



516



517

все труждающиеся и обремененные, и аз упокою вы...» (Мф. XI, 28).

Особое место среди дошедших до нас псковских произведений занимают две иконы, происходящие из псковской церкви Николая «от Кож» на Завеличье: «Деисус» с изображением Спаса на престоле, Богоматери и Предтечи (ГРМ) [490] и «Св. Николай» с поясным изображением (ГТГ) [491] [ил. 516, 520]. Размеры произведений указывают на их создание в качестве парных крупных «наместных» икон Никольского храма, входивших в состав алтарной преграды. Обе иконы изначально были украшены серебряными выпуклыми венцами-нимбами, а в XVI в. получили также оклады на фоне и полях, так что оставались открытыми только сами изображения. Это убранство сохранилось на «Деисусе», тогда как на «Св. Николе» остались гвозди и отверстия от гвоздей, прикреплявших оклад (см. с. 609–610 наст. изд.) [492].

Для изображений на обеих иконах характерны крупная массивная форма, статика и плоскостной разворот композиций, обобщенный силуэт, выразительность тяжёлых драпировок, то изгибающихся, то ломающихся углами. Роскошный золотой

ассист придает обеим иконам особую внушительность. За этими качествами угадывается наследие искусства XIII в., в том числе торжественных образов русской живописи второй половины столетия (см. с. 208–245 наст. изд.). Оба псковских памятника донесли до нас величие этого искусства едва ли не более бережно, чем произведения из других русских центров.

Однако есть основания полагать, что обе иконы созданы значительно позже, приблизительно на рубеже XIV–XV вв. Об этом говорит тип и моделировка лика Богоматери в «Деисусе» (единственного сохранившегося в этой иконе), тонкие и гибкие контуры фигур Христа и Богоматери в «Св. Николе», а также особенности надписей, которые в «Деисусе» несколько искажены при поновлениях и реставрации, а в «Св. Николе» сохранились хорошо. Две псковские иконы из церкви Николая «от Кож», в большой мере сохранившие ранние традиции, как нельзя лучше показывают значение искусства того периода, который рассматривается в данном томе, для дальнейшего развития русской художественной культуры.

Э.С. Смирнова

[490] Размер—141,3×110,2 см. *Родникова*, 1990. Кат. 8; *Лифшиц*, 2004. С. 306–317; *Шалина*, 2008. С. 174, 178–180. Ил. на с. 172–173.

[491] Размер—141×102 см.; Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 29 (авт. Л.И. Лифшиц); *Лифшиц*, 2004. С. 402–424; *Шалина*, 2008. С. 174, 178–180. Ил. на с. 175.

[492] *Стерлигова*, 2000. С. 195–197.

[493] Последнее летописное упоминание—о росписи новгородской церкви Сорока мучеников Вячеславом Прокшиничем Мальшевым внуком (впоследствии хутыньским монахом Варлаамом)—относится к 1226 г. (НПЛ. С. 65, 270).

[494] НПЛ. С. 327; Новгородские летописи, 1879. С. 209; НПЛ. С. 247. «В лето 6800. Заложил архиепископ Новгородский Климент церковь камену святого Николая чудотворца, на Липне в монастыре, от Великаго Новаграда за 7 поприщ, спуся приплытия святого образа 180 лет» (Новгородские летописи, 1979. С. 209).

516 Деисус: Спас на престоле, Богоматерь, Иоанн Предтеча. Около середины XIV в. Из церкви Николая от Кож во Пскове. ГРМ

517 Св. Николай. Около середины XIV в. Из церкви Николая от Кож во Пскове. ГТГ

518 Церковь Св. Николая на Липне. Северо-восточная часть интерьера с остатками росписи. Фотография 1945 г.

519 Поперечный разрез церкви, восточная часть. Схема росписи Г.Д. Филимонова, 1849 г.

[495] Легенда об обретении чудотворной иконы св. Николая на круглой доске и исцелении от неё князя Мстислава († 1132) записана в Третьей Новгородской летописи (Новгородские летописи, 1879. С. 188, 209). Окончательная редакция—1673 г. См. также: *Никольский*, 1907. С. 58–61. № 5.

[496] МЦА МА/1А/КВ СТГО МЧНК ВАСИЛИСКА ПР/ЕСТ/АВИ СА РАБИИ АРХИ/ЕС/ПГПЬ КЛИМЕНТЬ (см.: *Рождественская Т.*, 1992. С. 102, кат. 60; *Она же*, 2009. С. 151–152). Дата кончины владыки Климента—1299 г.—известна из летописи (НПЛ. С. 90, 329–330).

[497] Троицкая летопись, 1950. С. 345.

[498] Известно, например, что в Новгороде в 1292–1294 гг. была возобновлена церковь Феодора на Щирковой улице, в 1296 г. построен храм Воскресения «на воротех», а в 1297 г.—Преображения «на воротех от Людина конца» (НПЛ. С. 327–328). См. с. 84 наст. изд.

[499] Роспись Спасо-Преображенского собора и строительство Николо-Липенской церкви совпали с круглой датой—6800 годом, которая, как любой конец века, заставляла современников задуматься о грядущем конце света (см. подробнее: *Gippius*, 2003. С. 61–71).

[500] Летопись называет основателями собора князя Михаила Ярославича и его мать Оксину (Троицкая летопись, 1950. С. 343).

Фрески церкви Николая на Липне

К концу XIII в. с возобновлением храмового строительства после длительного перерыва [493] в Новгороде возрождается искусство фрески—расписывается церковь Николая, заложенная в 1292 г. в монастыре на острове Липно [494], возле того места, где, по преданию, был обретен чудотворный образ св. Николая на круглой доске [495] (см. с. 83 наст. изд.).

Стенопись Никольской церкви была завершена не позднее 1299 г.—даты смерти её строителя—архиепископа Климента: его поминанию посвящена запись-граффити, сделанная поверх фрескового грунта на северной грани северо-восточного столба, в помещении жертвенника [496]. Если принять во внимание, что в 1294 г. для этой церкви мастером Алексой Петровым был написан большой храмовый образ св. Николая Мирликийского (см. с. 282–284 наст. изд.), то время завершения стенописи логично приблизить именно к этой дате [497]. Примечательно, что незадолго до того, в 1292 г., был расписан Спасо-Преображенский собор в Твери (см. с. 162, 245 наст. изд.), примерно тогда же могла быть украшена фресками построенная в 1287 г. церковь Бориса и Глеба в Ростове (см. с. 148–158 наст. изд.). Возрождение храмовой декорации, вследствие быстро набиравшего силу каменного строительства, шло интенсивно и могло охватывать и другие появившиеся или обновлявшиеся в это время



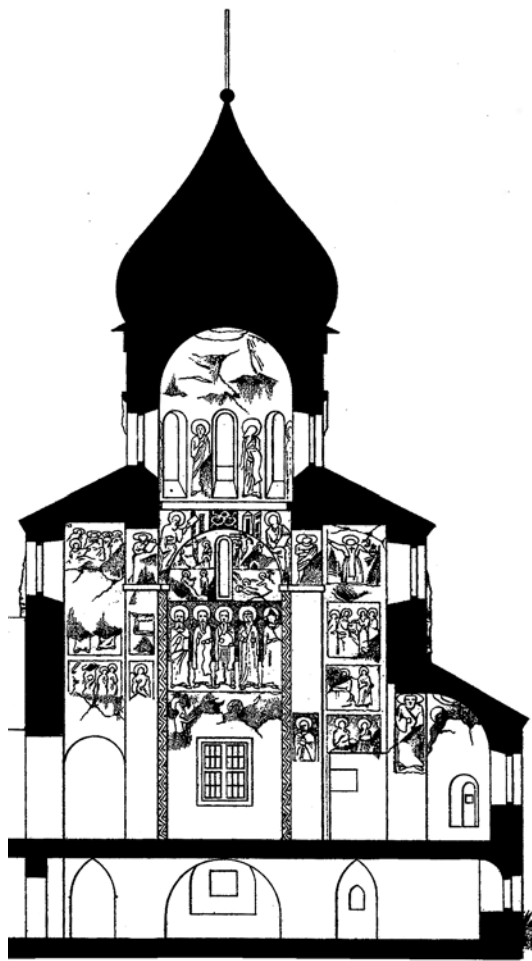
518

храмы Новгорода [498], Северо-Восточной и центральной Руси. Очевидно, что этот процесс оказался всеобщим для русских земель, набирая силу параллельно с оживлением экономической и политической жизни; свою роль в этом, по-видимому, сыграла и совпавшая с последними десятилетиями века очередная волна эсхатологических настроений, которые всегда сопровождалась ростом церковного благочестия и активизацией храмового строительства [499]. При этом если в Твери возобновление искусства стенописи проявилось в виде амбициозного предприятия княжеской семьи [500] по украшению большого кафедрального храма, то роспись скромной монастырской церкви на Липне, по-видимому, соответствовала реальным возможностям республиканского Новгорода.

Заказчик росписи, архиепископ Климент (на кафедре с 1274 по 1299 г.), был последним из новгородских владык, поставленных в архиереи в Киеве: в год его кончины киевский митрополит Максим окончательно оставил разоренную монголами древнерусскую столицу и переселился во Владимир. Драматические картины запустения города, увиденные Климентом во время посещения Киева в 1276 г., зрелище руин Десятинной церкви, под которыми оказались погребены древнейшие святые русского православия—рака с мощами его небесного патрона, св. Климента Римского, саркофаги Владимира Святославича и Ольги,—едва ли могли оставить равнодушным новопоставленного новгородского



519



520

владыку. В 1285 г., когда Климент принимал в Новгороде митрополита Максима [501], между ними, по-видимому, серьезно обсуждались дела, сопряженные с возрождением церковной жизни.

Ещё в XIX в. ансамбль росписи церкви Николая на Липне отличался относительной полнотой, о чём говорят описания того времени [502]. В 1877 г. в церкви были проведены ремонтные работы, в ходе которых древняя стенопись была основательно перекрыта масляной живописью [503], а местами, по-видимому, сбита. Однако, вероятно, ещё до этой записи древние фрески подвергались чинкам, о чём свидетельствуют вставки нового грунта с грубоватым рисунком одежд в нижней части фигуры пророка в конхе апсиды на северном склоне, а также фотографии 1945 г., на которых просматриваются идентичные им по рисунку изображения пророка на восточном склоне северной подпружной арки и евангелиста в северо-восточном парусе [ил. 518]. К утратам древней живописи добавились разрушения периода Великой Отечественной войны: церковь Николая на Липне оказалась на линии фронта и разделила участь ряда других новгородских памятников древней архитектуры, пострадавших от мощного артиллерийского обстрела [504]. Уцелевшие к настоящему времени фрески в основном



521

сосредоточены в алтарной части и небольшими фрагментами просматриваются на стенах наоса. В связи со столь серьезными утратами, пришедшимися главным образом на минувшее столетие, особую важность для изучения ансамбля приобретают архивные материалы, описания и свидетельства очевидцев, по которым прослеживается жизнь памятника во второй половине XIX—первой половине XX в. [505] и в значительной мере дополняются представления об иконографическом составе стенописи и художественных приёмах исполнявших ее мастеров.

История изучения этого памятника знает несколько в той или иной степени подробных описаний фресок. Первое из них восходит к самым ранним этапам открытия русской средневековой живописи: ещё в 1849 г. церковь Николая на Липне привлекла внимание Г.Д. Филимонова [506]. Поставив перед собой задачу исследования первоначальных форм иконоста в русских церквях, этот учёный-медиевист обследовал и описал липенскую роспись, которая, по его словам, представляла собой целиком сохранившийся ансамбль древней стенописи. Однако в этом описании не всегда точно указывается топография изображений и идентифицируется их иконография; схемы, приложенные к статье [ил. 519, 520], не могут считаться абсо-

520 Продольный разрез церкви, северная часть. Схема росписи Г.Д. Филимонова, 1849 г.
521 Свв. Борис и Глеб. Роспись восточных граней западной пары столбов. Акварель В.А. Прохорова, 1871 г.
522 Схематический топографический эскиз системы росписи восточной части церкви. Акварель В. Кузаян, 1946 г. Копия эскиза, исполненного П.И. Максимовым в том же году

- [501] Никоновская летопись, 1885. С.166.
[502] Филимонов, 1859. С.7–8 (отдельный оттиск); Филимонов, 2010. С.30–31.
[503] Вероятно, около середины XVI в. были сделаны какие-то поновления, очевидно одновременные реставрации древнего храмового образа Липенской церкви, произведённой, согласно сохранившейся на нём надписи, в 1556 г. (см. с. 282 наст. изд.).
[504] Погибли купол, часть сводов и стен; длительный период стены и столбы с росписью оставались незащищёнными от дождей и ветра, постепенно размывавших открытую кладку руин и порой увлекавших за собой ослабленные участки стенописи.
[505] Филимонов, 1859; рисунки И.И. Горностаева (изданы: Прохоров, 1871. Табл. 42–43; Прохоров, 1872. Табл. 21–22), архивные описания Ю.Н. Дмитриева 1930–1940-х гг., акварельные схемы-зарисовки, выполненные В. Кузаян и А. Стена (Дмитриев Ю., 2010. С.196–212).
[506] Здание церкви, приписанной в 1798 г. к Сквородскому монастырю, по словам Г.Д. Филимонова, стояло без окон и дверей, «брошенное на произвол судьбы», и службы в нем совершались лишь дважды в год (Филимонов, 1859. С.7–8).
[507] Прохоров, 1871. Табл. 42–43; Прохоров, 1872. Табл. 21–22.
[508] Толстой, Кондаков, 1899. С.147–148.
[509] Михайловский, 1909. С.214–215.
[510] Мясоедов, 1910. С.3–14.
[511] Сычёв, 1910. Л.47–50.
[512] «Дошедшие до нас в нетронутном виде изображения свидетельствовали о каком-то особом состоянии фресок: верхние слои их, равно как и локальные тона, являются столь поблекшими и выцветшими, что едва удаётся их рассмотреть...» (Анисимов, 1923. Л.15–17об.).



522

лютно верно отображающими первоначальную декорацию, поскольку фиксируют роспись, которая, по словам самого же автора, к моменту исполнения зарисовок уже была «не единовременна». Тем не менее это описание имеет особую ценность, так как было выполнено до появления позднейшей масляной записи. О древней росписи дают представление относящиеся к этому же времени акварельные репродукции не дошедших до нас изображений князей

Бориса и Глеба на западной паре подкупольных столбов, изданные в 1871–1872 гг. В.А. Прохоровым [507] [ил. 521]. Краткие описания ансамбля, уже в значительной степени искажённого позднейшей записью, опубликовали в конце XIX—первых десятилетиях XX в. Н.П. Кондаков [508], И.Б. Михайловский [509], В.К. Мясоедов [510], Н.П. Сычёв [511], А.И. Анисимов [512]. Содержащиеся в этих очерках иконографическую идентификацию состава росписей,



523

с путаницей и разночтениями из-за наличия поновлений, следует принимать с известными оговорками. Сопоставление этих описаний с материалами Г.Д. Филимонова, фиксировавшего роспись до «возобновления» 1877 г., а также с нынешними раскрытыми участками позволяет прийти к выводу, что запись лишь отчасти следовала древней иконографии. Тем не менее и В.К. Мясоедову, и Н.П. Сычёву в ходе изучения росписи удалось установить, что первоначальная сте-

нопись располагалась в четырёх поясах над фризом полиитии и включала в двух регистрах под хорами (как в церквях Св. Георгия в Старой Ладоге и Спаса на Нередице) изображение Страшного суда. По их же свидетельствам, в наружной восточной стене храма к северу от апсиды была видна плита с фресковым изображением, от которого сохранилась одна графья по всему рисунку и остатки охры [513]. Состояние участков росписи, не подвергавшихся записи, фик-

523 Схематический топографический эскиз системы росписи восточной части церкви. Акварель А.Д. Стена, 1947 г. Копия эскиза, исполненного П.И. Максимовым в августе 1946 г.

524 Схематический топографический эскиз системы росписи южной стены вимы, жертвенника и диаконника. Акварель А.Д. Стена, 1947 г. Копия эскиза, исполненного П.И. Максимовым в августе 1946 г.



524

- [513] Там же. Л. 50.
- [514] Фотоархив ИИМК. Ф. П 52308.468–477.
- [515] О результатах реставрации 1930-х гг. см.: Строчков, Бозусевич, 1939. С. 84; Гузанов, 2006. С. 81.
- [516] Олсуфьев, 1931/1. Л. 5–9; Олсуфьев, 1931/2. Л. 48–50; Олсуфьев, 1931/3. Л. 73.
- [517] Дмитриев Ю., 2010. С. 196–212; Дмитриев Ю., 1950. С. 161–165.
- [518] Ошибочная идентификация иконографии в данном описании касается лишь некоторых изображений в алтаре (автор считал, что эта часть декорации никогда не включала «Евхаристию», которая к 1950 г. там всё-таки была обнаружена), в диаконнике (изображение старца в княжеском короне на северной стене было принято им за священника Иерусалимского храма Захарию—отца Иоанна Предтечи). Неверным следует также считать мнение Ю.Н. Дмитриева о том, что в храме не было изображения Страшного суда, фрагменты которого, тем не менее, сохранились на западной стене под хорами.

сируют фотографии, выполненные около 1920 г. Л.А. Мацулевичем [514]. В процессе реставрации, которая проводилась в предвоенное десятилетие [515], раскрываемые из-под записей фрески были в самых общих чертах описаны Ю.А. Олсуфьевым [516]. Летом 1945 г. во время первоочередных противоаварийных работ Ю.Н. Дмитриевым было составлено описание сохранившихся и в основном уже раскрытых частей древней стенописи [517]. Эта словесная фик-

сация является самым полным свидетельством о росписи церкви на Липне, не только наиболее подробно, достоверно и чётко атрибутирующим состав изображений [518], но впервые характеризующим их колористические особенности (к настоящему времени почти не поддающиеся оценке), художественные приёмы мастеров и их качественный уровень. Это описание тем более ценно, что уже осенью 1945 г. часть росписи безвозвратно погибла: рухнул северо-вос-



525

525 Схематический топографический эскиз системы росписи западной части церкви. Акварель А.Д. Стена, 1947 г. Копия эскиза, исполненного П.И. Максимовым в августе 1946 г.
526 Схематический топографический эскиз системы росписи северной части церкви. Акварель А.Д. Стена, 1947 г. Копия эскиза, исполненного П.И. Максимовым в августе 1946 г.



526

[519] Максимов, 1952. С. 86–104. Акварельные эскизы восточной, северной, западной сторон и росписей северной стены вимы, а также помещений жертвенника и диаконника (в масштабе 1:25) сохранились в копиях, исполненных в 1947 г. А. Стена (Архив СНРПМ. Инв. № 44).
[520] Эскиз В. Кузанын—поперечный разрез с видом на восток—сохранился в оригинале 1946 г. (Архив СНРПМ. Инв. № 44).
[521] См. лишь: Ковалёва, 1992. С. 86–92).

точный столп церкви, увлекая примыкающие участки стен с сохранявшейся на них живописью, а в последующие годы—в особенности во время развернувшейся архитектурной реставрации—последовали новые потери. Большую ценность для изучения фресок имеют схематические топографические эскизы системы росписи уцелевших частей храма, составленные в 1946 г. архитекторами П.И. Максимовым [519] и В. Кузанын [520] [илл. 522–526].

Из-за плохой сохранности и малой доступности в послевоенные годы о фресковом ансамбле Липны было основательно забыто, он не упомянут В.Н. Лазаревым в фундаментальных трудах по искусству Новгорода и монументальной живописи Древней Руси [521].

Несмотря на обширные утраты и весьма плачевное состояние красочных слоёв, роспись Липны представляет собой значительную часть единственного в русском

художественном наследии XIII в. фрескового ансамбля, иконографический состав которого в большой мере поддаётся реконструкции. В куполе до разрушений находились изображения Христа Пантократора, архангелов, между окнами—восми пророков. В парусах традиционно располагались евангелисты, а между ними—процветшие кресты. На склонах подпружных арок размещались фигуры пророков в рост (из них были идентифицированы Соломон и Давид

на восточной арке), а в замках в четырёх медальонах был представлен «Деисус»: Эммануил в восточной арке, Богоматерь—в северной, Иоанн Предтеча—в южной, архангел—в западной. На западных гранях предалтарных столбов, под верхними известняковыми прокладными плитами находились фигуры святых воинов—Феодора Стратилата и предположительно, Меркурия; ниже—«Благовещение», от которого сохранилась лишь стоящая фигура Богоматери;



527



528

ещё ниже на каждом из столбов было изображено по херувиму (уцелела лишь верхняя часть правого) [илл. 527, 528].

В конхе алтарной апсиды, согласно описанию Г.Д. Филимонова, располагалось изображение «Богоматери Знамение». От первоначальной живописи в левой части конхи сохранилась фигура пророка в рост, предположительно Исая [илл. 529], а в правой—судя по тексту уцелевшего свитка— «ИСКОНИ БЪ СЛОВО...» [илл. 530], фрагмент фигуры Иоанна Богослова [522]. Среднюю зону апсиды занимает композиция Евхаристии: сохранились дважды изображённый престол в индигити с крестом; на правом углубляется широкая чаша или дискос, а также детали одежд ближайшего к нему апостола. Ниже расположен регистр святительского чина, включавшего двенадцать фронтальных фигур архиереев (плохое состояние сохранности не позволяет уточнить его состав) [илл. 531]. В нижней зоне алтарной апсиды, в конхе небольшой ниши-экседры,

вероятно служившей некогда горним местом, довольно отчётливо видны следы жёлтого нимба, по-видимому, принадлежавшего несохранившемуся запрестольному изображению Христа.

В люнете восточной стены над апсидой, по сторонам окна, просматриваются следы композиции «Сошествие Святого Духа на апостолов». Примечательно, что в её центре, на месте, где обычно изображаются аллегории Космоса или народов, размещаемые, как правило, на тёмном фоне, находится единственное в этом ярусе окно, отчего изливающийся из него реальный дневной свет вызывает ассоциации с просвещающим весь мир действием Святого Духа. Ниже этой сцены значительно яснее читается «Преображение» с участками неудалённой позднейшей записи в средней зоне. Фигура Христа в белых одеждах, со свитком, во славе—первоначально круглой, а в записи овальной (сейчас два слоя соседствуют)—продолжает световую вертикаль окна [илл. 532].

[522] В настоящее время эта фигура находится под позднейшей записью.

- 527 Архангел Гавриил из сцены «Благовещение». Роспись западной грани северо-восточного предалтарного столпа. Фотография 1930-х гг.
- 528 Богоматерь из сцены «Благовещение». Три отрока в пещи огненной. Роспись восточной части южного рукава. Фотография 1930-х гг.
- 529 Пророк Исаия (?). Роспись северной части конхи алтарной апсиды
- 530 Свиток с текстом «Искони бе слово...». Роспись южной части алтарной апсиды. Деталь
- 531 Святительский чин. Роспись северной части алтарной апсиды. Деталь



529



530

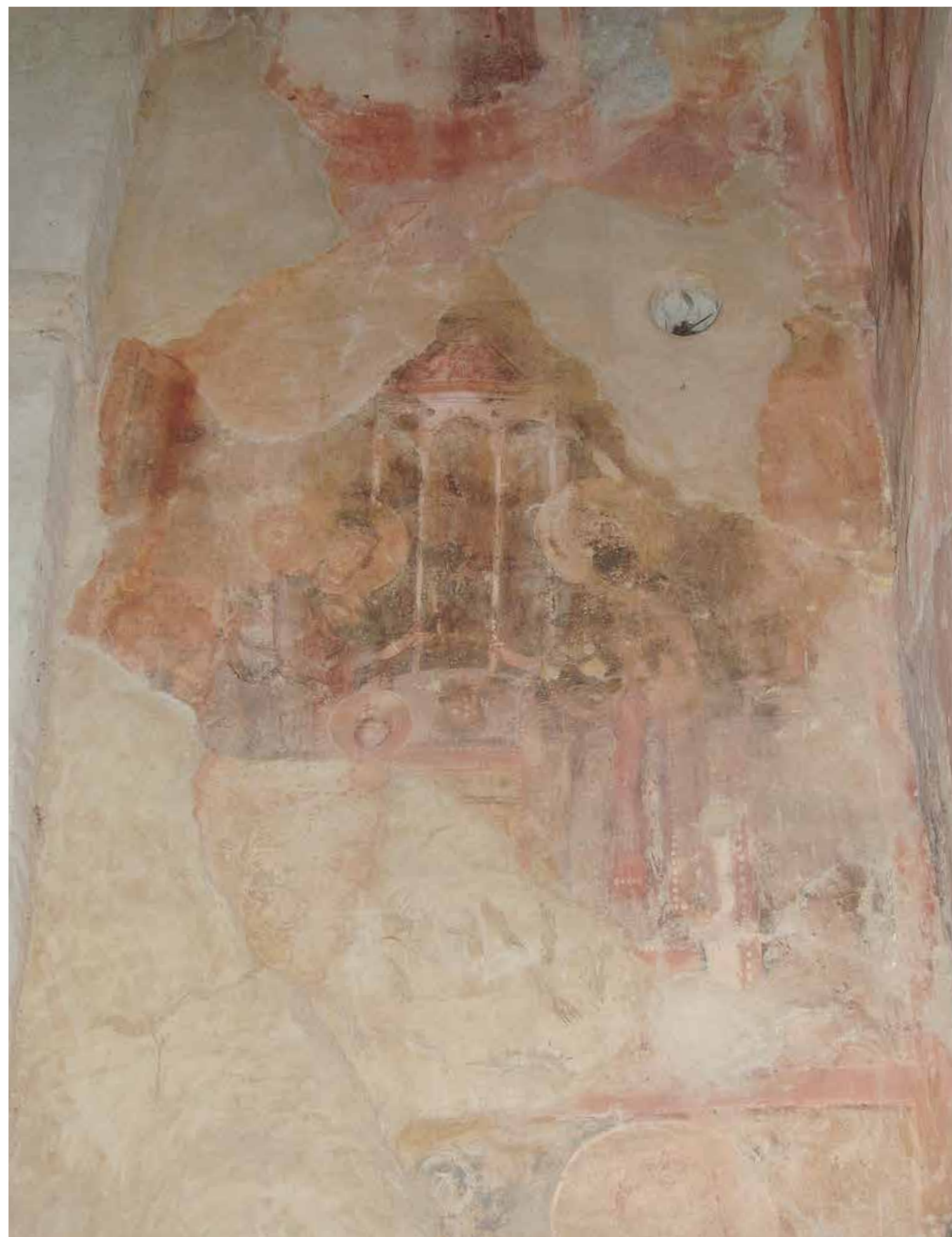


531



532 Сошествие Святого Духа на апостолов. Преображение. Роспись восточной стены вимы
533 Введение во храм. Роспись северной стены вимы

532



533



534

534 Сретение. Св. Флор и Лавр. Роспись южной стены вимы
535 Крещение. Южная стена вимы



535

[523] Греческое «О АГЮС», данное в древнерусском варианте двойственного числа.
[524] Угадываются по фрагментам фона, архитектуры, силуэтам человеческих фигур с нимбами, небольшого масштаба, и разгранкам, читающимся на одной из фотографий Л.А. Мацулевича 1920 г. (Фотоархив ИИМК. Ф. П. 531. 0.8.46. Инв. 476).
[525] На архивном снимке 1934 г. (Фотоархив ИИМК. Ф. П. 526. 18471) отчетливо читается надпись с именем святителя: ХАРНТО... (см.: Орлова, 2004. Ч. 2. Ил. 5–6).

На склонах восточного свода уцелели нижние части гигантских фигур двух архангелов; под ними, на северной и южной стенах восточного рукава, расположены композиционно перекликающиеся «Введение во храм» [ил. 533] и «Сретение» [ил. 534]. Регистром ниже находятся парные изображения святых: на северной стене едва просматриваются очертания мученика и преподобного, на южной хорошо видны два воина в рост, с мечами; правая фигура увенчана своеобразной диадемой. Между воинами на уровне голов сохранилась надпись: О АГЮСА [523]. Имена святых были написаны по сторонам этого парного изображения. Уцелели лишь две начальные буквы имени правого воина—ЛА, позволяющие предположить, что здесь представлены мученики Флор и Лавр. Ниже этих фигур, над проходом в диаконник, сохранилась верхняя часть «Крещения» [ил. 535]; в одном с ней ярусе напротив, на северной стене над проходом в жертвенник, согласно описаниям, находились фигуры св. Козьмы и Дамиана. На обращенной в алтарь грани юго-восточного столба, ниже пяти арки, был изображен праотец Авраам, под ним, справа от Флора и Лавра, видна

фигура первосвященника с кадилом; ещё ниже, в одном регистре с «Крещением», просматривается силуэт апостола. На склонах арочных проходов из алтаря в жертвенник и диаконник читаются белые силуэты фронтальных полуфигур святителей на ярком голубом фоне.

В верхней части помещения жертвенника на восточной стене различим силуэт монументальной фигуры Богоматери Оранты; ей предстоят в молитве святые, предположительно богоотцы Иоаким и Анна; на северной стене—средовек, на южной—святая жена в алом мафории (уцелели лишь слабо подцвеченные силуэты). Все фигуры превышают натуральную величину. Нижний регистр росписей составляли некие сюжетные композиции [524]. В замковой части восточной ниши сохранился орнаментальный квадрат с вписанными в него геометризованными растительными мотивами. На северном склоне пролёта из жертвенника в северный рукав виден силуэт фронтальной полуфигуры св. Фоки с веслом на плече [ил. 537], напротив располагалось ныне почти смытое изображение св. Харитона с Евангелием [525] [ил. 536].



536

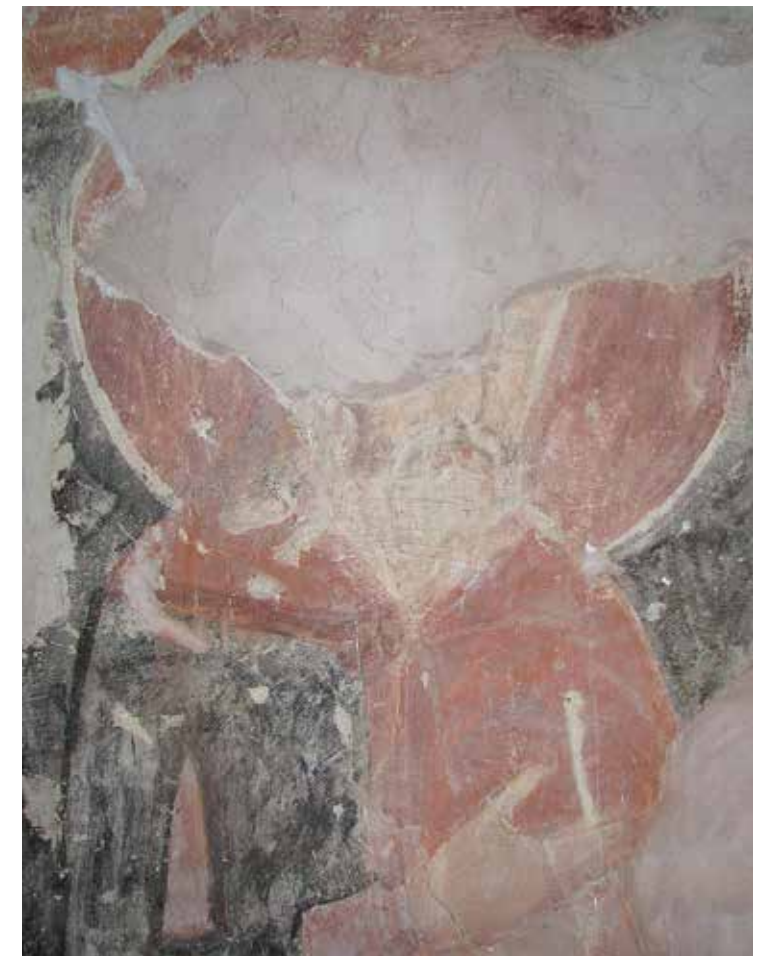


537

536 Св. Харитон. Роспись южного склона светового пролёта между северным рукавом креста и жертвенником. Фотография 1934 г.
 537 Св. Фока. Роспись северного склона светового пролёта между северным рукавом креста и жертвенником. Фотография 1934 г.
 538 Св. воин. Роспись северного склона светового пролёта между южным рукавом креста и диаконником. Фотография 1934 г.
 539 Иоанн Предтеча. Роспись восточной стены диаконника
 540 Неизвестный святой (князь Владимир?). Роспись северной стены диаконника
 541 Неизвестная святая. Роспись южной стены диаконника
 542 Св. воин. Роспись северного склона светового пролёта между южным рукавом креста и диаконником. Деталь



539



540

Система росписи диаконника имела аналогичную структуру: на восточной стене—большая фронтальная фигура Иоанна Предтечи со свитком; по сторонам, на северной и южной стенах—в молитвенном предстоянии ему святой старец в корзине (верхняя часть изображения головы утрачена) и неизвестная жена в алом мафории [илл. 539–541]. В нижней части на стенах также просматриваются неопределённые фрагменты росписей, от которых уцелели элементы фона и разгранки. На склонах верхнего пролёта из диаконника в южный рукав наоса видны полуфигуры двух святых воинов, из которых лучше сохранился левый, на северном склоне, с юным безбородым ликом [илл. 541, 542].

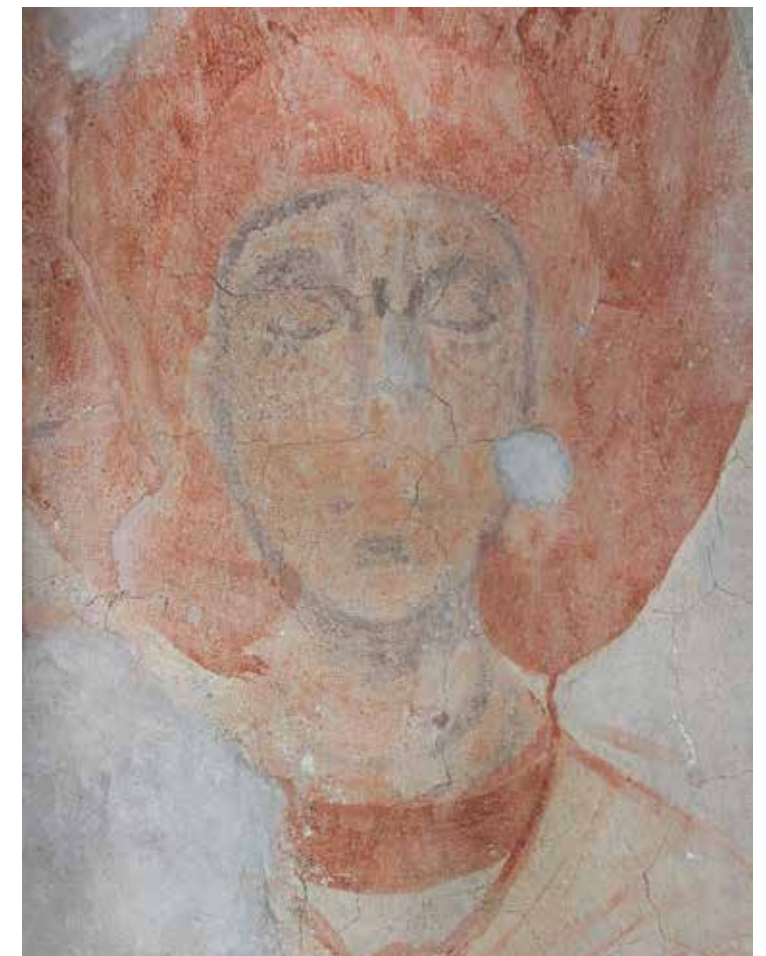
На восточном склоне свода южного рукава, по свидетельству Г.Д. Филимонова, был изображён «Деисус»; ниже располагалось «Воскресение», в пандан которому в северном рукаве было изображено «Воскрешение Лазаря». Регистром ниже, над аркой пролёта в жертвенник, находилось «Гостеприимство Авраама», которому соответствовала композиция «Три отрока в печи огненной» над пролётом в диаконник, единственная уцелевшая на этой стене [илл. 543].



538



541



542



543

Вероятно, верхние части наоса были отведены под сцены евангельского повествования об исцелениях, чудесах и страстях Господних. Так, на западной стене продольного нефа, правее окна, сохранились небольшие фрагменты «Моления в Гефсиманском саду»; в люнете северной стены были изображены «Распятие» и уцелевшее «Снятие со креста» [ил. 544]. Во втором регистре росписей наоса, по-видимому, преобладали сцены двенадцатых праздников (помимо сосредоточенных в восточном рукаве в разных уровнях «Введения во храм», «Сретения», «Крещения», «Преображения» и «Пятидесятницы»): к ныне утраченным композициям «Воскрешение Лазаря» и «Воскресение», находившимся на восточной стене, примыкает единственная дошедшая из росписей южной стены сцена «Вход в Иерусалим», расположенная слева от верхнего окна (сохранился фрагмент этой сцены, [ил. 545]). Недостоящие, но принципиально важные для храмовой декорации

сцены «Рождество Христово» и «Успение», вероятно, размещались на обширных поверхностях западной стены поперечного нефа, по сторонам от хор.

Ещё одна сцена праздничного цикла— «Вознесение»—располагалась в западном рукаве, в уровне, соответствующем росписям третьего и четвертого регистров (во втором, узком, регистре здесь находятся два медальона с преподобными). Сцена занимала поверхность стены от верхнего окна до подоконников нижних окон, распространяясь на соседние стены западного рукава. Сохранились фрагменты изображений ангелов, возносящих Христа, части его Славы, а также фронтальная фигура Богородицы Оранты—единственная из изображенных свидетелей чуда Вознесения Господня [ил. 546]. Третий и четвертый регистры росписей северной и южной стен были организованы по одинаковому принципу: на плоскостях стен между верхним и нижними окнами шли соответствующие третьему ярусу фризы крупномас-

543 Три отрока в печи
огненной. Роспись восточной
стены южного рукава креста,
над пролётом в диаконник
544 Снятие с креста.
Роспись северной стены
545 Вход в Иерусалим.
Роспись южной стены

штабных фигур—святителей (?) на северной стене [526] и святых воинов на южной; центр четвертого регистра—простенок между окнами, всю его ширину на северной стене занимала фигура св. Николая Мирликийского в рост; слева от западного окна был изображён святой, обращённый в молении вправо, к благословляющей деснице в сегменте неба; стена правее восточного окна была разделена по вертикали на два отдельных небольших поля, в которых написаны очень мелкие изображения святых в рост. О том, что четвертый регистр южной стены был организован сходным образом, можно судить по изображению в простенке между восточным окном и аркой в диаконник развёрнутой вправо (т.е. к центру стены) фигуры неизвестного святителя в рост, представленного в молении.

На гранях западной пары столбов в двух верхних регистрах располагались единичные фигуры святых воинов, причём на обращённых к алтарю гранях второго сверху

регистра симметрично были изображены Борис и Глеб; под фигурой Глеба был представлен неизвестный пророк. В третьем регистре на гранях, обращённых в западный рукав, размещались фигуры преподобных. Столбы и участки северной и южной стен наоса от пола до уровня горизонтальных известняковых плит в основаниях сводов под хорами и в пятах арок в восточной части храма сохранили большие фрагменты росписи, имитирующей мраморную облицовку высокой цокольной зоны. На западной стене в этой зоне, ниже уровня хор, слева от входа сохранились небольшие фрагменты двух ярусов композиции «Страшный суд», с полустёртыми крошечными изображениями «Лона Авраамова» и райских деревьев [ил. 547]. В оконных проёмах, на уступах предaltarных столбов, на обрамлении арки перед конхой, в шельге замка арки между диаконником и южным рукавом наоса сохранились растительные и геометрические орнаменты [527].



544



545

[526] Согласно В. Мясоедову, в новой записи здесь были изображены Климент, Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст; в некоторых местах под ними открылись первоначальные изображения святителей (Мясоедов, 1910. С. 8).
[527] См.: Орлова, 2004. Ч. 1. С. 38–68, 387–390; Ч. 2. Ил. 1–20.



546

546 Вознесение. Деталь.
Роспись западной стены
547 Лоно Авраамово.
Деталь композиции «Страш-
ный суд». Роспись западной
стены под хорами



547

Помимо основного объёма, возможно, была расписана северо-западная угловая камора на хорах, где, по всей вероятности, располагался придел, посвящённый св. Клименту Римскому, небесному покровителю основавшего храм новгородского архиепископа Климента [528]. В этой части храма местами сохранились фрагменты красноватой разгранки в углах и на крестовом своде, составленном из сомкнутых лотков, а также едва угадываемые следы изображения креста в нише, расположенной в северной части восточной стены [529]. Восстанавливаемая таким образом декорация церкви Николая на Липне позволяет в общих чертах составить представление об идейно-пространственной структуре этого фрескового ансамбля в какой-то степени о его художественном своеобразии.

Уже в самом характере построения липенской росписи обнаруживается связь с домонгольскими новгородскими ансамблями, с их выделением высокой цокольной зоны, с чётким соотношением регистров с естественными архитектурными зонами, которые определяются уровнями расположения окон, пят сводов и хор. На стенах наоса

этого небольшого храма располагалось, как и в новгородских ансамблях второй половины XII в., включая люнеты, от четырёх до шести ярусов больших и малых изображений (вместе с росписью нижней части стен и столбов панелями полилитоии). Композициям свойственна «малонаселённость» персонажами и скупость архитектурных и пейзажных форм. Отличие же заключалось в большем, чем прежде, разнообразии и диапазоне масштабных перепадов между различными регистрами росписи—от гигантских фигур архангелов в своде вимы до миниатюрных, сопоставимых с сюжетными иконными изображениями эпизодов «Страшного суда» под хорами.

Узкие, развитые по вертикали плоскости стен, перебиваемые окнами (верхнее—высоко в люнете, пара нижних—около середины высоты стены), позволяли компоновать несколько небольших композиций в регистрах по сторонам верхнего окна. Тем самым вся верхняя зона, включая склоны сводов, представляла собой сплошной ковёр плотно пригнанных друг к другу разномасштабных сцен. Обширную поверхность стены, заключённую между верхним

[528] См.: Макарий, 1860. Ч.1. С.524.

[529] На стенах и сводах каморы сохранилась большая часть первоначальной штукатурной обмазки.

и нижними окнами, занимали крупнофигурные шеренги святых в рост (помещалось не менее пяти фронтальных изображений воинов на южной стене и столько же святителей—на северной). Единичные фигуры святых спускались и в регистр нижних окон, причём в центр этого регистра—в широкую цезуру между окнами—было вписано по одной фигуре внушительных размеров, представлявшей особо значимый образ, тогда как боковые простенки слева от них занимали изображения неизвестных единичных святых, представленных в молении в трёхчетвертном развороте к центру стены. Настолпные росписи строились строго по принципу вертикальных, чётко разграниченных звеньев, заполненных единичными фигурами святых, причём вертикали уступов крещатых в плане столпов на всю высоту (от шиферных плит над восьмигранными нижними частями столбов до пят подпружных арок) оформлялись узкими протяжёнными орнаментальными цепочками. Относительная упорядоченность регистров северной и южной стен (на северной стене её нельзя назвать строгой, так как в зону справа от нижнего восточного окна было вписано

[530] См.: Лифшиц, 2004. С.191–228; см. также с.399–425 наст. изд.

два малых регистра) перебивалась на восточных стенах северного и южного рукавов широкими полукруглыми арками пролётов, ведущих из поперечного трансепта в верхние части жертвенника и диаконника. Особняком шла приближенная к полю зрения прихожан роспись под хорами, которая, как и в церкви Спаса на Нередице, представляла собой сложную многофигурную фреску «Страшный суд».

В росписи церкви Николая на Липне не было традиционного цементирующего звена, каким в классической византийской храмовой декорации выступал опоясывающий пространство храма цикл двенадцатых праздников. Евангельские сцены не выстраивались здесь в сквозной хронологической последовательности событий священной истории или в соответствии с годовым литургическим кругом, а сцены праздников, Страстей Христовых и, возможно, чудес хотя и тяготели к обособленности, свойственной циклам, всё же не были между собой чётко разграничены. В данном случае вступал в права иной принцип, подразумевающий в группировке изображений их символически-литургические взаимосвязи и компоновку на стенах исходящий из традиционной трактовки сторон света. Этот принцип действовал как один из определяющих в построении отдельных догматически важных частей храмовой декорации средневизантийского периода, но почти всегда сосуществовал с нарративным. В древнерусских фресковых ансамблях второй половины XII в. он становится ведущим, что особенно проявляется в церкви Спаса на Нередице, и задерживается по крайней мере до XIV в., о чём свидетельствует стенопись Рождественского собора Снеготорского монастыря [530]. Росписи, построенные по этому принципу, как правило, были почти лишены дидактической интонации (исключение составляла обязательная в западной части сцена «Страшного суда»), но насыщены догматическим содержанием и в огромной степени ориентированы на пространственные взаимосвязи составляющих частей. Во фресковом ансамбле церкви Николая на Липне этот принцип нашёл специфическое выражение: особое значение в пространственной структуре стенописи получило явное композиционное тождество выбираемых иконографических формул. Не только единичные фигуры, но и целые сцены, располагаемые симметрично относительно основных осей храмового пространства, создавали пары, которые перекликались между собой как по смыслу, так и по чисто внешнему композиционному подобию. В результате такого подхода ярче выявлялись ассоциативно-смысловые взаимосвязи симметрично расположенных композиций и одновременно

ансамбль росписи обрел более стройный и художественно завершённый вид.

Одна из специфических черт декорации церкви Николы на Липне—состав росписей в алтарном пространстве, необычно усложнённый даже в сравнении с оригинальными и тематически насыщенными алтарными программами новгородских храмов домонгольского периода [531]. Прежде всего, для византийской традиции не характерна сосредоточенность значительной части сцен двенадцатых праздников в восточном рукаве. Их выбор и включение в контекст традиционных образов алтаря, несомненно, были обусловлены сакральной символикой той зоны, которая в православной традиции рассматривалась как новозаветная Святая святых, где при посредстве Святого Духа устанавливается установленное Христом таинство мистического соединения Бога и человека. Доминирующая в системе алтарной росписи композиция «Сошествие Святого Духа на апостолов» в лонете восточной стены, над святой трапезой, по сути, представляет собой выразительный образ нисхождения Святого Духа, призываемого во время анафоры на Святые Дары. Свет, льющийся из реального окна, вписанного в центр этой композиции, выделяет фигуру Христа, изображённую ниже, непосредственно под окном, в композиции «Преображение» [илл. 532]. Таким образом, представление о нисхождении на Святые Дары Святого Духа и преображении хлеба и вина в Плоть и Кровь Христовы приобретало красноречивый ассоциативный комментарий.

С не меньшей очевидностью тема нисхождения Святого Духа заявляет о себе и в ещё одной композиции, включённой в алтарное пространство,—«Крещении» [532]. Однако предпочтение именно сцены «Сошествие Святого Духа» в качестве смысловой доминанты декорации этой зоны логически проистекает из её еkkлесиологической значимости [533]. С древнейших времён в византийской традиции размещением этой сцены в восточном рукаве (чаще всего в своде вимы) на первый план выводилась символическая связь алтаря и вимы с тем историческим местом, где произошло это мистическое нисхождение—с Сионской горницей Иерусалима, в которой ещё ранее было установлено таинство Евхаристии и которая прославилась как «Матерь церквей» [534]. Эта сцена соотнесена с пространством алтаря ещё и тем, что на Сионе царём Давидом была поставлена Скиния свидетельства с ковчегом Завета (2 Цар. VI, 16–17). Изображение «Сошествия Святого Духа» в восточном лонете станет в дальнейшей русской традиции явлением распространённым, отчасти благодаря специфической особенности местной архитектуры XIII–

XV вв.—относительно высокой восточной стене над апсидой [535]. В храмах, где предполагалось архиерейское богослужение, дугообразная композиция, изображающая две симметричные группы восседающих апостолов, живейшим образом будет перекликаться с реальным сопрестолем в полукружии алтарной апсиды [536].

С темой апостольской церкви напрямую связано и размещение в зоне алтаря «Преображения», иллюстрирующего главный христианский догмат о соединении во Христе божественной и человеческой природы: именно с этого откровения трём апостолам на горе Фавор и пророчества Христа о Воскресении начиналось создание апостольской церкви. Согласно одному из толкований литургии, приписываемому Софронию Иерусалимскому, восхождение архиерея на горнее место сравнивалось с Преображением [537]. Вместе с тем с XII в. эта сцена начинает вводиться в систему алтарных росписей в значении теофанического изображения, прообразующего крестную жертву [538]. В раскрытии темы евхаристической жертвы и единства двух природ Христа, актуализированной диспутами константинопольских соборов 1156–1158 и 1167 гг., участвовала целая серия алтарных образов. Их специфические вариации в храмовой декорации середины—второй половины XII в. отражали стремление местного духовенства теми или иными способами иллюстрировать верность положения о том, что евхаристическая жертва приносится всей Святой Троице и Христос является одновременно лицом, принесённым в жертву и принимающим её. Новгородские росписи домонгольского времени в этом отношении отличались большой вариативностью и изобретательностью [539], а церковь Николы на Липне, по сути, унаследовала и по-своему развила эту традицию: фигура преобразившегося на Фаворе Христа была включена в контекст алтарной декорации в качестве одного из центральных образов евхаристической жертвы [540]. По вертикальной оси её дополняли ещё несколько образов, так или иначе олицетворяющих участие всех лиц Троицы в таинстве Евхаристии. Помимо «Сошествия Святого Духа», в этой цепи находилось, по всей вероятности, некое ныне утраченное изображение в зените вимы, над ловами колоссальных фигур архангелов. Возможно, это был Престол уготованный, Этимасия, как в виме Спасо-Мирожского собора (на Нередице её изображение также присутствует в системе алтарных росписей, но размещено непосредственно над фигурой Богородицы в шельге конхи апсиды). Этот элемент декорации алтарной зоны известен в ранних программах, например, в мозаике церкви Успения в Никее. Однако акцент-

548 Б.Н. Смирнов. Интерьер церкви Николы на Липне. Картон, масло. 1933 г.

[531] См.: *Сарабянов*, 1994/1. С. 301; История русского искусства. Т. 2. Ч. 2. С. 164, 166, 171, 203–205, 219–221, 270–274.

[532] Ближайшая иконографическая аналогия—медная пластина от церковных дверей с изображением этой сцены, выполненная в технике золотой наводки (*Стерлигова*, 1996. Кат. 75. С. 295–297).

[533] См.: *Демус*, 2001. С. 40–41.

[534] См.: *Веселовский*, 1882. С. 5–6, 34–36.

[535] Эта композиция украсит восточный лонет над апсидой в церквях Успения на Волотовом поле, предположительно Спаса Преображения на Ильине улице (*Вздорнов*, 1976. С. 86; *Лифшиц*, 1987. С. 26. Примеч. 132 на с. 46), Успения в Мелётове (*Овчинников*, 1993. Схема на с. 78), а также в Благовещенском соборе Московского Кремля, существующая роспись которого, по-видимому, отчасти воспроизводит более раннюю роспись, исполненную в начале XV в., до постройки храма в 1480-х гг. (*Качалова*, 1990. С. 25).

[536] Хотя в алтаре церкви Николы на Липне (в отличие, например, от церкви Успения на Волотове и Федора Стратилата на Ручью) сопрестолы не было обнаружено, здесь во время послевоенной реставрации была раскрыта и восстановлена ниша, соответствующая горнему месту.

[537] «После Трисвятого архиерей восходит на сопрестол, поддерживаемый диаконом, как ангелами, и вместе с ними восходят и иереи, подобно тому, как апостолы взошли вместе с Иисусом на гору Преображения (...) А когда они стоят на сопрестолах, то архиерей, изображая пред народом Божественное Преображение, протянув руку, трижды осеняет священников крестным знаменем, как Христос благословил своих учеников» (*Красносельцев*, 1894. С. 33).

[538] Ранее изображение в этой части—мозаика конхи монастыря Св. Екатерины на Синае (VI в.)—обусловлено специфической



548

тематикой росписей, посвящённых Моисею. Позднее, уже как догматическая, эта композиция появляется в своде вимы Спасо-Мирожского собора, с переходом на щеку триумфальной арки, над алтарной аркой (под «Благовещением») в церкви Св. Стефана в Кастирии (первая половина XIII в.), а в церкви Бояны (1259 г.) эта композиция располагается, как и в храме на Липне, на стене непосредственно над конхой.

[539] См.: *Сарабянов*, 1994. С. 268–312.

[540] О жертвенном аспекте этой композиции в системе алтарной декорации см.: *Сарабянов*, 2011. С. 39–68.

[541] Новгородский музей, инв. №13065.

руемое изображением Этимасии участие в таинстве третьего лица Святой Троицы, Святого Духа, в росписи Липны уже нашло выражение посредством введения в систему алтарных образов композиции «Сошествие Святого Духа» (вероятно, само изображение белого голубя—символа Святого Духа—располагалось в верхней части восточной стены, над окном). Поэтому в данном случае, скорее всего, был представлен медальон с полуфигурой Христа Ветхого деньми, как в церкви Спаса на Нередице, где образ, которым акцентируется первое лицо Троицы, Бог-Отец, в зените вимы также фланкируется ангелами (правда, значительно меньших размеров). В пользу такого предположения свидетельствует масляная зарисовка интерьера церкви Николы на Липне, выполненная в 1933 г. Б.Н. Смирновым: на ней в медальоне

свода вимы просматривается изображение человеческой полуфигуры в светлых одеждах [541] [илл. 548]. Этот иконографический тип Христа, по-видимому, на какое-то время стал для Новгорода и Пскова устойчивым элементом алтарной декорации: вскоре, вслед за росписью церкви Николы на Липне, он появился в зените алтарного свода ещё одного храма—Рождественского собора Снетогорского монастыря (см. с. 403–404 наст. изд. [илл. 567]). Последовательность ипотасных образов липенской росписи алтаря дополнялась медальоном с Христом Эммануилом в зените восточной подпружной арки, видимым на старых фотографиях [илл. 518] (его место в точности совпадало с аналогичным изображением в росписи Спасо-Мирожского собора [илл. 549]). Изображение юного Христа—воплотившегося Логоса—уже в XI в. прочно закрепляется в византийской традиции как образ, наиболее ёмко вобравший в себя идею предвечной жертвы. Эта традиция была глубоко усвоена русским домонгольским искусством: в «земном» облачении Христа, т.е. уже «облекшимся плотью», Эммануил фигурирует в Спасо-Мирожском соборе, церквях Св. Георгия в Старой Ладоге, Благовещения на Мячине, Спаса на Нередице (при том что его размещение в той или иной части алтаря каждого из этих храмов варьируется). К этому кругу при-мыкает и изображение Эммануила в серии алтарных образов церкви Николы на Липне. В столь настойчивом стремлении насытить алтарную роспись разнообразными поясняющими догматическими элементами и теофаническими образами проступает известная провинциальность, вполне объяснимая в сложившихся к тому времени обстоятельствах художественной жизни Новгорода. Однако при этом составителям программы липенской стенописи нельзя отказать в стремлении и способности находить новые самостоятельные и богословски обоснованные решения в организации той части иконографической программы, чьё догматическое содержание было исключительно регламентировано многовековой традицией.

К числу таких отклонений от общепринятых схем относится роспись конхи апсиды, хотя её центральное изображение—ныне утраченная полуфигура Богородицы Влахетнитиссы—вполне традиционно для данной части храма: в XIII в. именно этому универсальному образу Воплощения Христа и Его искупительной жертвы отдают предпочтение в декорации алтарного свода мастера различных регионов византийского мира. Однако в храме на Липне этот образ приобрел неповторимые индивидуальные черты: в его поле, определяющиеся границами конхи, были введены две фронтальные фигуры, одна из которых—пророк

с длинными волосами и бородой, в хитоне и гиматии, с характерным пророческим перстосложением десницы перед грудью,— по-видимому, Исая, предсказавший Боговоплощение («Се, Дева во чреве примет и родит Сына», Ис. VII, 14) [ил. 529]; другая, парная ему, но до сих пор остающаяся в основном под записью, судя по частично раскрытому древнему фрагменту свитка со словами ИСКОНИ БЕ СЛОВО... (Ин. I, 1) [ил. 530],—апостол Иоанн Богослов. Очевидно, что присутствие этих персонажей Ветхого и Нового Завета в конхе по сторонам Богоматери с Предвечным Младенцем на Её лоне было призвано акцентировать догмат Воплощения и служило своего рода образительным комментарием, раскрывающим смысл данного извода. Введение в декорацию конхи по сторонам полуфигурного изображения Богоматери двух сопутствующих персонажей, представленных в рост, заставляет вспомнить ещё один образ—ныне утраченную новгородскую фреску 1199 г. в конхе жертвенника церкви Спаса на Нередице, изображавшую полуфигуру Богоматери Воплощение (Влахернитиссы) с предстоящими ей в молении Алексием Человеком Божиим и неизвестным святым [542] [ил. 550].

То обстоятельство, что в росписи Липны из всех возможных вариантов декорации конхи алтарной апсиды предпочтение было отдано иконографическому изводу, изображающему фронтальную полуфигуру Богоматери с Младенцем на лоне, которая представлена к тому же в сопровождении избранных святых, весьма симптоматично, принимая во внимание существование в Новгороде древней местнотимой святыни—чудотворной иконы «Богоматерь Знамение», воспроизводящей именно этот извод. Сказание об иконе получило письменное оформление около середины XIV в. [543]; ещё ранее в Новгороде установилось празднование чтимого образа [544], а вскоре—в 1356 г.—в его честь был освящён престол одной из церквей [545]. Каноническому оформлению почитания чудотворной иконы, несомненно, должна была предшествовать длительная предыстория, основанная на устных преданиях и постепенно складывавшейся местной традиции. Одно из косвенных свидетельств тому—печати новгородских владык XIII в., Далмата и Климента (заказчика липенской церкви), с изображением Богоматери Знамение в рост, где на нимбе Богомладенца Иисуса начертано СОФИ [546]. Эти

[542] Ранние исследователи предполагали, что изображение Богородицы является Эдеским образом, который фигурирует в одной из версий Жития Алексия человека Божия, а в пару с Алексием ему предостоят упоминаемый

в Житии Алексия пономарь Эдесского храма (Мясоедов, Смица, 1925. С. 14; Мурьянов, 1968. С. 110; Шербатова-Шевякова, 2004. С. 56–57, 226). По предположению Н.В. Пивоваровой, правое изображение является образом св. Евстафия Плакиды



549

(Пивоварова, 2002. С. 28). В случае Нередицы иконография Богоматери Воплощение, напоминающая об изъятии Агнца из просфоры, была вполне оправдана богослужебным назначением жертвенника, где свершался чин проскомидии (Babić, 1969. P. 124). Аналогичное полуфигурное изображение Богоматери Влахернитиссы венчает конху апсиды южной капеллы церкви Св. Троицы в Сопочанах, над образом Христа-младенца на дискоксе (Ibidem. P. 144). Однако этим не исчерпывается истолкование всей значимости нередицкого образа: мотив предстояния избранных святых в данном случае до сих пор не получил сколько-нибудь убедительного объяснения. Попытка связать контекст выбора святых, предстоящих Богоматери в конхе жертвенника Нередицы, с конкретными личностями, при которых велось строительство церкви—новгородским владыкой Мартирием и князем Ярославом Владимировичем, заказчиком храма, сделанная Н.В. Пивоваровой (Пивоварова, 2002. С. 29), целиком гипотетична. [543] Дмитриев, 1973. С. 99, 105; Дмитриев Л., 1989; Смир-

нова, 1995. С. 289–290; Лосева, 1999. С. 38–40. [544] Первое упоминание о праздновании Знамени Богородицы встречается в новгородском Обиходе первой половины XIV в. (РГБ. Рум. 284. Л. 91 об.) (см.: Лосева, 1999. С. 39). [545] НЛ. С. 364. [546] Янин, 1970. С. 46–47. Табл. 62–63. № 454, 457, 458. [547] Аналогичная подробность встречается и в росписи Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря (см.: Семёнова, 2007. С. 219). [548] Без пророчицы Анны, эта сцена представлена в росписях кафоликона монастыря Протат на Афоне, церкви Перивлетты в Охриде, Старо Нагоричино, Кральевой церкви, Николая Орфаноса (см.: Babić, 1987. С. 143–146). [549] Основу для сопоставления этих композиций, по мнению Н.В. Пивоваровой, давало соотношение их как образа и прообраза (Пивоварова, 2002. С. 73). [550] Так, «Сретение», наряду с «Благовещением», фланкировало алтарную нишу в ряде памятников XII–XIII вв. (например, в киевской Кирилловской церкви, церкви Богородицы в Студенице, и др.). «Ве-

дение во храм» и «Сретение» представлены на боковых стенах алтаря в келье преподобной Евфросинии в полочной Спасо-Преображенской церкви (предположительно начала XIII в.), где они фланкируют образ с «Распятием» на восточной стене (см.: Сарабьянов, 2007. С. 163). О формировании центральной позиции алтаря в сцене «Сретение» см.: Sinković, 2004. P. 33–38. [551] Сарабьянов, 2004/2. С. 746–749. [552] Так, в одном из новгородских Сборников богослужений XIII в. они прославляются как «...недугом исцеляше, обидимым избавление, бедным всем спасение...» (ОР РНБ. Соф. 397. Л. 58); в Служебнике XIV в. (ОР РНБ. Соф. 523. Л. 11) на проскомидии они поминаются вместе со святыми «безмездниками» Козьмой и Дамианом, Киром и Иоанном и Пантелеймоном (см.: Муретов, 1897. С. 27). На то, что в Новгороде аспект целительства св. Флора и Лавра был самым важным в традиции их почитания, обратил внимание В.Д. Сарабьянов (Сарабьянов, 2004/2. С. 682). [553] См.: Сарабьянов, 2004/2. С. 750–752.

549 Роспись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря. Около 1140 г.
550 Роспись конхи жертвенника. Церковь Спаса на Нередице. 1199 г. Фотография В.К. Мясоедова. 1925 г.
551 Введение во храм. Сретение. Роспись северной стены. Церковь Спаса на Нередице. 1199 г. Фотография В.К. Мясоедова. 1925 г.

обстоятельства вполне могли влиять на выбор иконографических мотивов в появившихся на протяжении этого периода росписях новгородских церквей. Алтарная фреска церкви Николы на Липне, вкупе с её нередицкими предшественниками, является убедительным тому свидетельством.

Жертвенная символика алтарных образов дополнялась сценами «Введение Богородицы во храм» и «Сретение». Примечательно, что белый с чёрными каймами плат в руках Симеона Богоприимца, с лежащим на нём Богомладенцем, ассоциируется с пеленами, в которые было увито при погребении тело Христа [547]. Нетрадиционный, на первый взгляд, состав этой сцены—без пророчицы Анны,—тем не менее, характерен для целого ряда памятников конца XIII—начала XIV в., в которых прослеживаются следы



550



551

царьградской традиции [548]. В широком кругу росписей послееконоборческого периода «Сретение», подобно «Благовещению», нередко размещалось по сторонам алтаря на западных гранях предалтарных столбов, расширяя своё композиционное пространство включением сакральной зоны реального алтаря. Тем самым получала выразительное воплощение идея преемственности алтаря данной церкви от Святой Святых ветхозаветного храма и—шире—неразрывного единства Ветхого и Нового Завета. Соотнесение между собой «Введения во храм» и «Сретения» в росписи Липны живо напоминает фреску северной стены церкви Спаса на Нередице [ил. 550], где обе сцены, решённые по принципу композиционного подобия, представлены бок о бок вблизи жертвенника [549]. Однако решающими для предпочтения этих композиций в декорации алтарного пространства церкви Николы на Липне (в обширном репертуаре сцен евхаристического содержания) были не только смысловые, но и прямые зрительные аллюзии ветхозаветного алтаря—Святая Святых,—занимающего в каждой из этих сцен центральное место, с размещённой в виме святой трапезой [550].

Прообразовательную связь ветхозаветных и новозаветных образов Святой Святых в системе алтарных росписей Липны продолжили изображения херувимов под фигурами архангела Гавриила и Богоматери в «Благовещении», а также фигуры первосвященников и размещённые непосредственно под ними изображения верховных апостолов Петра и Павла. На ту же символическую программу были, несомненно, ориентированы росписи алтарных столбов Рождественского собора Антониева монастыря с изображениями первосвященников Моисея и Аарона, а также изображения херувимов на гранях предалтарных столбов в церкви Спаса на Нередице [551]. Тем самым вновь—вслед за росписями домонгольского периода—получала соответствующее художественное воплощение мысль апостола Павла, сравнивавшего новозаветное служение с ветхозаветным, а ветхозаветную скинию с новозаветной Церковью (Евр. IX, 1–4, 11).

Особым комплексом идей, по всей вероятности, обусловлено появление в алтарной росписи расположенных ниже этих композиций трёх пар святых [ил. 552]. Почитание одной из этих «двоиц»—св. Флора и Лавра—ещё в XII в. приобрело в Новгороде специфический оттенок, сопряжённый с культом врачей-бессребренников [552]. О таком аспекте почитания свидетельствует их изображение в пару с врачами Киром и Иоанном в предалтарных столбах собора Рождества Богородицы Антониева монастыря [553], а также рядом с целителями среди избранных святых

на полях новгородских икон XIII в. [554], одна из которых является храмовым образом церкви Николы на Липне, исполненным Алексой Петровым [555]. Вместе с тем к XV в. в новгородских землях за Флором и Лавром закрепляется культ покровителей коней [556]. Возможно, такой оттенок почитания наметился значительно раньше [557], и появление этих святых в росписи вимы Липенской церкви могло быть связано с воспоминанием о недавно пережитом бедствии—конском падеже, случившемся за год до её строительства [558]. Необычный для этих святых атрибут—меч—находит параллель в росписи церкви Св. Бессребреников в Кастории, где Флор и Лавр также представлены вооружёнными [559]. Не исключено, что появление этого атрибута обусловлено перенесением почитания этих святых как покровителей коней на их покровительство ратникам, конным воинам: например, именно в день памяти св. Флора и Лавра, 18 августа, Дмитрий Донской отправился на благословение к Сергию Радонежскому [560].

В алтарь Липенской церви эти святые были введены, по всей вероятности, именно как целители-бессребреники, поскольку к тому же разряду святости относятся парные фигуры, представленные на противоположной стене вимы: согласно описаниям, в четвёртом регистре были изображены св. Косма и Дамиан. Вероятно, целителями являлись и два других святых, изображённых над ними, напротив Флора и Лавра,—известные мученик и преподобный: в этой иконографии обычно изображались врач-бессребреники Кир и Иоанн, из которых первый был мучеником, второй—преподобным. Именно так они представлены (причём также в пару Флору и Лавру) в росписи собора Рождества Богородицы Антониева монастыря [561].

Размещение образов целителей в непосредственной близости от алтаря довольно распространено среди византийских и южноитальянских памятников XI—XIII вв. [562] По-видимому, оно имело выраженный евхаристический смысл, будучи призвано напомнить верующим, что причащение свершается «во исцеление души и тела, во оставление грехов и в жизнь вечную». Новгород не остался в стороне от этой традиции: полуфигуры святых целителей нашли место в уже упоминавшейся росписи предалтарных столбов Рождественского собора Антониева монастыря [563]; в церкви Благовещения на Мячине эти святые, в иконографии мучеников, фланкируют проход из северного рукава наоса в жертвенник [564].

Присутствие изображений целителей в алтарном пространстве заставляет особым образом расценить такой необычный для этой части храма элемент декорации, как

композиция «Крещение», введённая в нижний регистр росписи южной стены и представленная напротив св. Космы и Дамиана. По церковным представлениям, освящённое в день Богоявления «водное естество» приобретает особую целительную силу, сохраняющуюся круглый год и широко применяемую с древних времен для изгнания тёмной силы [565]. Примечательно, что, согласно практике этого чина, на Руси во времена появления липенской росписи первое водосвящение—после литургии накануне праздника Богоявления, 5 января,—проводилось именно в алтаре (в отличие от второго освящения, которое совершалось после вечерни в баптистерии храма) [566].

Таким образом, липенское «Крещение» логически дополняет «целительскую» часть программы алтарной росписи, которая сосредоточена вокруг престола, посвящённого св. Николае. Помещённое в контекст изображений, связанных с таинством Евхаристии (и при этом расположенное в одном уровне с композицией «Причащение апостолов»), это изображение раскрывает представление о том, что «едино крещение во оставление грехов» силой благодати Святого Духа очищает и обновляет всего ветхого Адама, так же как той же силой причащение Святых Троиц даётся во очищение от всякой скверны плоти и духа, «во оставление грехов и в жизнь вечную: во освящение и просвещение, крепость, исцеление, и здравие души же и тела» [567].

И всё же сосредоточенность в алтаре Никольской церкви столь развитого состава образов, связанных с целительской тематикой, вкупе с фигурирующей, по-видимому, в том же контексте сценой «Крещение», едва ли проистекает из сугубо литургико-символического содержания алтарной декорации или их широкого почитания в Новгороде [568]. Более конкретные причины данной особенности кроются, по всей вероятности, в посвящении главного престола храма св. Николаю Мирликийскому. В многоплановом почитании этого святого отчётливо выражен целительский аспект [569]: его житие и посмертные чудеса ознаменованы исцелениями недугующих и изгнаниями нечистой силы [570]; различные тексты «Похвалы св. Николая» называют его «в недужех врачом», «болезни всякие целящим», «дающим обильно исцеление притекающим в кров его». Этот аспект прослеживается по множеству произведений искусства византийского круга начиная с X в. [571] Образ св. Николая на новгородских иконах XIII в. сопровождают изображения святых врачей-бессребреников на полях, в том числе и на храмовой иконе, исполненной по заказу знатного новгородца Николы Васильевича Алексой Петровым

[554] Св. Флор и Лавр представлены на полях икон «Св. Никола» из Новодевичьего монастыря и «Спас на престоле» (обе—ГТГ, Каталог собрания, 1995. №9. С. 54–57; с. 235 наст. изд.); св. Флор изображён на поле иконы «Св. Никола» из Духова монастыря (см. с. 227 наст. изд.). Об иконографии св. Флора и Лавра см.: *Гусев*, 1911.

[555] Их промежуточное положение между парой святых воинов Георгия и Димитрия и целителями Космой и Дамианом на той же иконе позволяет предполагать и более многоплановое почитание этих святых, прослеживаемое по богослужебным текстам того времени и допускающее их изображение в виде вооружённых воинов (см.: *Гладышева*, 2009). В XIV в., но, возможно, и раньше, в Новгороде существовала посвящённая Флору и Лавру церковь на Легошей (Людогосенской) улице с приделом целителей Кира и Иоанна (см.: *Гусев*, 1911. С. 87; *Янин*, 1976. С. 112–114). Наиболее раннее упоминание о церкви Св. Флора и Лавра связано с пожаром 1348 г. (НПЛ. С. 361). В 1359 г. для неё был изготовлен резной деревянный Людогосенский крест, на котором эти святые были изображены в пару с Козьмой и Дамианом (см.: *Лазарев*, 1978. С. 181–195). На одной из новгородских икон XV в. эти святые изображены по сторонам фигуры Иакова брата Господня, который почитался в Новгороде как «заступник от смертоносной язвы» (*Смирнова*, *Лаурина*, *Гордиенко*, 1982. Кат. 50, с. 280–282).

[556] Это почитание нашло отражение в возникшей в Новгороде иконографии «Чудо архангела Михаила о Флоре и Лавре», которая запечатлена на ряде икон XV–XVII вв. (см.: *Гусев*, 1911. С. 87; *Янин*, 1976. С. 112–114). [557] На эту мысль наводит, в частности, изображение св. Флора и Лавра рядом со св. Власием на нижнем поле иконы «Спас на престоле» XIII в. (см. с. 235 наст. изд.), а также на Васильевских вратах 1336 г. (см. с. 500–520 наст. изд.).

[558] «В лето 6799/1291... посла Господь казнь свою за грехы наша: помроша коне в Новегороде, мало ся и оста» (НПЛ. С. 327).

[559] *Pelekanidis*, 1953. Т.1. Fig. 25; *Malmquist*, 1979. P. 89–90.

[560] *Лазарев*, 1978. С. 194. Примеч. 28. О таком почитании свидетельствует и известная по более поздним памятникам иконогра-

фия св. Флора и Лавра как вооружённых всадников. См., например, икону из собрания А.С. Уварова (ГТГ), отнесённую В.И. Антоновой к последней четверти XV в. (*Антонова*, *Мнёва*, 1963. Т.1. Кат. 108. Ил. 89), а также икону из частного собрания, датированную началом XVI в. (Иконы из частных собраний, 2004. Кат. 6). Примечательно также, что некоторые сельскохозяйственные обряды, связанные с именем Николы, могли производиться в день Флора и Лавра (18 августа), почитаемый как «лошадиный праздник». Подробнее об этом см.: *Успенский Б.*, 1982. С. 131–133.

[561] См.: *Сарабьянов*, 2004/2. С. 674–677. Почитание св. целителей Космы и Дамиана, Кира и Иоанна рано заявило о себе в искусстве Новгорода: их изображения фигурируют на окладе иконы «Св. Пётр и Павел» в составе избранных святых на полях (*Стерлигова*, 1996. Кат. 56. С. 235). В последующие века эти святые «двоицы» становятся устойчивыми парами, типичными для состава избранных святых, наиболее почитавшихся в Новгороде; при этом, что характерно, значительная их часть приходится на изображения, сопровождающие образ св. Николы в средниках и на полях ранних новгородских икон, а также на многочисленных произведениях фольклорного ряда—миниатюрных образках из камня и металла. См., например, наперную сланцевую иконку «Св. Никола, Козьма и Дамиан» первой половины XIV в. или «Св. Никола со свв. Козьмой и Дамианом» из погоста Озерёво, ГРМ (см. с. 295–297 наст. изд.).

[562] Изображение святых врачей Космы и Дамиана вблизи алтаря встречается в храмах XI–XII вв. в итальянской Апулии—земле, в первые столетия после схизмы придерживавшейся восточнохристианской литургической традиции: например, св. Косма и Дамиан с дароносницами и лжицами изображены на арке перед алтарём в скальной крипте Сан-Леонардо в Массафре XI–XII вв.; подобным же образом они изображены близ алтаря на южной стене церкви Сан-Марко, расположенной в той же местности. О традиции изображения святых врачей в алтарном пространстве подробнее см.: *Сарабьянов*, 2004/2. С. 750–752.

в 1294 г., а также на многочисленных каменных иконках [572].

Вера в великую силу этого святого в борьбе со всевозможными скорбями и недугами легла в основу предания об исцелении князя Мстислава Владимировича, совершённом св. Николаем через его образ на круглой доске [573], обретение которого связывается именно с островом Липно. И хотя о мемориальном характере храма на Липне, построенного «...спустя после приплытия святого образа 180 лет», сообщает довольно поздний источник—Новгородская Третья летопись [574], необычайно развитый в алтаре «целительский» контекст изображений даёт основания полагать, что традиция почитания исцеляющего чудотворного образа св. Николы на круглой доске и предание о его обретении возле острова Липно

[563] *Сарабьянов*, 2004/2. С. 750–752.

[564] См.: См. ИРИ-2/2. С. 225.

[565] С упованием на очищающие и исцеляющие свойства воды, освященной благодатью Святого Духа, вспоминаются в последовании Великого водоосвящения слова пророка Исаии: «Людие мои узрят славу Господню и укрепет се руки ослабленныи и колена ослабленным утешите... отверзут се очи слепым, и ушеса глухим услышать, тогда скочит яко елень (олень—*Т.Ц.*) хром, ясен будет язык гугнивых ... и веселие постигнет ю, и отидет болезнь, и печаль, и въздыхание, ибо пробьются воды в пустыне и в степи—потоки» (Ис. XXXV, 2–6). Гимны чинопоследования Великоного водоосвящения возносят хвалы Господу, Который «...в исцеление человека явнише се, днесь Иорданьскаа плнья в исцеление человеком приносит се» (см.: *Афанасьева*, 2004. С. 44–45).

[566] Там же. С. 25.

[567] Молитва Иоанна Златоуста на последование ко Святому Причащению.

[568] *Смирнова*, 1976. С. 52.

[569] *Царевская*, 2011. С. 26–41.

[570] «О исцелении больных в Кипре граде святого Николь», «О исцелении девицы от нечистого духа», «О исцелении юноши от нечистого духа», «Чудо о Стефане сербском царе, како святыи Никола первый свет ему дарова», и прочие (см.: *Крутова*, 1997. С. 40–46, 83–89).

[571] Одна из наиболее ранних икон с изображением св. Николая Мирликийского, из монастыря

уже вполне сформировались к моменту основания Никольской церкви [575].

Практически целиком прочитывающаяся, таким образом, программа росписи алтаря нацелена на раскрытие нескольких взаимопроникающих смысловых пластов: эклессиологического, евхаристического и пневматологического, определяющихся сакральной значимостью этой части храма. Особенность этой программы составляет выразительная мемориальная составляющая, сопряжённая с почитанием св. Николая Чудотворца, которому посвящён престол, в связи с конкретной историей этого посвящения. Первый пласт образов, представленный композициями «Сошествие Святого Духа на апостолов», «Введение во храм» и «Сретение», развивает темы преемственности освящённого пространства алтаря данного храма от ветхозаветной Скинии (образы первосвященников), Святая Святых («Введение во храм», «Сретение») и Сионской горницы («Сошествие Святого Духа»), находя логическое завершение в образах основания церкви Христовой—сцене «Причащение апостолов» и изображённых ниже двенадцати иерархов, предстоящих реальному алтарю [576]. Второй пласт образует многоступенчатый стержневой образ евхаристической жертвы, приносящейся, приносимой и принимаемой одновременно всеми лицами Троицы (изображения Христа-Эммануила, Христа Ветхого Денями, Святого Духа, нисходящего на апостолов, Христа в «Причащении апостолов», а также двумя изображениями Богоявлений—«Преображения» и «Крещения»). Третий пласт акцентирует тему алтаря как места нисхождения Святого Духа, пребывающего в апостольской Церкви («Сошествие Святого Духа»), почивающего на Сыне («Преображение» и «Крещение»), освящающего «земных вод естество» («Крещение») и дарующего исцеление души и тела («Причащение апостолов» и образы бессребреников). В этой цепи образов, подчёркнуто сосредоточенных на теме нисхождения Святого Духа, недвусмысленно акцентировался православный догмат о Его источнике—первом лице Троицы, Боге-Отце, Которому, по-видимому, соответствовал образ Ветхого Денями, кульминационный в пространстве вимы.

Св. Екатерины на Синае, датировемая концом X—началом XI в., включает в состав избранных палеосных святых целителей Козьму, Пантелеймона и Дамиана (The Glory of Byzantium, 1997. Cat. 65. P. 118). Рядом со св. Николаем Мирликийским изображены целители Косма и Дамиан с их матерью св. Феодотой в росписи церкви Димитрия в Эвритании, предположительно раннего XI в. (Ibidem. Cat. 15. P. 49).

[572] *Николаева*, 1983. Табл. 23,1; 24,2; 28,3; 31,3; 4; 50,8; 51,1; 52,1, 4.

[573] *Азбелев*, 1958. С. 255.

[574] Новгородские летописи, 1879. С. 209.

[575] В параллель связи между изображениями целителей в алтаре Липенской церкви и чудотворным образом св. Николая может быть поставлена развитая целительская тематика в алтаре и наосе Спасского собора Евфросиньева монастыря, по всей видимости, обусловленная присутствием мощей св. Пантелеймона в кресте-реликварии св. Евфросинии Полоцкой (см.: *Сарабьянов*, 2008/3. С. 444–445; ИРИ. Т. 2/1, с. 297, 310.

[576] Хотя к этому времени в Новгороде уже использовали более поздний вариант этой части декорации—композицию «Служба святых отцов», известную по росписям церковей Св. Георгия в Старой Ладоге, 1167 г., и Благовещения на Мячине, 1189 г., мастера Липны выбрали именно тот, который могли видеть в расположенных неподалёку храмах Благовещения на Горудище и Спаса на Нередище. [577] *Флора*, 2004/1.

стола) и почитанием его чудотворного круглого образа.

Зрительно-ассоциативный подход, обозначающийся в декорации алтарного пространства выбором сцен «Введение во храм» и «Сретение», обнаруживает себя и в размещении по его сторонам, в поперечном нефе, сцен «Троица Ветхозаветная» («Гостеприимство Авраама») и «Три отрока в печи огненной» [578], которые являются классическим прообразом евхаристической жертвы и обычно изображаются в помещениях жертвенника и диаконника (в Липенской церкви слишком малых для подобного рода декорации). Вместе с тем, будучи представлены по сторонам «Благовещения», эти сцены приобретают специфический смысловой оттенок, сопряжённый с темой Воплощения: в соответствии со стихирой 4-го гласа, исполняемой в навечерие праздника Благовещения, дом Авраама прообразует утробу Богоматери; аналогичным прообразом Богоматери, неопалимо вместившей Невместимого, служила в византийской традиции и печь халдейская с тремя отроками [579]. Сокровенный смысл этого образительного ряда, наиболее полно воспринимавшегося с хор, в основном сводился к прообразовательному комментарию догмата о Боговоплощении, чей образ—Богоматерь Знамение—находился в конхе апсиды. В то же время эти сцены нельзя рассматривать вне ключевого для всей восточной стены контекста «Преображения»: будучи изображены почти на одном с ним уровне, эти композиции самой своей структурой «объгрывают» тему Троицы, Явления трёх ипостасей Бога на горе Фавор ученикам Христа.

По принципу подобия строится и программа росписей жертвенника и диаконника. Симметричная система декорации боковых апсид, когда в жертвеннике изображается Богоматерь, а в диаконнике Иоанн Предтеча,—явление, довольно распространённое в стенописи средневизантийского периода, связанное со специфическим литургическим назначением этих помещений и соответствующими тому ассоциациями с темой Воплощения Христа и приуготовления Мессии к земному служению. В новгородских храмах XII в. (Рождественском соборе Антониева монастыря, церквах Благовещения на Мячине и Спаса на Нередице) сходно были организованы росписи боковых апсид, с той лишь разницей, что изображения Богоматери и Иоанна Предтечи были представлены в виде полуфигур в конхах, а ниже в нескольких регистрах разворачивались их житийные циклы [580]. Живописцы, работавшие в церкви Николая на Липне, следовали той же традиции, однако отсутствие боковых апсид как таковых, предельно слабая освещённость верхних зон жертвенника и диа-

конника (в которые неяркий свет проникает лишь через арочные пролёты из поперечного нефа), а также узкие и вытянутые по вертикали поверхности боковых стен позволили распределить в верхнем регистре, почти на половину высоты этих помещений, по одной фигуре в каждом простенке, задав им преувеличенный масштаб, благодаря чему сами изображения различаются более или менее отчётливо. В подобной ситуации композиционно вполне оправдан именно мотив позиционно предстояния единичных фигур центральному изображению. Вместе с тем не исключено, что в нижних частях жертвенника и диаконника живописцы Липны разместили житийные сцены Богоматери и Иоанна Предтечи, тем самым педантично следуя устоявшейся местной традиции: на восточной стене жертвенника на одной из старых фотографий в нижнем регистре просматриваются следы неизвестной сюжетной композиции—киворий и два действующих лица.

Молитвенное предстояние Марии «святых и праведных Богоотец Иоакима и Анны» в той части храма, которая служила для приготовления Святых Даров на проскомидии и символически связывалась с Богородицей, вполне оправданно. Однако тема Воплощения, как правило, сопутствующая предстоянию св. Иоакима и Анны Богородице с Христом Младенцем на лоне (как, например, в росписи церкви Богоматери Афендикю в Мистре, около 1310 г.), в данном случае не выявлена: Богоматерь изображена именно как Оранта, без Младенца. Вероятно, данное обстоятельство объясняется тем, что образ Воплощения в иконографии Богоматери Знамение занял одно из центральных мест в системе всей храмовой декорации церкви на Липне, будучи размещён в конхе её алтарной апсиды. Вместе с тем известны случаи, когда тема Воплощения в контексте предстояния Богородице её праведных родителей не сопровождалась изображением на лоне Марии-Девы Младенца Христа: так, например, в росписи Спасо-Преображенской церкви в Полоцке конху с Богоматерью-Орантой фланкируют расположенные на склонах арки колоссальные фигуры Иоакима и Анны, обращённые к ней в молении [581]. Изображение этих святых в замках северной и южной подпружных арок в росписях того же полоцкого собора, собора Мирожского монастыря и церкви Спаса на Нередице уже само по себе служит свидетельством Боговоплощения, прославление которого занимает исключительно важное место в ансамблях домонгольского периода.

Если мотив предстояния Богородице святых богоотец вполне характерен для византийского искусства и становится распространённым в XII–XIII вв., то изображение каких-либо святых в деисусном моле-

[578] Эти сцены сгруппированы в одном месте—на хорах—уже в Софии Киевской (*Потова, Сарабьянов, 2007. С. 221*).

[579] «Пещное действо», согласно византийскому Уставу Великой Церкви, открывало предпразднество Рождества Христова. Таким образом, напротив композиции «Три отрока в печи» на западной стене южного рукава действительно могло быть изображено «Рождество Христово». Есть основания предполагать, что этот чин, хорошо известный по Чиновнику Софийского собора и практиковавшийся в русских землях в XVII в., был распространён задолго до того, в те времена, когда этот устав был в употреблении на Руси, т. е. еще в домонгольский период. Примечательно, что его список XIII в. был составлен по заказу строителя церкви Николая на Липне, архиепископа Климента (*Дмитриевский, 1894. С. 561, 595*).

[580] *Царевская, 1999/2. С. 38–42.*

[581] *Сарабьянов, 2007. С. 80. См. также: ИРИ 2/1. С. 290–292.*

[582] *Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. С. 41–51; Кат. 4, с. 192–198.*

[583] *Лазарев, 1977.*

Табл. XXII; *Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. Кат. 63, 22 б; Вадринов, 2007.*

Табл. XXII.

[584] *Родникова, 1990. Кат. 141.*

[585] Об установлении почитания Владимира как святого не сохранилось чётких свидетельств. Несомненно, его поминали как крестителя земли Русской, учителя и наставника, «кагана нашего», уже сразу после смерти. В «Повести временных лет» в похвале князю Владимиру, помещённой под 1015 г., летописец жалуется: «Дивно есть се: колико добра створи Руской земли, крестивъ ю, мы же, кръстьяне суще, не въздаемъ почетья противу оного (Владимира) възданью... Да аще быхомъ имели потщание и молбы приносити к Богу за нь в день преставления его, видя бы Богъ тщание наше къ нему, прославиль бы и» (Повесть временных лет, 1997. С. 147). По справедливому замечанию Н. И. Милотенко, если бы к 1118 г., когда была закончена летопись, Владимир был признан святым, её создатель убрал бы сожаления своего предшественника об отсутствии достойного почитания крестителя Руси (*Милотенко, 2006. С. 5–6*). Еще один автор XI в., Иаков

Мних, в «Памяти и похвале Владимиру», хотя и называет его постоянно «блаженным», то есть святым, призывает читателей: «Не дивимся, возлюблении, аще чюдесь не творити по смерти, мнози бо святи праведней не створиша чудесь, но святи суть» (Память и похвала Владимиру, 1997. С. 320–322).

[586] *Хорошев, 1986.*

С. 85–88. Возможно, канонизация Владимира произошла по инициативе Александра Невского и митрополита Кирилла. Этому наиболее способствовали их принципиальный отказ папским послан в 1251 г. заключить унию (*Соколов, 1913. С. 160–174*). Косвенно об этом свидетельствует и повествование о безуспешной миссии папских послов к князю в его «Житии», составленном вскоре после его смерти (*Рамм, 1959. С. 167–168*). Как известно, на предложение ознакомиться с учением католической церкви Александр якобы ответил кратким хронологическим обзором всего хода мировой истории—«от Адама и до... Седьмого собора» и заявил, что «вся сие добре сведаем, а от вас учение не принимаем». См.: Софийская первая летопись, 1925. С. 238 (под 1251 г.); *Голубинский, 1900. С. 87*). А также первые непосредственные упоминания о Владимире как о святом в Лаврентьевской летописи под 1263 г. в составе описания жизни преставившегося Александра Невского (список составлен в 1377 г.) и древнейший список Службы его памяти (БАН. 4.9.37, вторая половина XIII в.).

В рассказе о битве 1240 г. со сведениями на Неве говорится, что сражение произошло 15 июля, «на память святых мученикъ Кирика и Улиты и святого князя Владимера, крестившаго Рускую землю и сице имея велику веру к святым мучеником Борису и Глебу...» (НПЛ. С. 292). Предпринимались попытки доказать, что Служба князю Владимиру была написана не позднее начала 1241 г. (*Мальшевский, 1882. С. 45–69*), т. е. вскоре после того момента, когда его могила была погребена под развалинами Десятинной церкви в разорённом монголо-татарами Киеве. Во всяком случае, «святым равноапостольным» Владимира называют тексты по крайней мере ещё двух рукописей второй половины XIII в.—новгородской Праздничной Минiei (ОР РНБ. Соф. 380) и отрывка Сборника житий и апокрифов (ОР РНБ. Q.п. I.63).

нии перед Иоанном Предтечей—явление исключительное. Первые исследователи липенской росписи, вероятно по аналогии с росписью жертвенника, были склонны усматривать в фигурах святых на боковых стенах диаконника, плохо сохранившихся к тому времени, родителей Иоанна—перво-

Очевидно и то, что прославление пращура русских князей как крестителя Руси было особенно актуально для той эпохи, отмеченной попытками со стороны папского Рима завоевать новые позиции в Восточной Европе. По сути, эта канонизация противопоставляла латинской идее крестового похода на «языческое Русь правомерность и незыблемость русских православных идеалов.

[587] Есть основания полагать, что возобновление почитания Владимира совершалось при участии Александра Невского и первоначально получило особое выражение именно в Новгороде (*Голубинский, 1903. С. 63–64*). О связи перовного почитания Владимира-крестителя в первую очередь с Новгородом высказался А. Поппэ, отмечая, однако, время его возникновения к концу XIII—началу XIV в., в пределах 1282–1305 гг. (*Поппа, 2008*).

Для этого достаточно вспомнить, что именно здесь в 1311 г. на воротах Детинца была сооружена первая известная нам надвратная церковь, посвящённая святому князю, в которой существовал не дошедший до нас её древний храмовый образ, описанный архимандритом Макарием (*Макарий, 1860. Ч. 2. С. 104*). Симптоматичен подбор представленных на нём святых: «Владимир в дыматике и порфире, со свитком, по сторонам—маленькие фигурки Бориса и Глеба, а у свитка—Кирик и Улита». Присутствие на иконе св. Бориса и Глеба, которые фигурируют в описании жития Александра Невского в видении Пелгусию накануне Невской баталии, а также св. Кирика и Улиты, чья память совершается в тот же день, 15 июля, совершенно недвусмысленно указывает на связь образа Владимира со сражением 1240 г. на Неве и, соответственно, на повод канонизации князя. Из этой же церкви происходит исчезнувший Сборник 1414 г., миниатюра которого—с изображением св. Владимира, Бориса и Глеба—воспроизведена И. И. Срезневским (*Срезневский, 1868. С. 1–7*).

священника Захарию и Елизавету. Однако характер одежд седовласого старца на северной стене [ил. 540] не имеет ничего общего с ефодом—обязательной частью облачения иудейского священника, в которой изображались первосвященники, но почти в точности соответствует типу и даже цвету корзна тверского князя Михаила Ярославича на миниатюре Хроники Георгия Амартола (РГБ. Ф. 173. Фунд. № 100. Л. 17 об.) или князя Довмонта на иконе XVI в. «Богоматерь Мирожская», которая, по-видимому, воспроизводит не дошедший до нас псковский образ XIII в. [см. ил. 440]. Такая подробность наводит на мысль о том, что и в данном случае изображён не первосвященник, а князь, с той лишь разницей, что в отличие от предыдущих примеров речь идёт не о ктиорском портрете, а об изображении святого. Характерный иконографический тип убелённого сединами благоверного князя, варьируемый в более позднем искусстве, например, в составе новгородского «Деисуса» первой половины XV в. из собрания И. С. Остроухова [582], на новгородской таблетке [583] или на псковской иконе XVI в. из церкви Успения в Бутырках [584], позволяет предположить, что в данном случае изображён равноапостольный князь Владимир Святославич [585]. Его молитвенное предстояние Иоанну Крестителю в данном случае могло быть обусловлено той ролью, которую он сыграл в истории Руси как её креститель. Обновление почитания Владимира—«крестителя», утвердившее его в русском пантеоне святости как «равноапостольного», с дополнительным эпитетом «Нового Константина Великого Рима», произошло около середины XIII в., после неоднократных попыток латинской экспансии по отношению к Северо-Западной Руси [586], и к моменту исполнения росписи храма на Липне, по-видимому, не утратило своей актуальности. Есть основания полагать, что возобновление почитания Владимира совершалось при участии Александра Невского и первоначально получило особое выражение именно в Новгороде [587].

О том, что идейный контекст росписи диаконника, где ведущей фигурой является Иоанн Креститель, подразумевал связь с темой Крещения, косвенно свидетельствует размещение непосредственно над входом в это помещение со стороны алтаря композиции «Крещение». Исходя из этого контекста, правомерно ожидать, что и третья фигура необычного деисуса в диаконнике—святая жена в алом мафории—каким-то образом причастна к этой тематике, однако сохранившееся изображение, не обладающее какими-либо специальными чертами, не позволяет прийти к определённым выводам [588].

Симметрия композиций, обусловленная ассоциативной и прообразовательной связью изображаемых событий, как один из ведущих принципов организации липенской храмовой декорации заявляет о себе в размещении в верхней зоне восточной стены по сторонам алтаря «Воскрешения Лазаря» и «Воскресения» [589]—сцен, связанных с триумфом воплотившегося Слова, чей образ был столь выразительно обозначен в росписи конхи апсиды. Предположительно располагавшиеся напротив этих сцен, на западных отрезках стен поперечного нефа, по сторонам хор, композиции «Рождество Христово» и «Успение Богоматери» образовывали ещё одну—наиболее устойчивую в византийском искусстве—иконографическую пару. Соотношение между собой этих парных композиций (чья топография в храмовом пространстве варьируется, но почти всегда предполагает размещение en pendant) использовали и живописцы домонгольского периода [590]. На этом фоне, на первый взгляд, особняком в распределении сцен двенадцатых праздников стоит композиция «Вход в Иерусалим», представленная на южной стене во втором регистре. Однако она фактически примыкает к циклу Страстей в западном и северном рукавах креста и, по сути, предваряет его [591].

Принципом зрительного подобия и ассоциативной взаимосвязи симметрично расположенных композиций, столь последовательно выразившимся в декорации восточной части храма, руководствовались авторы липенской росписи и в соотношении композиций противоположных стен наоса. Подобно тому как «Преображение» стало узловой сценой всей восточной части храма, таким же центральным образом для росписей западной стены, по-видимому, было «Вознесение»—композиция, которая чаще всего изображалась в куполе или своде вимы. В храме на Липне эта сцена оказалась перенесённой в среднюю зону западной стены, где образ возносимого во славе Христа приобретал подчёркнутое звучание провозвестителя Страшного суда, картина которого разворачивалась ниже, непосредственно под хорами. Не будучи соотносены хронологической последовательностью событий, эти сцены взаимосвязаны общей аллюзией Второго пришествия. Во всех синоптических Евангелиях эпизод с Преображением непосредственно предвещает пророчеством Самого Христа о Его Втором пришествии: «Ибо придет Сын Человеческий во славе Отца Своего с ангелами Своими и тогда воздаст каждому по делам его» (Мф. XVI, 27). «Иже веру имеет и крестится, спасен будет, а иже не имеет веры, осужден будет» (Мк. XVI, 16),—говорит Христос перед тем, как вознестись и воссесть одес-

ную Отца, напоминая оставшимся на земле о Судном дне. То обстоятельство, что Слава возносимого Христа размещена строго напротив Славы Христа, преобразующегося на Фаворе, несомненно, имело для программы росписи церкви Николы на Липне принципиальное значение: именно между этими «полюсами»—двумя образами Богоявления на восточной и западной стенах—заключены события Священной истории. В этих своеобразных «начале» и «конце» программ усматривается некая параллель воскресной архиерейской службе—восхождению архиепископа на горнее место в первой части литургии и завершению богослужения осенением молящихся крестом с хор в западной части—византийский обычай, так называемый катихумен, известный и практиковавшийся в Новгороде, где долгое время господствовал Устав Великой Церкви [592]. Возобновление служб по этому уставу происходит (вопреки положениям, выработанным Владимирским церковным собором 1274 г.) [593] по инициативе архиепископа Климента: известно, что на его средства в 1279 г. выполняется список Типикона Великой Церкви [594]. Вероятно, что его же инициативой продиктована и данная особенность программы церкви Николы на Липне.

Особое значение в системе росписи наоса приобрели изображения единичных святых, которые когда-то занимали более половины всей площади стен, причём были размещены в наиболее обозримых средних зонах. Размещённые в третьем и четвёртом регистрах большие фризы фигур в полный рост—воинов на южной стене и предположительно святителей—на северной, судя по акварельным зарисовкам, были ещё более внушительны, чем шеренги святых на аналогичных местах в церкви Спаса на Нередице [595]. Довольно широкое поле между нижней парой окон на северной и южной стенах позволило авторам липенской росписи вписать в центральную часть четвёртого, наиболее приближенного к зрителю регистра, по одному монументальному образу, который тем самым приобретал исключительное значение в программе храмовой декорации, особо выделяясь среди всех избранных святых. Замечено, что на северной стене нередко изображали небесного патрона храма. Согласно описаниям, на Липне в этом месте находилась большая фигура св. Николая Мирликийского—патрона храма. Центральное положение святого подчёркивалось обращённой в его сторону фигурой неизвестного, представленной в том же ярусе, левее западного окна, в молении перед благословляющей десницей в сегменте неба [см. ил. 520]. Исходя из описаний противоположной стены, где в простенке между аркой пролёта в диаконник и восточ-

[589] Эти сцены сопоставлены и в росписи Спаса на Нередице, с той лишь разницей, что там они размещены на склонах северного свода наоса (*Пивоварова*, 2002. С. 74), а также на западных склонах южного и северного сводов наоса в Рождественском соборе Снетогорского монастыря (*Лифшиц*, 2004. С. 197–202; см. также с. 418–419 наст. изд., ил. 585, 586).

[590] Например, «Воскрешение Лазаря» и «Воскрешение», изображённые на склонах свода северного рукава наоса церкви Спаса на Нередице, образуют тематически объединённую пару, в которой первая композиция является прообразовательной по отношению ко второй; аналогичную параллель между четверодневным Лазаревым воскресением и тридневным восстанием Христа из гроба содержит и «Похвальное слово на Воскрешение Лазаря», о широком распространении которого на Руси в XII в. имеется достаточно свидетельств (*Рождественская М.*, 1998. С. 264–266; Слово на воскресение Лазаря, 1999. С. 256–261; *Пивоварова*, 2002. С. 75; *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 520). О соотношении композиций «Рождество Христово» и «Успение» см.: *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 738; *Царевская*, 1999/2. С. 83–85.

[591] Изображение Распятия, Снятия со креста и Оплакивания в северном рукаве наоса соотносится с распространённой в искусстве средневизантийского периода традицией (например, «Распятие» и «Оплакивание» изображены в пределах северного рукава в Спасо-Мирожском соборе, «Снятие со креста» и «Оплакивание»—в северном рукаве церкви Пантелеймона в Нерези; «Распятие» и «Снятие со креста»—на северной стене церкви Спаса на Нередице, «Распятие» и «Снятие со креста»—на восточной стене северного рукава Рождественского собора Снетогорского монастыря, и др.). Это не всегда обусловлено тем, что данные события относятся к завершающим в последовательности эпизодам земной жизни Христа, но, по-видимому, соотносено с символикой сторон света (см.: *Покровский*, 1890. С. 244; *Лифшиц*, 2004. С. 195–196).

[592] *Лисицын*, 1911. С. VII, 31.

[593] Там же. С. 54–55.

[594] Текст Устава Великой Церкви, переписанного архиепископом Климентом, см.: *Попов А.*, 1875. Фототипию списка см.: *Лисицын*, 1911. Прил. I.

[595] При этом на южной стене церкви Спаса на Нередице в третьем (между верхним и нижними окнами) и четвёртом (между нижними окнами) регистрах также размещались изображения святых воинов; на северной стене им соответствовали изображения преподобных, а также пророка Иеремии и первоверховенника Захарии.

[596] *Ананьева*, 1976. С. 138–144. Мнение о принадлежности иконы церкви Николы на Липне впервые высказано реставрировавшим икону С.И. Голубевым в 1983 г. в докладе, прочитанном в ГРМ. См. также: *Царевская*, 1999/1. С. 265–269.

[597] *Дмитриев Ю.*, 2010. С. 207.

[598] Иконография св. Фоки с веслом весьма устойчива и имеет византийское происхождение (см., например, его изображение в церквях Св. Георгия Диасорита на острове Наксос, XI в., и Св. Афанасия в Гераки на Пелопоннесе, около 1200 г.). О почитании св. Фоки см.: *Малицкий*, 1928. С. 1–9; *Царевская*, 1999/2. С. 82–83.

[599] См. примеч. 33.

[600] *Сарабьянов*, 2004/2. С. 592–597.

[601] *Прохоров*, 1871. Табл. 42, 43.

ным окном также находилась развёрнутая к центру стены фигура неизвестного святителя в молении, логично предположить, что строго напротив св. Николая находилось ещё одно особо значимое изображение. Возможно, это был св. Климент Римский, которому посвящался придел Никольской церкви,—небесный покровитель заказчика храма (хотя в поздней записи его изображение фигурировало в третьем регистре росписей северной стены). Примечательно, что в простенке окон западной стены этим центральным изображением соответствовала фигура Богоматери Оранты, составлявшая часть композиции «Вознесение». Такая группировка фигур Николы и Климента по сторонам Богоматери (будь то образ западной стены или изображение «Знамения» в конхе апсиды) ассоциируется с составом изображений на иконе «Богоматерь на троне со св. Николой и Климентом» (ГРМ), XIII в. [см. ил. 377], которую также связывают с заказом новгородского архиепископа Климента [596].

Несомненно, среди единичных святых в церкви Николы на Липне, являвшейся монастырским храмом, помимо воинов, святителей и мучеников, не менее важное место должны были занимать изображения преподобных, которые чаще всего группировались в западной части храмов. Поскольку вся западная стена церкви под хорами была занята композицией «Страшный суд», по-видимому, эта категория святых была размещена выше. О том, что несколько изображений преподобных находилось в третьем регистре росписей западного рукава на хорах, сообщил в своем описании и Ю.Н. Дмитриев [597]. Это подтверждают и остатки изображений в монашеских мантиях в медальонах по сторонам верхнего окна на западной стене. Возможно, какая-то их часть была представлена в том же уровне на отрезках западной стены в южном и северном рукавах.

Из немногочисленных сохранившихся и идентифицированных изображений в составе липенских святых внимание привлекают две монументальные полуфигуры святителей на склонах арочного пролёта из северного рукава наоса в жертвенник, которые своей величиной и расположением наследуют домонгольскую традицию помещать в пролётах алтарных арок фигуры святителей, намного превышающие натуральную величину. Святитель на северном склоне имеет характерный атрибут—весло на плече, с которым обычно изображался Фока, епископ Синопский, почитавшийся в городах Понта как покровитель путешественников и мореплавателей [598] [ил. 537]. Новгород, стоявший на знаменитом водном пути «из варяг в греки», вероятно, с самого

начала откликнулся на культ этого святого, что нашло широкое отражение в монументальных росписях Новгорода и Пскова XII–XIV вв. Так, его фигура с неизменным поднятым веслом в руке присутствует в алтарных святительских чинах Спасо-Мирожского собора, церкви Спаса на Нередице и Рождественского собора Снетогорского монастыря, но наиболее близкую аналогию липенский образ св. Фоки находит в росписи церкви Благовещения на Мячине, где значительным веслом в руке присутствует величину полуфигура этого святого представлена в проходе в жертвенник со стороны алтаря. В церкви на Липне, целиком связанной с водной стихией—и по месту расположения, и по сопряжённым с её сооружением преданием о чудесно приплывшей круглой иконе, и по посвящению престолов св. Николаю и Клименту, чьи жития переключаются с житием Фоки эпизодами с чудесами на море,—масштабное выделение образа этого святого, подчёркивающее его значимость, выглядит вполне закономерным.

Напротив св. Фоки был изображён святитель с тёмной клиновидной бородой, держащий Евангелие на покровенной левой руке, а правой благословляющий. Имя его—ХАРНТО.. (Харитон)—достаточно чётко читается на фото 1934 г. [599] [ил. 536], однако ни один известный синаксарь не содержит упоминания о святителе Харитоне. В Новгороде под этим именем было хорошо известно преподобный Харитон Исповедник, один из основателей монашества, чьё изображение находится на одной из граней предалтарных столбов Рождественского собора Антониева монастыря [600].

Среди избранных святых, запечатлённых на стенах церкви Николы на Липне, видное место заняли фигуры благоверных князей Бориса и Глеба. Их локализация напротив алтаря, на восточных гранях западной пары столбов, фланкирующих хоры, подразумевала предстояние образу Богоматери Знамение в конхе апсиды и лицезрение таинства Евхаристии, что заставляет вспомнить образы ктиторской фрески Софии Киевской с изображением членов семьи Ярослава Мудрого, также в уровне хор в западном рукаве. Св. Борис и Глеб, судя по акварели В.А. Прохорова [601] [ил. 521], были представлены в богато орнаментированных княжеских одеждах, которые находят близкую параллель в узорчатых мотивах плащей этих же святых, изображённых в простенке между диаконником и алтарём Рождественского собора Снетогорского монастыря (см. с. 432 наст. изд. [ил. 599]). Почитание этих святых в Новгороде к моменту появления церкви Николы на Липне имело довольно глубокую традицию, укрепленную строительством храма внушительных размеров в Детинце в 1167 г.

новгородцем Сотко Сытиничем и отразившуюся в составе избранных святых на полях древних новгородских икон [602] и в росписи церкви Спаса на Нередице [603]. По всей вероятности, на рубеже XIII–XIV вв. происходит новый всплеск этого почитания [604].

Образы святых князей-страстотерпцев оказались в росписи церкви Николы на Липне сопряжёнными с изображениями святых воинов, которые располагались на столбах ярусом выше, а также со св. Флором и Лавром в алтаре, представленными как воины, с мечами, хотя и в другом месте (на стене вимы), но в одном с Борисом и Глебом ярусе. В эпоху начавшегося возрождения русских земель, по-видимому, обращение к памяти первых русских святых, князей-полководцев, хранящих своих «сродников» и обеспечивающих им победу над иноверными, обрело новую силу. Одно из свидетельств тому—появление благодарственной формулы в летописной статье, посвященной взятию новгородцами крепости Ландскрона в 1301 г. «...силою святяга Софья и помощью святою Бориса и Глеба...» [605]. В тесной связи с признанным почитанием этих святых происходила канонизация св. Владимира, их отца, что нашло отражение как в летописном описании Невской битвы, так и в росписи церкви Св. Феодора Стратилата на Ручью (около 1378 г.), где все три святых благоверных князей изображены предстоящими «Распятию» на противоположной стене [606], а также на миниатюре исчезнувшего Сборника 1414 г., изображавшей св. Владимира, Бориса и Глеба [607]. Если предложенная здесь идентификация святого на северной стене диаконника как св. Владимира верна, то этот ансамбль фиксирует одну из ранних стадий процесса формирования сонма благоверных русских князей и мучеников, прославляющих русскую церковь, который к XVI в.—времени образования единого централизованного Российского государства—предстанет в уже весьма развитом виде в росписях Благовещенского и Архангельского соборов Московского Кремля [608].

Примечательно, что образам благоверных князей отведено видное место в храме, ктитором которого был не член княжеской фамилии, а новгородский владыка. В какой-то степени это можно объяснить тем, что почитание его небесного покровителя, святого Климента Римского, на Руси связано с именем Владимира-крестителя, перенёсшего его мощи в Киев [609]. Но скорее всего владыка Климент руководствовался задачами, более насущными для начала национального возрождения. Не исключено, что насыщение княжескими и воинскими образами программы монастырской церкви Николы на Липне, основанной архиереем,

могло быть сопряжено и с иными историческими реалиями. Достаточно вспомнить, что церковь находится недалеко от древней княжеской резиденции—Рюрикова Городища. Ситуация, когда заказчиками фресок выступают одновременно местный князь и новгородский архиепископ, хорошо известна по созданию ансамбля росписей церкви Спаса на Нередице. То обстоятельство, что новгородцы во времена строительства Никольской церкви стремились (и небезуспешно) посадить у себя князя, имеющего татарский ярлык на великое княжение, позволяет считать, что отношения между князем и новгородским владыкой могли быть вполне дипломатичными и благожелательными. О возможности паритетных взаимоотношений между князем и владыкой в тот период свидетельствует и выходная запись на рукописи Кормчей книги 1285–1291 гг. (ГИМ, Син. 132), сообщающая о её написании «повелением» князя Дмитрия Александровича, «стязанием» (на средства) архиепископа Климента для клира Софийского собора [610]. Кроме того, архиепископ Климент едва ли мог оставить без внимания и сочувствия личную трагедию княжившего в Новгороде Дмитрия Александровича, лишившегося сына в год основания липенской церкви. Новгородская Первая летопись ставит эти события одно непосредственно за другим: «В лето 6800. Преставися у великаго князя у Дмитриа сын Александр в татарех. Того же лета заложи архиепископ новгородчкыи Климент церковь камену святого Николу на Липне» [611]. Возможно, основание церкви действительно было вызвано этим печальным обстоятельством. В таком случае изображение «сродников» погибшего Александра Дмитриевича могло иметь непосредственное отношение к данному событию и было обусловлено чином поминовения умерших, совершавшимся в диаконнике—части храма, которая, вероятно, уже в ранней русской традиции служила не только сосудохранилищем, но и кутейником, т.е. местом, куда приносилась кутья, совершались панихиды по преставившимся родственникам прихожан и читались каноны о здравии и упокоении [612]. Существенно в связи с этим, что в программе Николо-Липенской церкви нашло место и изображение Страшного суда, возле которого, в западных частях южной и северной стен, были устроены аркосолы, где нередко располагались погребения. В прочтении этой части иконографической программы росписи церкви Николы на Липне, вероятно, нельзя сбрасывать со счетов ни одно из этих обстоятельств.

Сохранившиеся фрески церкви Николы на Липне неопровержимо свидетельствуют, что значительная временная

[602] Среди них «Св. Никола» из Новодевичьего монастыря» (ГТГ), «Св. Никола» из Духова монастыря (ГРМ), «Св. Никола» мастера Алексея Петрова (Новгородский музей) (см. с. 282–284 наст. изд.).

[603] См.: *Пивоварова*, 2002. С. 26–28, 115.

[604] Так, в 1300 г. в честь Бориса и Глеба строится в Новгороде «на Подоле» деревянная церковь; в том же году, согласно летописи, именно в Борисоглебском храме Детинца митрополит московский с ростовским и тверским епископами единственный раз в новгородской истории «знаменуют» перед поставлением в архиепери новгородского владыку Феогноста (НПЛ. С. 91, 330, 331). Два года спустя предпринимается масштабная работа по восстановлению этого храма после обрушения (НПЛ. С. 91). К этому же периоду относится фреска в простенке между алтарём и диаконником Рождественского собора Снетогорского монастыря, а также несколько больших иконных образов, изображающих св. Бориса и Глеба в рост—из Савво-Вишерского монастыря (Киевский музей русского искусства) и из часовни Зверина монастыря (ГИМ) (см. с. 228–230, 290–291 наст. изд.), которые по иконографии чрезвычайно близки липенским.

[605] НПЛ. С. 91.

[606] *Царевская*, 2007. С. 103–104.

[607] *Смирнова*, 2011. С. 55.

[608] *Самойлова*, 2002. С. 201–219.

[609] См. подробнее: *Царевская*, 1999/1. С. 260–272.

[610] *Столярова*, 1998. С. 312–313.

[611] НПЛ. С. 327.

[612] *Мусин*, 1996. С. 43; *Шалина*, 2005. С. 169. В деяниях Стоглавого собора 1551 г. пространство диаконника фигурирует именно под названием «кутейника», куда приносится

«о здравии коливо, и канун и прочее брашно...», при этом собор ссылался на практику новгородских и псковских церквей, где «на то устрояют кутейник во всякой церкви» (Стоглав, 1913. Л. 43 об.—44). Подтверждением этой традиции служит устройство в 1322 г. в диаконнике церкви Спаса на Нередице погребения князя Афанасия Даниловича, брата Ивана Калиты (*Седов*, 2002. С. 69–70).

[613] Вследствие разрушений военных лет церковь долго стояла без сводов; её кладка, включающая красноватый ракушечник, размывалась дождями, и на поверхности росписей происходило образование вторичного слоя кальциевой пленки. Подобный эффект наблюдался в церкви Благовещения на Мячине, которая в XVII в. стояла несколько десятилетий без сводов (*Батхель*, 1972. С. 245–246).

дистанция, отделяющая роспись церкви Николы на Липне от уцелевших домонгольских фресковых ансамблей Новгорода, тем не менее, не оказала решительного влияния на преэминентность традиции в построении программ храмовой декорации. Изолированность Новгорода от Византии, отсутствие непосредственных предшественников (быть может, за исключением Спасского собора в сопредельном с Новгородом Тверском княжестве) побуждали мастеров Липны черпать из иконографического репертуара местных росписей домонгольского периода и прибегать к уже известным художественным приёмам. Используя принципы организации храмовой декорации предшествующего столетия (причём в её специфическом новгородском варианте), они действовали при этом очень избирательно, в соответствии со своими задачами помещая отдельные хорошо знакомые иконографические композиции в иной смысловой контекст.

В отличие от системы декорации церкви Николы на Липне, её тематическая структура представляется явлением вполне самостоятельным, в значительной мере продиктованным местными реалиями религиозной жизни Новгорода. Несмотря на бесспорный архиерейский заказ росписи, её идейное содержание не ограничено задачами сугубо догматического плана, хотя и не лишено ктиторской окраски. В то же время состав образов благоверных князей, святых ратников и вооружённых мучеников свидетельствует о том, что общий дух эпохи непрерывных военных столкновений и крайней напряжённости в обстановке угрозы с востока и запада повышал авторитет князя-полководца и благоверного воина в республиканском Новгороде. Находясь на переднем рубеже противостояния с латинским миром, Новгород, по-видимому, прежде других русских земель, раздробленных усобицами и страдающих от татарских набегов и разорений, ощутил внутренний импульс к национальной и религиозной самоидентификации и, что знаменательно, вполне осознавая свою независимость, идентифицировал себя с той частью православного мира, которая приняла крещение от киевского князя Владимира. Роспись церкви Николы на Липне предоставляет в этом отношении одно из немногочисленных свидетельств существования двух тенденций в самоопределении Новгорода в один из наименее прояснённых периодов его политической истории.

О художественных особенностях стенописи храма на Липне можно составить лишь приблизительное представление: верхние слои живописи почти повсеместно утрачены; под воздействием пожара (его непосредственные следы и сейчас видны

на изображениях святителей в алтаре), а также в результате различного рода загрязнений и красноватых натёков ракушечника колорит в основном искажён [613]; местами просвечивает грунт. И всё же этот фресковый ансамбль, превращённый временем, войной и её последствиями в невзрачную тень, позволяет судить не только о композиционном, ритмическом и пропорциональном строе первоначальной росписи. Некоторые фигуры в немногочисленных уцелевших сюжетных композициях, а также несколько лучше сохранившихся фрагментов «личного» при ближайшем и внимательном рассмотрении дают хоть и скупой, но существенный материал для характеристики живописных приёмов работавших на Липне мастеров, позволяя приблизиться к пониманию их эстетических устремлений и художественных ориентиров. Этот материал в некоторой степени дополняется словесно зафиксированными натурными наблюдениями Ю.Н. Дмитриева, выполненными в 1945 г., и несколькими старыми фотографиями.

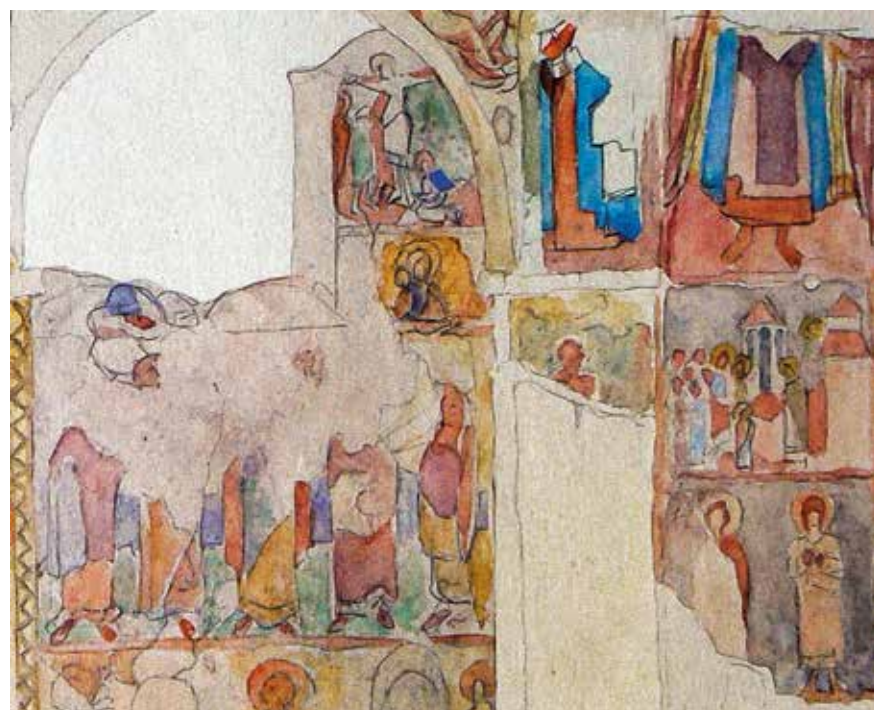
В нынешнем состоянии стенопись храма на Липне представляет собой разрозненные фрагменты фресок плохой сохранности, сосредоточенные преимущественно в восточной части и объединяющиеся сумрачной ржаво-розоватой тональностью, которую нельзя считать первоначальной: уцелевшие в изолированных от основного объёма малых архитектурных членениях (в особенности в жертвеннике и диаконнике, а также на склонах арок, связывающих эти помещения с алтарём) фрагменты сохраняют элементы иной цветовой гаммы: синий цвет фона, следы красной краски на разгранках и в расцветке одежд, золотисто-жёлтые охры нимбов. О былой красочности липенской стенописи свидетельствуют цветные зарисовки В.А. Прохорова с изображениями св. Бориса и Глеба [ил. 520], а также акварельные схемы-разрезы 1946 г. [ил. 552] Несмотря на неизбежные в таких случаях издержки в передаче цвета (более контрастного и приближительного в полиграфическом воспроизведении XIX в. и условного яркого—в исполнении акварельных схем), очевидно, что колорит был довольно интенсивным и плотным, но по преимуществу строился на основе монотонных сочетаний двух противоположных цветов—красно-коричневых и синих, розовых и голубовато-серых, положенных крупными пятнами и местами высветленных при помощи белил. В значительной степени использовались золотисто-жёлтые охры; землисто-зелёные пигменты применялись в раскраске позёмов и иногда одежд, синие и серо-голубые—на фонах; однако в отдельных изображениях, судя по акварелям, красно-коричневая

гамма всё же преобладала. Эти наблюдения дополняются описаниями Ю.Н. Дмитриева: часть живописи, по его словам, «исполнена в характерной для ряда росписей XIV века манере, которую принято называть монохромной» [614]. Но, по наблюдениям того же автора, в ряде случаев мастера использовали более красочную палитру. Так, во «Введении во храм», кроме господствующих синих и красно-коричневых, встречались ярко-зелёные и сиреневые [615].

Роспись Липны не представляла собой стилистически однородного явления, с одной стороны, удерживая в живописной системе очевидные признаки искусства конца XII в., в особенности апеллируя к Нередице, с другой—спонтанно эти связи преодолеваются и следуя неким иным импульсам.

Размещение росписей полностью наследует принцип домонгольской храмовой декорации: несколько вытянутые по вертикали форматы композиций и фризы святых строго соотношены с тектоникой стены: ограниченные разгранками сцены или фризы единичных фигур вкомпонованы в конкретные архитектурные членения, при этом высота регистров задана ярусами и размерами окон и цезур между ними. Изображения единичных святых на гранях подкупольных столбов, расположенные одно над другим, вместе с цепочками орнаментов на ступах, акцентировали развитие подкупольного пространства по вертикали, внося в него особую структурную выразительность и напоминая тем самым памятники первой половины XII в.

Композиционный строй липенских фресок наследует принципы домонгольского периода, отличаясь лишь ещё большей лаконичностью. Преобладают предельно упрощённые схемы, тяготеющие к симметрии правой и левой сторон, с минимальным количеством персонажей, со скудными двухмерными пейзажными мотивами в виде округлых холмов или одноплановыми архитектурными построениями, которые кажутся уже и скромнее, чем аналогичные формы (например, кивории) в росписи Нередицы. Изображения равномерно заполняют поле композиции, быть может, более, нежели в домонгольских памятниках, развитое по вертикали, не затесняя его, но оставляя между фигурами или группами фигур чёткие паузы фонами. Горизонтальное деление позёмов на тёмный в нижней части, где размещаются ступни ног, и высветленный, дополненный широкой двойной белильной полосой в верхней, содержит робкий намёк на двуслойность композиционного пространства. Иногда, как, например, в «Преображении», цезуры между фигурами становятся особенно широкими,



552

создавая простор и свободу для возможного движения, но также не сообщают фонам и простейшему пейзажу ощущения пространственной среды, равно как и не заполняют движением: динамическая стихия, столь характерная для позднекомниновского искусства и затронувшая новгородскую стенопись конца XII в., оказалась для липенских мастеров абсолютно чуждой. В особенности это дают почувствовать изображения апостолов в «Преображении», застылые противоестественные ракурсы которых свидетельствуют о неумелой попытке передать обусловленную сюжетом экспрессию поверженных тел. Едва уловимая взволнованность позы и драпировок высокой фигуры архангела Гавриила в «Благовещении» [ил. 528] воспринимается лишь как отдалённое эхо позднекомниновских динамических формул. Явно из репертуара домонгольской живописи заимствован мотив танцующего движения в изображении левой фигуры стражника перед пылающей пещью в сцене «Три отрока» [ил. 543]: одна его рука поднята над головой, другая—опирается в бок; отсюда же взят и тип одежды—короткая туника, полы которой на бёдрах подняты и заткнуты за пояс [616]. Основные же динамические мотивы сведены главным образом к знаковым жестам статичных фигур, обращённых к композиционному центру. Мерным ритмам сюжетных композиций («Введение», «Сретение») вторит чёткое рядоположение парных святых («Кир и Иоанн», «Флор и Лавр»), чьи более массивные фронтальные фигуры, раз-

[614] Одно из изображений воинов, на западной грани северо-восточного столба, он описывает следующим образом: «Фигура написана почти одной коричневой краской (червленью), своеобразной по тону и розоватой в разбелённом виде. Помимо белил незначительную роль играет светлый, серовато-голубой тон. Фон, как обычно, синий, позём—сине-зелёный (или светло-серый)» (Дмитриев Ю., 1946. Л. 4).

[615] «...Риза Анны—ярко-зелёная. Дева за Иоакимом в зелёной одежде... На Захарии синяя нижняя одежда и зелёная верхняя, обе оторочены коричневыми каймами с мелким и крупным жемчугом»; «...у кивория белые колонки с капителями, разделённые красным, детали арочек и карниз нарисованы сиреневым тоном, кровелька красная» (Дмитриев Ю., 1946. Л. 13). К настоящему времени колорит утратил былую полихромность.

[616] В таких одеждах фигурируют, например, юноши в росписи Рождественского собора Антониева монастыря «Брак в Кане» и церкви Спаса на Нередице (фигурка пастушка в сцене «Иоаким у стада своих», см.: Шербатова-Шевякова, 2004. Ил. 127. С. 149).

552 Схематический топографический эскиз системы росписи северной части церкви Николая на Липне. Акварель А.Д. Стена, 1947 г. Копия эскиза, исполненного П.И. Максимовым в августе 1946 г. Деталь

мещённые строго под главными действующими лицами сцен верхнего яруса, образуют сквозные вертикали на всю высоту стен. Ещё более очевидна привязанность к домонгольской традиции в полуфигурах святых Фоки и Харитона

Диапазон масштабных перепадов чрезвычайно: от заметно превышающих натуральную величину фигур святых в диаконнике и жертвеннике до измельчённых изображений Страшного суда под хорами. Пропорциональный строй фигур неоднороден: привычно коренастым фигурам парных святых противостоят болезненно субтильные изображения в сюжетных композициях. Фигуры в композициях почти неизменно остаются вертикальными, спрямлёнными, допускающими лишь лёгкий наклон головы—черта, характерная для ряда новгородских икон второй половины XIII—начала XIV в. (две иконы «Сошествие во ад»—из коллекции Банка Интеза и Новгородского музея; «Огненное восхождение Ильи» из коллекции Банка Интеза) [см. ил. 430, 431]. Головы заметно укрупняются, контрастируя с узкими покатыми плечами. По-видимому, этот приём вызван стремлением подчеркнуть значимость образа. Конечности с тонкими запястьями и щиколотками кажутся подчас неожиданно большими и по-своему выразительными, а иногда, напротив, они чересчур измельчены и предельно схематизированы.

Роль линии, контура, столь заметная в искусстве предшествующего столетия, в росписи Липны ещё более возрастает. При этом рисунок драпировок упрощается и теряет прежнюю логику, лишь едва намечая каркас фигуры, а зачастую и вовсе исчезая под широкими пятнами белил. Белила же утрачивают былую схематическую упорядоченность, наносятся широкими пятнами неопределённых очертаний, слабо увязанными с формой, лишь иногда выстраиваясь на одеждах «в виде угольников» [617]. Очевидно, что мастера, по замечанию Ю.Н. Дмитриева, «не ставили задачей выявить типические особенности формы и её строение» [618]. Вместе с тем становится ощутимой общая для своего времени тенденция к усилению декоративности изображения: в лапидарном наборе художественных средств, используемых живописцами в изображении одежд, повышается значение тонких верениц жемчужных оторочек, которыми украшены облачения мучеников и первосвященников. Эти декоративные обниси были призваны свидетельствовать о великолепии Царствия небесного и сопричастных ему святых—приём, в XIII в. широко использовавшийся в искусстве различных художественных центров Руси и византийской периферии [619]. Ещё более выделялись богатством декоративных мотивов

[617] Дмитриев Ю., 1946. Л. 18.

[618] Там же. Л. 6.

[619] Смирнова, 2004/2. С. 46.

торжественно орнаментированные одежды св. Бориса и Глеба; благодаря чему образы князей-страстотерпцев, размещённые на видных местах—фланкирующие хоры столбах, напротив алтаря, приобрели подчёркнуто триумфальный характер. В безыскусности рисунка, особенно заметной в изображениях парных святых, в упрощённости силуэтов и плоскостной трактовке фигур, представленным в абсолютно одинаковых позах с крестами или мечами (которые они одним и тем же способом держат, в одинаково расставленных тонких ногах с симметрично развёрнутыми под углом ступнями есть несомненное сходство с фигурами избранных святых на полях новгородских икон XIII в., порой—буквальное, как в случае изображений св. Флора и Лавра в росписи Липны и св. Бориса и Глеба на иконе «Св. Никола» Алексы Петрова, которые совпадают даже в скромных орнаментальных мотивах окаймлений подолов и поясов, приспущенных на бёдра. В то же время фигуры св. Бориса и Глеба—в том виде, как они переданы в зарисовке В.А. Прохорова,—живейшим образом напоминают изображения этих же святых на одноимённых иконах из Савво-Вишерского монастыря (Музей русского искусства в Киеве) и из часовни Зверина монастыря (ГИМ; [см. ил. 367, 437]). Образ из Савво-Вишерского монастыря представляется ближайшей аналогией липенским Борису и Глебу: сходен пропорциональный строй фигур, идентичны их силуэты с характерным крутым абрисом бедра, не завешенного плащом, на которое спущен нарядно расшитый пояс; совпадают даже такие детали, как петля плаща, продетая через фибулу на груди, и белый горностаевый подбородок одного из князей. Вероятно, и икона, и липенские изображения св. князей восходили к одному новгородскому прототипу, который, скорее всего, являлся большим храмовым образом Борисоглебского собора в Детинце.

Несмотря на ограниченность изображительных приёмов и, на первый взгляд, косность художественного языка, уровень работавших на Липне мастеров развился. Описывая сохранившиеся фрески, Ю.Н. Дмитриев подчёркивал довольно высокие достоинства изображения св. Меркурия на южном предалтарном столбе: «Это красивый фрагмент и по рисунку, и по живописи. Сохранилась только небольшая часть фигуры... Возле левой ноги видна нижняя часть щита, поставленного на землю, в профиль к зрителю... Симметрично фигуре на северном столбе воин, изображённый на южном столбе, опирается на левую ногу, тогда как правая, согнутая в колене, свободно отставлена в сторону... Если судить по фрагментам, рисунок и живопись на южном столбе лучше, чем на северном.

Рисунок решительный, уверенно характеризует форму отдельными очерками. В постановке ног свободно и живо передано движение» [620]. Судя по уцелевшим фрескам, там, где требовалось передать характерную позу или жест, рисунок подчас приобретал большую точность и выразительность. Таков, например, контур гибких тонких пальцев десницы Исаяи, сложенной в пророческом жесте перед грудью [ил. 553], или благословляющее перстосложение св. Харитона [ил. 536], своей манеристической гибкостью напоминающее изящное перстосложение св. Николы в среднике иконы из Новодевичьего монастыря, а также на иконе «Св. Никола» из церкви Николы «от Кож» [см. ил. 517]. Красноречивы плавные ниспадающие ритмы контура, описывающего силуэт Христа в сцене «Снятие с креста» [ил. 544]; убедительно передана поза присевшего на корточки у подножия креста Никодима. При этом красно-коричневый контур, тонкий и исчезающий в изображении свисающей бессильной руки умершего на кресте Христа, становится широким и энергичным в очертании напряжённых рук Никодима, с усилием вынимающего гвозди из Его ног. Принимая в этих случаях на себя функцию теневой описи, контур тем самым становится частью пластической формы (преимущественно — открытых частей тела). Форма же эта трактована как единая масса, обобщённо моделированная корпусно нанесёнными белилами, которые сами по себе обретают рельеф благодаря собственной плотности и толщине слоя.

В моделировке ликов мастера на свой лад переиначивали некоторые домонгольские приёмы письма, известные по росписям Спаса-Нередицы, превращая пробелы, различной степени ширины и плотности, то в почти сплошные «вольные» заливки, оставляющие свободными лишь области возле обведённых контуром черт лика (так были исполнены лики св. Флора и Лавра, на которых местами видны следы осыпавшихся белил), то в тонкие корпусные штрихи и полупрозрачные пятна, контрастно выделяющиеся на тёмном фоне коричневатой карнации (лик иудея в сцене «Вход в Иерусалим», лики Фоки и Харитона: на довоенных фотографиях видны резкие всплски тонких резких пробелов, создающих, как и в домонгольских памятниках, каркас лица).

Наблюдаемая в липенской росписи разница в качестве рисунка — в одних случаях более правильного и активного, в других — робкого и косного, уступающего ведущую роль в формообразовании белилам, а также сосуществование «монохромного» принципа живописи с традиционным полихромным (что отразилось и в двух вариантах расколеровки нимбов липенских святых —



553

красно-коричневых и охристо-жёлтых [621]) позволили Ю. Н. Дмитриеву выделить две основные манеры. Первую, в которой были исполнены лики воинов на предалтарных столпах (их фрагменты видны на схеме-акварели В. Кузаян), он характеризовал следующим образом: «По основному коричневому тону (общему с нимбом) положены густыми белилами белые пятна высветлений, сильно контрастирующие с коричневыми, оставленными в тенях; даже губы ... написаны белилами» [622]. Ко второй манере автор описания относил варианты, отличающиеся между собой цветом карнации. Один из них, рассмотренный на примере изображения пророка Исаяи в конхе апсиды [ил. 554], охарактеризован следующим образом: «Лицо и руки писаны по очень тёмному зеленовatomу санкирю, что встречается и в других изображениях росписи. Вохрение на лице почти полностью утрачено: оно осталось только на левой (правой от зрителя) щеке и написано светлой охрой; в полутенях лица положен светлый, зеленоватый тон» [623]. К этому описанию следует добавить, что черты лика пророка дополнительно прорисованы графьёй, а некогда светлый зеленоватый тон карнации к настоящему времени переродился до очень тёмного зеленовато-синего. Лаконичный рисунок лика, окаймлённого шапкой пышных коричневатых волос, отличается выразительностью крупных черт: широко раскрытых миндалевидных глаз с большими веками и прямого носа с чётко очерченной удлинённой переносицей и ровными симме-

[620] Дмитриев Ю., 1946. Л. 4–5. Судя по этому описанию, а также по просматриваемым изображениям на акварельных схемах 1946–1947 гг., фигуры воинов в своей постановке и расположении атрибутов были близки к миниатюре Фёдоровского Евангелия, изображающей Феодора Стратилата (см. с. 318–321 наст. изд.).

[621] Был и третий вариант расколеровки — голубой нимб царя Навуходоносора в сцене «Три отрока в печи» (Дмитриев Ю., 1946. Л. 24).

[622] Дмитриев Ю., 1946. Л. 4.

[623] Там же. Л. 8.

[624] Там же. Л. 28.

553 Пророк Исаяя (?). Роспись северной части конхи алтарной апсиды. Деталь (рука)

554 Пророк Исаяя (?). Роспись северной части конхи алтарной апсиды. Деталь (лицо)



554

тричными крыльями. Такой тип лика в своём строении имеет много общего с изображениями святых Рождественского собора Снеготорского монастыря (см. с. 444–445 наст. изд., [ил. 598]), что подразумевает и вероятное родство их внутреннего образного строя.

Несколько иначе, но всё в той же «полихромной» манере были исполнены изображения Христа и апостолов в сцене «Моление в Гефсиманском саду», детально описанной Ю. Н. Дмитриевым: «Основной тон лиц — жёлтый (охряный), высветления по нему написаны густыми белилами. Такими же густыми белилами написаны пробела одежды. Белила нанесены столь толстым

слоем, что образуют на поверхности некоторый рельеф, сохраняющий следы движения кисти. Особенно густо белила положены на ступнях ног. Рисунок, пробела и блики на теле схематизированы. Мазки и линии, которыми они нанесены, просты, лишены графической чёткости, определённости и тесной связи со строением той формы, которую они характеризуют» [624].

По-видимому, к этой же манере следует отнести и живопись ликов в сцене «Введение во храм» [ил. 555]: по свидетельству Ю. Н. Дмитриева, «лица написаны по тёмно-зелёному основному тону (санкирь), который затем почти сплошь закрыт вохрением,



555

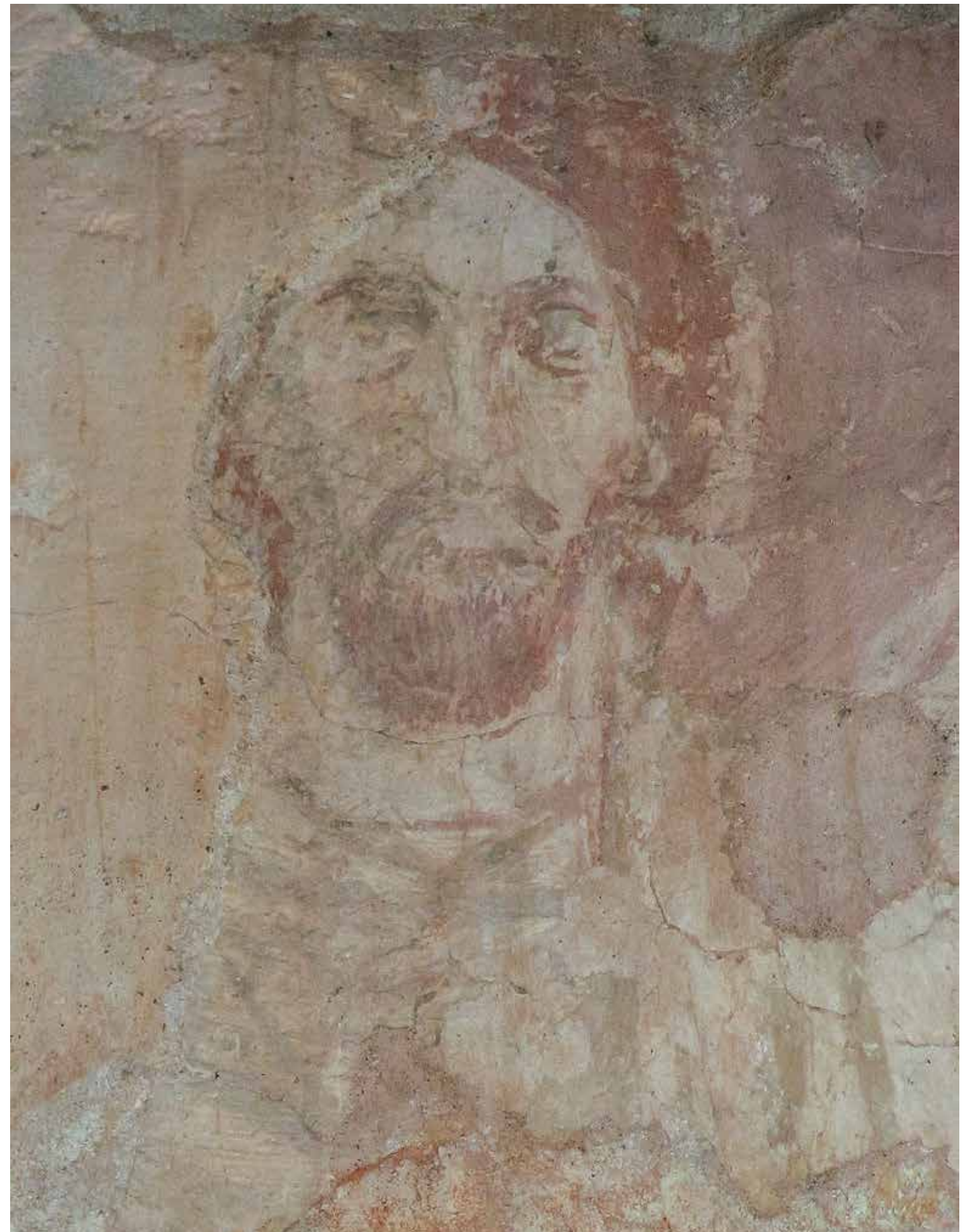
оставляющим тёмно-зелёный санкирь только по краям лица для глубоких теней. Наиболее светлые места на лице отмечены густыми белилами, нанесёнными неопределёнными по форме штрихами и пятнами. Эти блики лежат: на носу—полосой, раздваивающейся на переносице развилкой, на переносице в виде двух мазков, над бровями,—слегка изогнутыми или прямыми мазками, над глазами—изогнутыми широкими мазками густой краски, над верхней губой и на подбородке. Несколько мазков положено на шее» [625]. Тонкие белильные штрихи в изображениях Иоакима, Анны и маленькой Марии сохранились лучше, чем где-либо в уцелевшей части стенописи, благодаря чему эта важная составляющая художественного языка Липны в какой-то степени поддается рассмотрению. Как и в домонгольский период, именно пробелами в большой степени организуется рельеф ликов, однако в росписях Липны они утрачивают замкнутый характер линейной сетки (столь графически схематизированной в позднекомниновских произведениях), преобразуясь в более свободное сочетание широких сплавленных белильных пятен, частью растушёванных, будто вёрты

в ткань лика, частью—корпусных, и коротких плотных штрихов. Световые контрасты усиливаются; короткие вспышки вертикальных штрихов над переносицей и небольшие веерообразные пучки светов, проложенные возле углов рта, придают ликам скорбный, страдальческий оттенок. Особенно это даёт почувствовать изображение св. Анны, типом лика, системой белильных бликов и общим интонационным строем образа удивительно напоминающее лик «Богоматери Толгской Второй» [см. ил. 407].

Способы «личного» письма в липенской росписи, так же как и типы ликов, находят и иные параллели—преимущественно в близкой по времени живописи других художественных центров, соседних с Новгородом. Так, один из наиболее впечатляющих ликов Липны (к сожалению, его верхняя треть утрачена), принадлежащий изображению на северной стене диаконника, идентифицируемому нами как Владимир [ил. 540], характером живописи наиболее напоминает лик св. Николы на иконе из погоста Виделебье под Псковом (ГРМ), в которой усматривается связь с традициями искусства позднего XII—первой половины XIII в. (см. с. 354–355

555 Введение во храм.
Роспись северной стены
вимы. Деталь: Свв. Иоаким
и Анна
556 Христос. Деталь компо-
зиции «Преображение».
Роспись восточной стены
вимы

[625] Дмитриев Ю., 1946.
Л. 13.



556

наст. изд., [ил. 514]). Оба изображения сближает необычайно активный линейный рисунок, который тонким чёрным контуром уверенно намечает черты ликов (некогда, по-видимому, столь же ясные, как у св. Николы, и в изображении, идентифицируемом нами как Владимир), отчётливо читаясь на высветленной бежево-охристой основе. Удивительно сходна у обоих складка рта под слегка нависающим концом носа, продолжаемая линией усов, а также чётко очерченная упругая дуга подбородка, касающаяся нижней губы. Белила почти равномерным тонким слоем втёрты в лик Владимира, исчезая лишь в тени возле носа, как и в лике св. Николы на иконе, который также первоначально был покрыт тонкими слоями белил. Приёмы их нанесения (каждый соответственно своей технике) в обоих случаях создавали впечатление мягкого ровного сияния. Сходство живописи довершается ярким киноварным пятном полных губ, почти одинаковой формы, и выбеленными, с едва заметным холодным оттенком, волосами.

В бесхитростной простоте композиций и рисунка липенских фресок, в специфике пропорционального строя, в смягчённой обобщённости силуэтов и повышенной роли контурного рисунка, так же как в контрастной раскраске крупными локальными пятнами, есть немало общего с житийными композициями новгородских и псковских икон второй половины XIII—первой половины XIV в., в особенности—иконы «Св. Никола» из с. Любони [626] [см. ил. 442], с её вытянутыми по вертикали клеймами, неразработанностью действия, статичностью персонажей и пристрастием к мотиву вспарушённого балдахина на тонких колонках. Одну из близких аналогий липенским сюжетным композициям представляет икона «Сошествие во ад» из собрания Банка Интеза [см. ил. 430]. Помимо общего типологического родства (характер симметричной плоскостной композиции, отчётливые вертикальные ритмы, тонкие большеголовые статичные фигуры, обобщённый и узнаваемый рисунок, раскраска крупными яркими плоскостями), названная икона демонстрирует близость росписи Липны и в трактовке некоторых деталей—например, драпировки восстающего из гроба Адама, с проложенными поверх них крупными белильными пятнами и цветными параллельными разноцветными различной формы, живо напоминают характер разлиновки и даже цветовые соотношения одежд Моисея в липенском «Преображении». В изображениях же единичных святых совершенно очевидно сходство с фигурками на полях новгородских икон XIII в.—и в плане пропорций, и в следовании традициям силуэтно-плоскостного восприятия, и в характере постановки

фигур, сведённых к простому фронтальному предстоянию.

Однако рядом с архаическими и архаизирующими чертами, присущими многим произведениям XIII в., в росписи Липны заметны и признаки новых для своего времени веяний. Одно из ярких тому свидетельств—сохранившийся лик Христа в «Преображении» [ил. 556]. Несмотря на утраты верхних красочных слоёв, это изображение позволяет предполагать более сложные пластические решения и до определённой степени глубину внутренней характеристики. Благородный тип лика, данного в едва уловимом развороте вправо, с чуть затенёнными глазными впадинами и подчеркнутыми нижними веками, выразительный взгляд больших глаз, обращённый чуть влево,—вызывают в памяти лик Спаса на выходной миниатюре тверской Хроники Георгия Амартола [см. ил. 413]. Однако в липенской фреске (насколько об этом позволяет судить её сохранность), как кажется, линейные приёмы в живописи лика по сравнению с миниатюрой «Хроники» играют меньшую роль: фактически они преобразуются в приёмы живописные, когда густота линий и штрихов превращается в теневое пятно. Сопоставление с миниатюрами из Хроники Георгия Амартола позволяет выявить и другие черты сходства обоих памятников. Здесь наблюдается аналогичная трактовка архитектуры: киворий на тонких колонках над фигурами Спаса и предстоящих князя и княгини напоминает киворий в липенских композициях «Введение во храм» и «Сретение»; навершие храма с прямоугольными машикулями сходно с изображением главки, виднеющейся над раскрытыми воротами в уцелевшей части «Входа в Иерусалим» на липенской фреске. Много общего имеют изображения липенского архангела Гавриила из «Благовещения» и ангела в миниатюре «Ангел, ведущий Моисея в землю обетованную», а также контрапост фигуры стражника в левой части фресковой композиции «Три отрока в пещи» и позы Давида на миниатюре «Единоборство Давида с Голиафом», и так далее. В отношении сосуществования архаических и новаторских изобразительных пластов роспись церкви на Липне и миниатюры Хроники Георгия Амартола демонстрируют явный параллелизм, а это позволяет предполагать, что временная дистанция между этими памятниками была незначительной.

Казалось бы, роспись, появившаяся в условиях изоляции от современных ей процессов искусства Византии, можно безоговорочно рассматривать как явление сугубо местное, пусть и отягощённое архаическим грузом византийской наследственности предшествующего—домонгольского—пери-

557 Пророк. Роспись церкви св. Димитрия в Пурко на Кифере. Конец XIII в.



557

ода. Однако художественные качества этого ансамбля имеют немало общих черт с другими произведениями византийской периферии, оказавшимися в сходных политических и экономических условиях.

Вдали от магистральных течений византийской живописи оказались в XIII в. и весьма далёкие от Новгорода земли средиземноморской периферии—Аттики, Пелопоннеса, и ещё в большей степени—островной Греции (Крита, Кипра, Киферы, Наксоса, Родоса), попавшие под владычество франкских завоевателей. В условиях изоляции здесь также приходилось пользоваться собственными художественными силами, что порождало множество вариантов искусства переходного периода. Это сопровождалось общим снижением художественного уровня, архаизацией приёмов. Вместе с тем, по мере изживания комниновского стиля, особенно начиная с середины XIII в., всё более ощутимыми становятся локальные веяния, которые уводят местную живопись в сторону от основного курса византийского искусства больших художественных центров, порождая пестроту его местных вариантов [627].

[627] Характеристике отдельных ансамблей второй половины столетия посвящен ряд работ Д. Мурики (*Mouriki*, 1975; *Mouriki*, 1984), С. Калописи-Верти (*Kalopissi-Verti*, 1999), Мутсополуса и Димитрокаллиса (*Μουτσόπουλος, Διμιτρώκαλλης*, 1981) и других. Обзор стили этих регионов см.: *Djurić*, 1976. P. 3–90, 226–244.

[628] *Kalopissi-Verti*, 1999. P. 195.

[629] *Ibid.* P. 193.

[630] *Mouriki*, 1978.

[631] *Djurić*, 1976. P. 70–71.

[632] *Passarelli*, 2007. Fig. 137.

[633] *Chatzidakis, Bilha*, 2004. P. 182. Fig. 28.

[634] *Mouriki*, 1978. Пл. 70.

[626] *Смирнова*, 1976. Кат. 9. С. 184–187. Ил. на с. 282.



558

558 «Деисус». Роспись церкви Михаила Архангела в Полемитосе на Мани. 1278 г.

комниновской традиции в живописи и типах ликов обнаруживает роспись в Полемитосе на Мани [ил. 558]. Липенские и средиземноморские мастера в поисках пластической выразительности образа двигались в одном направлении, достигая подчас большой выразительности и высокого художественного уровня. Любопытно, что в ряде памятников можно отметить и почти буквальное сходство в использовании одинаковых орнаментальных мотивов.

Безусловно, черты сходства в этих случаях—явление, объясняемое аналогичностью процессов, так же как и сходством условий бытования. И всё же между архаичной памятников средиземноморской периферии и Липны было бы неверно ставить знак равенства. Росписи островной Греции, с присущей им остротой линий, повышенной декоративностью геометризованных драпировок, резкостью образного строя, отличает та степень экспрессивности художественного языка, которая восходит к тра-

дициям позднекомниновского маньеризма, несущего в себе некие отголоски поздероманского искусства [635]. Фрески Липны имели под собой иные художественные ориентиры и традиции, восходящие к домонгольским росписям Спаса на Нередице и Благовещения на Мячине, которые являют более спокойный, монументализированный вариант стиля.

Вместе с тем своеобразие новгородского ансамбля, его «почвенность» кроются не только в свойственной новгородским домонгольским росписям бесхитростной простоте композиций и рисунка или в специфике пропорционального строя фигур и декоративности колорита, не в неразработанности действия, статичности персонажей, не в следовании народным традициям силуэтно-плоскостного восприятия или в характере постановки фигур, сведённых к простому фронтальному предстанию. Вероятно, правомерно было бы попытаться усмотреть проявления местных особенностей стиля

[635] Характерные варианты этого специфического и многоликого динамичного стиля представляют, например, росписи кипрских церквей Богоматери Аракиотиссы близ Лагудера, 1192 г., и Св. Неофита близ Пафоса, 1196 г., Панагии Амасгу в Монагри (Stylianou, Stylianou, 1997. P. 157–185; 351–369; 238–245).

росписей Липны в смягчённой обобщённости силуэтов, в своеобразной «рыхлости» формы, в парадоксальных сочетаниях хрупких и монументальных черт образа. Но, думается, это особенное лежало в сфере духовной интерпретации образа, о которой, однако, в данном случае мы не можем судить ввиду недостаточной сохранности этого ансамбля.

Т. Ю. ЦАРЕВСКАЯ

Фрески собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря

Возрождение традиций древнерусской монументальной живописи, отмеченное в 1290-х гг. декорацией церкви Николая на Липне близ Новгорода, а также несохранившимися росписями Спасо-Преображенского собора Твери и Борисоглебской церкви Ростова, в начале XIV столетия коснулось и Пскова. Под 1309/1310 г. источники сообщают о закладке в Снеготорском монастыре церкви Рождества Богородицы [636], а под 1313 г.—о начале работ над его росписями [637], значительная часть которых сохранилась и до наших дней, что делает их центральным памятником древнерусской монументальной живописи первой половины XIV в. Несмотря на отсутствие документальных свидетельств традиции упорно связывают основание монастыря и создание собора с именем князя Довмонта-Тимофея (1266–1299). В период его княжения наблюдается известная активизация церковного строительства и, как следствие, художественных работ, когда, согласно источникам, по инициативе князя возводятся три церкви. В 1268 г. после крещения Довмонт строит церковь во имя своего небесного патрона святителя Тимофея Газского, в 1269 г.—церковь Св. Георгия в честь победы над немцами, в 1272 г.—церковь Св. Феодора Стратилата в честь очередной военной победы [638]. Не известно, были ли эти церкви каменными или деревянными и, соответственно, могли ли они украшаться не только иконами, но и фресками.

Снеготорский монастырь, вероятнее всего, был заложен в конце XIII в. и с самого своего основания мыслился как одна из главных псковских обителей [639]. Впервые он упоминается в 1299 г. в связи с нападением на Псков немцами рыцарей, разоривших пригородные обители и убивших их насельников. В летописи говорится: «И паки въ 30 третье лето княжения Домонта, отнеде же во Пскове бысть, изгониша Немци безвестно ратью посадъ оу Пскова, марта въ 4 день, и тогда оубиша Василиа игумена святого Спаса, Иасафъ игоумен Снетныя горы, и черноризец много избиша» [640].

Псковские синодики называют убиенного Иоасафа первым игуменом Снеготорского монастыря, из чего следует, что основание обители приходится на время правления князя Довмонта-Тимофея [641]. «Повесть о Довмонте» Средней редакции XVII в. сообщает, что обитель и церковь были сожжены вместе с братиею, «и потом паки созда блаженный Домант храм камен, в соуженнаго место, от своего праведнаго имениа и монастырю на строение даст имениа много» [642]. Очевидно, строительство каменного храма велось на средства, завещанные Довмонтом, который умер в тот же год немецкого разорения, его вдовой княгиней Марией Дмитриевной (в иночестве Марфой), скончавшейся в 1317 г. [643] Убитые рыцарями в 1299 г. игумен Иоасаф и братия вскоре стали почитаться как местные святые [644], и собор, возводившийся над их захоронением, мыслился и как мемориал, и как патронально-киторская постройка, что не могло не отразиться на программе его росписи.

В отличие от своего «старшего брата» Новгорода, где на протяжении всего домонгольского периода существовала непрерываемая традиция фрескового искусства, Псков в XII в. не отличался богатством памятников монументальной живописи. Художественной доминантой оставался собор Мирожского монастыря, чьи фрески, созданные артелью архиепископа Нифонта около 1240 г., хронологически отстоят от снеготорской росписи более чем на 150 лет. Разделяющий эти два ансамбля период чрезвычайно скуден памятниками псковского искусства, которое представлено единичными иконами, не имеющими твёрдых датировок и не создающими целостной стилистической картины, а также—предположительно—единичными фресковыми ансамблями, которые до нас не дошли [645]. Псков в этот период вряд ли был богат художественными произведениями, и, таким образом, создатели снеготорских росписей не имели опоры на развитую местную традицию.

Эпоха Довмонта-Тимофея, являясь периодом относительной политической и экономической стабильности, создала условия для начального формирования местной художественной среды. Накопление художественного опыта на протяжении XIII столетия шло подспудно и редко имело яркие проявления. Древнейшей псковской иконой является знаменитый храмовый образ церкви Ильи в Выбутах «Илья Пророк в пустыне, с житием», который датируется серединой XIII в. (см. с. 239–242 наст. изд.). В целом икона выражает основные стилистические тенденции, определявшие живопись византийского мира XIII столетия, чего нельзя сказать о ещё двух иконах—«Богоматери Одигитрии» из церкви Николая от Кож и «Успении» из церкви Успения с Пароменья,