей, которую трудно отождествить из-за плохой сохранности.

Символическая природа этих мотивов и определенная их взаимосвязь очевидны. Виноградные гроздья, как и лоза, служили символическим образом Христа: «Я есмь истинная виноградная лоза, а отец мой Виноградарь. Всякую у Меня ветвь, не приносящую плод, Он отсекает, а всякую, приносящую плод, очищает, чтобы более принесла плода...» (Ин. 15:1–4). По словам Климента Александрийского, «лоза дает вино, как Слово дало свою кровь» [250], что, очевидно, связывает ее изображение с таинством причащения и Раем, символом которого, видимо, служило дерево, помещенное на пелене. Характерно, что изображению райского сада, судя по уцелевшим фрагментам, было отведено значительное место на западной стене Борисоглебского храма [ил. 512]. Что же касается изображения, напоминающего светильник, то он также символизирует Христа: «Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Ин. 8:12).



510

510 Куфический орнамент. Роспись церкви Св. Бориса и Глеба в Кидекше. Деталь
511 Куфический орнамент. Роспись Чарикли килисе в Гереме. Вторая половина XI в. Деталь

Таким образом, в росписи Борисоглебского храма мы встречаемся с уникальным случаем обильного не только орнаментального, но и «содержательного» украшения пелены, осмысления ее как существенной части убранства алтаря. Ее декор имеет характер своего рода богословской программы, он наделен предельно наглядным символическим смыслом, призванным, возможно, обозначить роль и значение христианских таинств, в частности таинства Причащения



511



512

и его связи с Воскрешением и Раем, сцены которого, судя по сохранившимся фрагментам, были столь существенны в общей системе росписи Борисоглебского храма. И вместе с тем в изображении пелены намеренно или невольно осуществляется взаимосвязь двух слоев, двух уровней понимания символики — фонового, «дальнего», непосредственно относящегося к собственно пелене с ее несложным узором, обращающей мысль зрителя к ветхозаветным образам (здесь можно упомянуть об изображении завесы Скинии в напольных мозаиках Святой Земли — в Бет-Альфа и Бет-Шеане (VI в.), и «ближнего» пласта ее убранства, находящегося на переднем плане, состоящего из мотивов, воплощающих новозаветную символику, раскрывающих смысл таинства литургии.

Подтверждение того, сколь важной для создателей росписи Борисоглебского храма была задача выявления ветхозаветной подосновы евангельских тем, преемственности Ветхого и Нового Заветов, особенно существенной для этапов утверждения новой веры, мы находим в других элементах ее декорации. На лопатке северной стены, отделяющей наос от жертвенника, под остатком обрамления медальона, внутри которого изображение (скорее всего, полуфигуры пророка) не сохранилось, существует фрагмент куфического орнамента, выполненного красной охрой (?) по белому фону левкаса [ил. 510]. В отличие от декора, имитирующего буквы куфического шрифта в росписи собора новгородского Антониева монастыря, во фресках Борисоглебского храма мы впервые встречаемся именно с куфическим орнаментом, который во второй половине XII в. уже

будет не таким редким явлением для древнерусской живописи.

По всей вероятности, организующим элементом композиции (в данном случае вертикальной) являлись зигзагообразные контурные линии, образующие треугольные поля. В них были вписаны стилизованные элементы куфического алфавита, чередующиеся в зеркальном отображении. Они состояли из сдвоенных мачт с характерными треугольными (копьевидными) навершиями, дополненных симметричными растительными мотивами. Судя по всему, полоса этого орнамента опускалась вниз, вдоль края лопатки и, возможно, определенным образом была связана с символикой алтарной преграды.

Нет оснований считать, что этот орнамент, чьи элементы, возможно, ассоциировались с письменами Святой Земли, был широко распространен в византийском и западноевропейском искусстве в XI–XII вв. На Западе трансформация шрифтового декора в орнаментальный узор приходится в основном на XIII в. В арсенале восточнохристианского искусства известные нам в настоящее время примеры ограничиваются в основном узким кругом росписей нескольких храмов Каппадокии. В одном из них — Чарикли килисе — подобный орнамент является частью развитого орнаментального репертуара. Показательно, что эта роспись входит в группу памятников, сосредоточенных в Гереме, относящихся к деятельности одной мастерской и датируемых серединой — второй половиной XI в. [ил. 511] Устойчиво повторяющиеся в них мотивы позволяют предположить присутствие такого рода орнамента и в несохранившихся памятниках центральных областей Визан-

[250] Уваров, 1908. С. 173.

тии. Напомним, что в названных каппадокийских росписях мы встречаемся также и с куфическим шрифтовым декором [251].

Связь рассматриваемого куфического орнамента с мотивами декора пелены, с самим приемом ее изображения отчетливо выявлена в уже упоминавшейся росписи капеллы Богоматери кафоликона монастыря Иоанна Богослова на Патмосе. Там на пелене в цокольной зоне помещены элементы куфического шрифта и те же мотивы солярной природы, что и во фресках храма в Кидекше [252].

Орнаментальный репертуар Борисоглебской церкви, с ее мощными крещатыми столбами, сильно выступающими настенными лопатками, боковые грани которых нуждались именно в орнаментальной декорации, был, судя по всему, довольно разнообразным. Об этом позволяют судить два других уцелевших фрагмента орнаментальных композиций. Один из них, обнаруженный при архитектурно-археологических работах 1974 г. и вновь

раскрытый в 2011 г., находится ниже уровня современного пола в цокольной части восточного откоса северного портала. Там сохранился крупный пятилепестковый «цветок» типа крина. Нижние его лепестки окрашены насыщенной красной охрой (?), а верхний имеет голубой цвет. Этот «цветок» являлся частью композиционной системы, состоящей из ряда таких мотивов, обрамленных и соединенных тонкими стеблями. В местах их переплетения помещены необычные элементы растительной природы. Они состоят из двух компонентов: крупных «почек» и трехлепестковых цветочных форм, своеобразных простейших пальметт, расположенных над ними [ил. 513]. Типологически и по характеру мотивов эта композиция восходит к византийскому орнаменту так называемого эмальерного стиля, прекрасные образцы которого на Руси известны по мозаикам Софии Киевской. Можно вспомнить, в частности, об орнаменте, обрамляющем конху центральной апсиды этого храма [253].

Однако облик композиции Борисоглебского храма в целом нетрадиционен для монументальной живописи — слишком велик контраст между крупными, плотными цветочными формами и тонкими соединяющими их стеблями, которые, дублируясь, создают двойную обводку [254]. Как бы сборный характер формы (из двух компонентов), помещенной в интервалах между основными мотивами, позволяет думать о произвольном заимствовании ее деталей из разных источников [255].

Данных для более определенных суждений мы не имеем. Заметим лишь, что такого рода крупный, достаточно активный орнамент на откосах портала является еще одним свидетельством необычной декоративной украшенности Борисоглебского собора и особой роли цветочных мотивов, служащих своеобразной метафорой, парадигмой идеи воскрешения, бессмертия, пребывания в райских кущах [256]. Это отвечало назначению Борисоглебского храма — места погребения членов княжеской семьи. На характер убранства его интерьера могли повлиять и те особые декоративные свойства, которые были присущи западноевропейским реликвариям, в середине XII в. уже известным на Руси, имевшим форму крестовокупольных храмов и обильно украшенных эмалевыми орнаментами. Один из примеров — знаменитый рейнский реликварий Элтенберга из музея Виктории и Альберта в Лондоне [257]. Здесь можно вспомнить и о мотивах фантастической растительности на куполе кельнского реликвария XII в., видимо, выполненного в той же мастерской, из Музея декоративно-прикладного искусства в Берлине [258]. Несколько позднее их особенности отразились в деко-

513 Орнаментальная композиция. Роспись церкви Св. Бориса и Глеба в Кидекше. Деталь



513

[251] Он использован, в частности, на обуви волхвов в росписи Каранлик килисе и пророка Даниила в Эльмали килисе. В последней декорации встречаются также медальоны с куфическими орнаментальными мотивами. Для той же группы памятников характерен и орнамент, являющийся отличительной частью орнаментального репертуара храма Антониева монастыря, — кажущийся хаотичным узор, скорее всего, обязанный своим происхождением тканям, о котором шла речь в начале данной главы. Заметим также, что в интерьере Борисоглебской церкви куфический орнамент располагался непосредственно над изображениями фигур в арочных обрамлениях.

[252] Орлова, 2004. Т. 1. С. 26. Ил. 11.

[253] ИРИ, 2007. Т. 1. Ил. на с. 351.

[254] Похожая композиционная схема использована в бордюре миниатюры с евангелистом Матфеем из константинопольской рукописи Лекционария (середина XII в.) из собрания Бодлеанской библиотеки (Auct. T. inf. 2. 7. fol. 44). См.: Hutter, 1977. Bd. 1. Kat. 42. P. 203.

[255] Разного рода как бы сборные формы встречаются и в мозаиках, например, в соборе монастыря Нео Мони на Хиосе (1042–1155), и позднее, в рукописном орнаменте, в том числе, Мстиславова Евангелия 1113–1117 гг. (ГИМ. Син. 1203).

[256] См.: Поповић, 2003. С. 69–81.

[257] Romanesque Art, 2009. P. 292.



514

рации Успенского собора во Владимире [259]. В данном случае речь идет не об использовании конкретных орнаментальных мотивов в декорации Борисоглебского собора, но о воздействии и востребованности во Владимиро-Суздальских землях в середине XII в. самого принципа обильного орнаментального убранства. О такого рода влиянии свидетельствует и голубой цвет некоторых элементов орнамента Борисоглебского храма, характерный для эмалей.

Более полное представление можно составить о другом типе растительного орнамента, узкая лента которого проходит по западной грани лопатки северной стены храма [ил. 514]. Его композиция образована волнообразно изогнутым тонким стеблем с отходящими от него побегами, в пазухах которых находятся крупные голубого цвета

«почки». На концах закручивающихся побегов помещены своеобразные бутоны, по сторонам от которых отходят треугольной формы листок на очень короткой ножке и раздвоенное ответвление. Лиственные элементы этого орнамента отчасти напоминают смягченные треугольные формы листов плюща — характерного мотива всего средиземноморского ареала с древнейших времен, естественно перешедшего в византийское искусство (в том числе в варианте так называемых завитков плюща) [260]. Однако в рассматриваемом орнаменте из Борисоглебского собора «листок», лишь отдаленно напоминающий прообраз, к тому же имеющий розовый цвет, отходит не от побега, а от бутона; спиралевидно закручивающийся усик заменен раздвоенным ответвлением. Все это опять позволяет рассматривать и этот орнаментальный мотив как некую попытку самостоятельного творчества, сочетания нескольких моделей разного характера.

Необычный характер этому орнаменту придает обрамление всех его элементов тонким коричневым контуром, отчетливо выделяющим их на белом фоне левкаса и в то же время служащим естественным продолжением такого же тонкого коричневого стебля.

Приемы обводки мотивов и сам принцип интерпретации узора отчасти напоминают технику выемчатой эмали. Уже во времена Юрия Долгорукого, в постройках которого, несмотря на своеобразие облика, проглядывают черты романики, на Русь поступали с Запада литургические предметы. Для мастеров, работавших в северо-восточных землях, их орнаментальный декор мог служить если не источником самих мотивов, то определенным ориентиром в их интерпретации. В качестве примера можно привести ряд произведений лиможской эмали [261], в том числе пластину с изображением Христа (с символами евангелистов) из музея Виктории и Альберта в Лондоне. Там можно заметить и те короткие крючковидные отростки, как бы зачатки будущих ответвлений, которые существуют в композиции Борисоглебского собора. Однако сложность в определении конкретных прообразов состоит в том, что как византийские, так и западные мастера традиционно обращались к одному и тому же источнику — наследию античного искусства. В данном случае можно вспомнить и ткани, в том числе уже упоминавшуюся ткань, послужившую основой для пелены с Распятием [ил. 422]. Некоторые ее мотивы сопоставимы с формами рассматриваемого орнамента из Борисоглебского собора.

В характере орнаментального репертуара Борисоглебского храма, в самом сочетании мотивов, особенности которых позво-

[258] Schätze des Glaubens, 2010. Kat. 40.

[259] Орлова, 1990. С. 142–146.

[260] См., например, орнамент в средней части константинопольского блюда из византийского музея в Афинах (Byzantium, 2008. Kat. 106).

[261] В том числе пластины с изображением Христа во славе (до 1150 г.) из собрания Лазаро Галдиано в Мадриде (Fossi, 2008. P. 17), а также пластины с изображением Распятия из коллекции Фельтринелли в Женеве (Gauthier, 1972. Pl. 64–65).

ляют предположить влияние не только византийского, но и западноевропейского искусства, возможно, нашли отражение процессы, гораздо более отчетливо проявившиеся в орнаменте монументальной живописи, архитектуре, каменной резьбе владимиро-суздальских храмов второй половины XII в.

Завершая рассмотрение орнаментальных форм в живописи второй четверти — середины XII в., можно отметить, что и по количеству, и по характеру новых орнаментальных тем и мотивов, по многообразию их сочетаний этот период не только не уступал предшествующей эпохе, XI — началу XII столетия, но во многом превосходил ее. Именно тогда получили также развитие и новые приемы декорации цокольной зоны храмов.

Большинство известных в настоящее время росписей, созданных в русских землях во второй четверти — середине XII в., безусловно, имели прототипы и аналогии в памятниках других регионов византийского мира, прежде всего на территориях ближайших соседей, но большая часть таких образцов до нас не дошла. Доступный же материал позволяет говорить о том, что очень многие мотивы и приемы использования орнамента, способы декорации цокольной зоны храмов, характерные для стенописей рассматриваемого периода, являлись для Руси в том или ином роде новациями. При этом одни из них уже в конце XII — начале XIII столетия в основном сошли на нет, другие, напротив, получили широкое распространение.

Мощное «оркестровое», ансамблевое звучание орнаментальной части живописной декорации соборов XI — начала XII вв. в рассматриваемую эпоху в большинстве случаев сменилось приглушенными, скромными вариациями. Орнамент как бы слегка вытесняется на периферию живописной системы. И это было связано не только с изменением масштаба построек, характера архитектуры, с дающей о себе знать тенденцией к ослаблению роли конструктивных элементов и подчёркиванию «ковровости» росписей, но и с дифференциацией подхода к выбору орнаментальных композиций, с поисками новых способов выразительности и смыслового наполнения.

Древнерусские стенописи, орнаментальный репертуар которых мы рассматривали в этой главе, были созданы на протяжении сравнительно небольшого промежутка времени (чуть более двух десятков лет). Несмотря на это, разнообразие сочетаний использованных в них орнаментальных мотивов и композиционных решений дает основание говорить о различии источников, их пита-

вших. Проследить эволюцию орнаментальных форм в этот период сложно. Трудности возникают не только из-за немногочисленности сохранившихся памятников, но главным образом именно из-за многообразия использованных в них мотивов. Это свидетельствует о размахе художественной деятельности и если не о нескольких тенденциях в ее развитии, то, по крайней мере, о циркуляции и доступности обширного фонда орнаментальных композиций.

Можно по-разному трактовать суть немалых различий, отмечаемых в орнаменте произведений живописи рассматриваемого периода. Но, безусловно, существенное значение имели их связи с определенными культурными традициями, бытовавшими на территории того или иного княжества, ориентация мастеров на более ранние ансамбли, на наиболее значимые в общем художественном контексте памятники. Подобная зависимость прослеживается в орнаменте стенописей храмов южных и юго-западных русских земель, например Елецкого монастыря в Чернигове и Евфросиниева монастыря в Полоцке. В них использованы не только те мотивы византийского орнамента, к которым обращались создатели киевских монументальных ансамблей XI столетия, но образцы, восходящие к более древним художественным пластам, питавшим культуру византийского мира, — к искусству Средиземноморья эпохи поздней античности, эллинизма и раннего христианства. Наследие именно тех эпох нашло отражение также и в отдельных элементах орнамента Софии Киевской [262], однако при общих истоках мотивы орнамента в названных памятниках второй четверти XII в. были иными. Рассмотрение их позволяет отметить не только ученическое следование традициям византийского искусства, привнесенным на Русь в XI в., но и живой интерес художников к его корням. Это тем более поражает, что такого рода художественный феномен возник на территории, лишенной каких-либо следов античного искусства [263]. Вместе с тем очевидно, что отдельные мотивы орнамента воспроизводились мастерами, либо действовавшими скорее по наитию, нежели руководившимися конкретными образцами, либо не способными к адекватному их воспроизведению.

В северо-западных русских землях развитие культуры орнамента во многом шло особым путем. Туда еще в дохристианский период нередко попадали предметы северо-европейского ремесла. На протяжении не одного столетия там создавались произведения, отражавшие традиции скандинавского орнамента, прежде чем они проявились в отдельных мотивах орнаментального репертуара стенописей (на том этапе Георг-

[262] Орлова, 2007/1. С. 331, 343.

[263] Связям с раннехристианским и античным искусством Древняя Русь в каких-то случаях могла быть обязана не только Константинополю, но и понтийским регионам. Так, в частности, в Восточном Причерноморье была открыта вымостка полов в технике *opus sectile* в базилике, составляющей часть раннехристианского комплекса октогональной церкви в Севастополе (современный Сухум). См.: Хрушкова, 2011. С. 215–218.

гиевского собора Юрьева монастыря) и в декоре рукописей, послужили основой русского варианта тератологии

Орнамент ансамблей, созданных на территории Северо-Западной Руси во второй четверти — середине XII в., нередко близкий типологически к памятникам XI — начала XII в., интерпретирован был совершенно иначе. Мотивы византийского орнамента X–XI вв., преобладавшие в мозаиках киевских храмов, своеобразно претворявшиеся во фресковых частях их декорации, позднее в стенописях Новгорода (София Новгородская, Николо-Дворищенский собор) и еще позднее Пскова, сохранив свое влияние, были дополнены новыми элементами, темами, схемами композиций и преобразованы в системы, весьма далекие от исходных моделей.

В памятниках северо-западных русских земель сохранилось наибольшее количество разнообразных вариантов орнаментальных композиций. Необычен и даже уникален орнамент в росписи Антониева монастыря. Графичность, прозрачность его узоров — в первую очередь это относится к наиболее часто используемому орнаментальному мотиву со «смазанной» композиционной структурой — отчетливо и осмысленно контрастирует с плотностью живописной фактуры, рельефностью трактовки фигур сюжетной части росписи. Этот орнамент в той его интерпретации, которая характерна для фресок Антониева монастыря, в памятниках второй половины XII столетия не встречается, в том числе, возможно, из-за нарастания линейных тенденций в живописи, требующих не столько соответствия приемов, сколько известного противопоставления изобразительной и собственно декоративной частей стенописи. Не встречается позднее и куфический декор в том его виде, который существует в антониевских фресках.

В отличие от земель юга и северо-запада Руси, на территории Суздальского и Ростовского княжеств до первых десятилетий XII столетия своей художественной традиции не было. Своеобразие орнаментального репертуара росписи церкви Св. Бориса и Глеба под Суздалем объясняется, возможно, не только обращением к византийским традициям, но и контактами Северо-Восточной Руси с западноевропейским миром.

Отсутствие типологической и стилевой целостности орнаментального репертуара памятников монументальной живописи, созданных даже в одних и тех же русских землях во второй четверти — середине XII в., можно рассматривать как свойство, характеризующее определенный этап художественного развития, связанный с еще не окончательно

сформировавшимися представлениями о декоративной составляющей ансамблей монументальной живописи и иллюминированных рукописей. Однако вектор этих поисков был слишком разным, чтобы расценивать эти процессы как системные. Говорить о тех или иных тенденциях в этой сфере художественной жизни применительно к рассматриваемому периоду истории русского искусства, при существовании странствующих, сборных артелей, мастера которых свободно обращались с огромным фондом орнаментальных мотивов, можно лишь весьма осторожно. К тому же приходится иметь в виду, что значительная часть памятников утрачена, а большинство уцелевших произведений сохранились лишь фрагментарно.

Состав орнаментального репертуара, стиль орнамента, как обычно, и содержание, и стиль росписи, каково бы ни было их происхождение, никогда не привносились в чистом виде, в каждом отдельном случае их «проживали», усваивали, приспосабливали к конкретным условиям, пожеланиям и возможностям заказчиков, особенностям местной культурной и художественной среды. В результате их своеобразного понимания и интерпретации возникали новые оттенки, но уже со второй четверти XII в. в орнаментальной составляющей произведений живописи, созданных на Руси, появляются те качества, которые, пожалуй, позволяют использовать по отношению к ней определение «русский орнамент». Его обильное и разнообразное использование, обогащение новыми мотивами в искусстве второй половины столетия делает это понятие еще более обоснованным.