

тивизмом или застойным провинциализмом. Образы, сравнимые со снеогогорскими, схожие с ними по прямодушной экспрессии, артистизму исполнения и напряжённой выразительности, можно встретить во фресках церковей Св. Иоанна Златоуста или Св. Афанасия в Гераки [787], Панагии Керы на Крите [788], в мозаиках церкви Панагии Паригоритиссы в Арте [789], и во многих других ансамблях этого периода [790]. Но среди них не найти ни одной даже близкой аналогии снеогогорским росписям. Все эти памятники обладают своей яркой индивидуальностью и художественной неповторимостью в гораздо большей степени, чем это имело место в искусстве комниновского периода, где цементирующим элементом всегда было порой даже невольное тяготение к классической форме, какими бы маньеристическими настроениями оно ни прикрывалось. Здесь же преобладал провинциальный индивидуализм, иногда подпитываемый отсутствием высокого мастерства, но чаще раскрывающий перед нами личность художника—по преимуществу таланта-самородка, не несущего на себе явного знака школы. Если классические ансамбли первых двух десятилетий XIV в. составляют стилистически абсолютно монолитную, но несколько обезличенную группу, то памятники «второго ряда» не находят между собой буквальных параллелей, в каждом случае представляя собой довольно замкнутое стилистическое явление. Именно к этому кругу росписей и относятся снеогогорские фрески.

Древнерусское искусство этого периода развивалось при весьма опосредованном влиянии палеологовских идеалов и норм. Вряд ли было бы правильным объяснять этот феномен исключительно влиянием внешнеполитических обстоятельств и оторванностью Руси от Византии вследствие татаро-монгольского завоевания. Конечно же, этот фактор был весьма значим, но целый ряд произведений, в первую очередь иконописи, свидетельствует о сохранении на протяжении XIII в. художественных контактов с византийским миром. Тем не менее многие произведения древнерусской живописи, в особенности целый ряд новгородских и псковских икон, созданных в рассматриваемый период, демонстрируют связь с позднекомниновскими традициями в гораздо большей степени, чем с современным им палеологовским искусством. Вряд ли за этим стоял осознанный, программный обскурантизм русской художественной среды. Более вероятно, что такое консервативное воздействие на формирование художественных вкусов в значительной степени оказывало то художественное наследие, которое было создано до татаро-монгольского завоевания и окружало художников

Новгорода и Пскова, невольно влияя на сложение их художественных индивидуальностей. В условиях иноверного ига именно эти образы, ассоциировавшиеся со временем былого величия Руси, должны были становиться теми идеалами, на которые ориентировалось общественное сознание.

Ряд русских икон, созданных во второй половине XIII и начале XIV в., таких как новгородские «Спас на престоле с избранными святыми» (ГТГ), «Чудо Георгия с житием», «Св. Иоанн Лествичник, Георгий и Власий» [см. ил. 374, 375, 440] или псковские «Богоматерь Одигитрия» из церкви Николая от Кож и «Успение» из церкви Успения с Пароменья [см. ил. 381, 446], являясь своего рода апофеозом лаконизма форм, граничащего с примитивизмом, на самом деле представляют собой своеобразную форму переживания старой традиции, и параллели с современным им византийским искусством выглядят большой натяжкой. Даже в 1330-х гг. эти настроения остаются вполне актуальными для Северо-Западной Руси, о чём красноречиво говорят клейма Васильевских врат 1336 г. (с. 502–519), или, например, икона «Сошествие во ад» из Тихвина (Новгородский музей) [см. ил. 512]. Среди этих древнерусских памятников второй половины XIII—первой трети XIV в. фрески снеогогорского собора оказываются тем звеном, которое связывает художественную культуру Северо-Западной Руси с палеологовскими традициями в большей мере, чем какой-либо другой ансамбль.

Полемизируя с М. В. Алпатовым, справедливо считавшим, что во фресках снеогогорского собора проявилось влияние искусства палеологовской эпохи [791], В. Н. Лазарев в своё время написал, что «снеогогорские росписи логически завершают линию развития монументальной живописи XII–XIII столетий» [792]. Между тем такие черты этого ансамбля, как необычайная развитость иконографической программы, свобода и живописность художественного воплощения, особый «исихастский» колорит фресок, наконец, яркая индивидуализация всей многогранной художественной материи этого памятника, говорят о том, что эти фрески создавались уже в русле новых тенденций, хотя и во многом преломлённых сквозь призму «исторической памяти» домонгольского искусства. Важно отметить, что снеогогорский художник оказывается совершенно свободным от влияния современного ему искусства Новгорода, и его полифонический и свободный художественный язык куда ближе провинциальным памятникам Греции, чем жёстко структурированному искусству «старшего брата». В целом же изживание комниновских традиций в творчестве снеогогорского мастера даёт себя знать гораздо сильнее, чем их пусть даже

[787] *Μουτσόπουλος, Διμήτρος*, 1981. Σ. 1–45, 137–170.

[788] *Borboudakis*, 1982. Taf. 15, 16, 35–42.

[789] *Chatzidakis*, 1994. Figs. 156–161.

[790] Их краткий, но ёмкий обзор см.: *Mouriki*, 1978. P. 74–83.

[791] *Alpatov, Brunov*, 1932. S. 341.

[792] *Лазарев*, 1973. С. 54.

неумышленное сохранение. Именно благодаря этому фактору и возникли те условия, в которых живопись собора Снеогогорского монастыря заложила прочные основы для развития собственных традиций Пскова и почти на столетия предвосхитила художественные достижения и открытия, ознаменовавшие небывалый расцвет монументального искусства Северо-Западной Руси во второй половине XIV столетия.

В. Д. САРАБЬЯНОВ

### Монументальная живопись Новгорода 1330-х—начала 1350-х гг.

Монументальная живопись занимала в рассматриваемый период далеко не самое заметное место в художественной жизни Новгорода: редкие её произведения не составили общего потока и не породили постоянной практики храмовой декорации. В этом смысле они не идут ни в какое сравнение с масштабами деятельности фрескистов в XII в., а также с интенсивнейшей работой монументалистов во второй половине XIV в., когда в Новгороде писали свои фрески замечательные мастера из разных регионов православного мира, в том числе Феофан Грек. В сопоставлении с искусством Москвы второй четверти XIV в. монументальная живопись Новгорода также была скромнее. В Москве, как сообщает летопись, работали не только византийские мастера, приглашённые через посредство митрополита Феоноста и несомненно обладавшие высочайшей квалификацией, но и сформировавшиеся к тому времени русские артели. При этом художественных сил вполне доставало на то, чтобы роспись только что выстроенных храмов осуществлялась почти сразу после постройки, с интервалом в один-два года для просушки сооружения. В Новгороде же такого постоянства не было, случались затяжки более чем на десятилетие. Тем не менее наблюдаемое в 1330–1350-х гг. при владыках Василии и Моисее оживление храмового строительства мало-помалу вывело искусство стенописи на новый уровень, наметив решительный перелом в убранстве храмового интерьера.

Что мы знаем об этом этапе новгородской монументальной живописи? Ещё недавно можно было констатировать лишь факт создания двух не дошедших до нас фресковых ансамблей—росписей церкви Входа в Иерусалим в новгородском Детинце, исполненных в 1338 г. византийскими мастерами, и главного храма Воскресенского Деревяницкого монастыря, украшенного в 1348 г. С некоторыми оговорками этот перечень дополнялся характеристикой руи-

нированной, но известной по довоенным фотографиям и копиям алтарной фрески первого слоя в церкви Успения на Волоотовом поле, исполненной в 1352 г. или ненамного позднее.

На основании этих данных, а также анализа общей картины новгородской живописи второй четверти—середины XIV в. Л. И. Лифшиц сделал вывод о неизбежности внедрения в художественную практику монументальной живописи Новгорода не только отдельных элементов, но и целостной системы изобразительного языка палеологовского искусства XIV в., широкого процесса усвоения нового стиля [793]. Именно в этот период по мере активизации духовной жизни города, развития строительной-художественной деятельности и усиления церковных контактов с Константинополем и резиденцией митрополита—Москвой—должен был произойти и, видимо, произошёл отказ от статуарной концепции искусства XIII в. Новые тенденции, носителями которых были прежде всего упоминаемый в летописи автор Входа-иерусалимского ансамбля фресок Исая Гречин «с други» [794], неминуемо должны были сказаться в постепенном и, вероятно, противоречивом постижении—на уровне местных художественных сил—принципов пространственного построения многофигурных композиций, в тяге к передаче движения и сильным ракурсам, в стремлении овладеть новыми возможностями пластического языка, в пробуждении вкуса к более насыщенному светом и разнообразными цветовыми оттенками колориту, подтверждением чему до сих пор служили дошедшие до нас византинизирующие произведения других видов изобразительного искусства, созданные в Новгороде.

Вероятнее всего, основными и едва ли не единственными инициаторами и заказчиками строительства и храмовой декорации были новгородские архиепископы. Поэтому несмотря на то, что пришлые греческие мастера не могли не предложить выработанных к этому времени новшеств в построении программ стенописи, логично допустить, что пожелания владыки, как и в случае росписи церкви Николая на Липне, корректировали состав образов, а возможно—отдельных тем, имея целью укрепить местный пантеон святости.

К настоящему времени, благодаря достижениям археологов и реставраторов, появились реальные свидетельства, подкрепляющие высказанные умозаключения и позволяющие с большим основанием судить о некоторых—прежде лишь предполагавшихся—качествах новгородской стенописи, относящейся к этому периоду. Они трудно уловимы из-за недостатка сохранив-





612



613

шихся памятников, но были весьма важны для дальнейшего хода художественной жизни Новгорода.

О первом из фресковых ансамблей—в церкви Входа в Иерусалим в Детинце, находившейся совсем близко от Софийского собора,—известно, что строительство храма началось 25 июня 1336 г., а уже 21 сентября он был освящён, так что церковь «поставлена бысть в 9 недель». Весной, 4 мая 1338 г., через полтора года после окончания строительства, архиепископ повелел начать её расписывать «Исаю Гречину с други». Под 1338 г. значится: «Того же лета концаша церковь владычню пишуче» [795].

Специальная запись о росписи церкви Входа в Иерусалим и о «гречине Исайте» объясняется особым значением этого храма в церковной жизни Новгорода: скорее всего, уже в XIV в. в Вербное воскресенье совершалось «Шествие на осляти» из Софийского собора в этот храм—церемония, которая известна по письменным источникам XVI в. в Новгороде и в Москве и которая должна была напомнить о Входе Христа в Иерусалим перед тем, как он претерпел крестные муки (см. с. 113 наст. изд.). В связи с этим посвящением, а также принимая во внимание местный порядок богослужений в Страстную седмицу, предполагавший периодическое перемещение клира Софийского собора по ходу литургии во Входаиерусалимский храм [796], есть основания полагать, что в программе росписи последнего могла найти воплощение расширенная версия цикла Страстей Христовых, который был обязательной частью храмовых программ палеологовского периода. Не исключено, что именно к этому ансамблю восходит

такая специфическая особенность алтарной декорации новгородских церквей Феодора Стратилата на Ручью и Спаса Преображения на Ильине улице, как появление в этой части храма страстного цикла.

В 2009–2012 гг., во время исследования выявленных остатков Входаиерусалимского храма (см. с. 115–117 наст. изд.), в его алтарной части на сохранившейся кладке стен синтрона были открыты изображения декоративных панелей, имитирующих прожилки мрамора,—приём, получивший широчайшее распространение в стенописи начиная с самых ранних времён и практиковавшийся в декорации цокольной зоны византийских храмов палеологовского периода наряду с изображениями «полотенец». Мраморировки располагались единым фризом по периметру и на гранях столбов [797] ([ил. 612, 613]; см. также [ил. 222] на с. 116). Волнообразный рисунок был призван передать текстуру ценных пород камня. Он нанесён полосами жёлтой и красной охры, чередующимися от широких до более узких, и отличается большой тщательностью исполнения. В некоторых местах в качестве завершающего слоя нанесены тонкие тёмные красно-коричневые линии, подчёркивающие и оживляющие рисунок мраморного узора. Грани восточных столбов были расписаны одноцветными панелями, которые были ограничены широкими двойными разгранками. Уцелевшие фрагменты панелей сохранили следы более тонкой тональной разделки [798], графы, а также предположительно геометрических фигур типа «opus sectile», встречающихся в росписях XIII–XIV вв. и известных в Новгороде по стенописям Волотова, Спаса на Ильине и Феодора Стратилата на Ручью [799].

[795] Там же. С. 350. В XVII в. постройка была разобрана.

[796] Голубцов, 1899. С. 184–203.

[797] Обнаруженные фрагменты росписи цокольных частей сняты со стен и переданы в фонд монументальной живописи Новгородского музея.

[798] См.: Федоренко, 2014. С. 3–10.

[799] См.: Орлова, 2004. Ч. 1. С. 16–17, 110.

612 Вид на открытую археологами апсиду церкви Входа в Иерусалим в новгородском Детинце. 1336–1337 гг.  
613 Панель «мраморировок». Фреска в алтарной апсиде церкви Входа в Иерусалим. 1338 г.

Обнаруженные в большом количестве мелкие фрагменты фресок, относящихся к первоначальной росписи Входаиерусалимского храма [800], дают представление о её технических характеристиках и весьма развитой цветовой гамме. Прежде всего обращает на себя внимание высокое качество тонкого (около 1 см) двуслойного грунта, пористая основа которого включает большое количество хорошо перемешанного крупного кварцевого песка, а мелкодисперсный и плотный верхний слой сливочно-белого левкаса имеет в среднем толщину около 3 мм, тем самым сближаясь с росписями второго слоя Успенской церкви в Вологде и церкви Архангела Михаила на Сквородке. Живопись—традиционно двух- или трёхслойная, со следами графы, с использованием сложной белильной разделки.

Цветовая гамма, помимо привычных жёлтых охр, которыми обязательно исполнялись нимбы, серо-синих рефтяных прокладок под фоны, местами со следами яркого сине-голубого лазурита, а также тёмно-красного колера, использовавшегося для обрамлений—опуши и разгранок, демонстрирует и исключительное тональное богатство лилового пигмента, присутствующего среди фрагментов в большом количестве. Благодаря прокладке поверх основного тона жидких полупрозрачных белил осуществляется переход от тёмно-аметистового к пепельно-розовому. Значительное место в колористическом строе занимали сложные градации жёлто-зелёного (от горчичных и оливковых до высветленных нежно-фисташковых и лимонно-жёлтых оттенков), звучного изумрудного. Их изобилие уравнивалось широким использованием дополнительных жёлто-оранжевых и лиловых колеров различной плотности, с мягкими высветлениями. Как кажется, своеобразие и изысканность колориту придавали вкрапления серовато-палевого колера и соседство, а подчас взаимопроникновение розово-сиреневого и дымчато-зелёного. Следует отметить характерную особенность: местами там, где граничат между собой различные цвета, встречаются то резкие широкие линии более тёмного тона, то мягкие высветления наподобие нежных растушёвок, что предполагает активное использование в живописной системе контрастов света и тени. Некоторые сохранившиеся фрагменты—с контурным рисунком красно-коричневого или серо-зелёного цвета, местами довольно тонким, а также фрагменты жёлто-зелёного или серовато-зелёного тона с параллельными штрихами неплотных белил могут быть соотнесены с живописью открытых участков тела.

Ансамбль стенописи Входаиерусалимского храма, несомненно, имел исключи-

тельное значение для дальнейшей художественной жизни Великого Новгорода. Это был первый после полуторавекового перерыва зафиксированный источниками опыт работы здесь византийских фрескистов. Впервые Новгород получил возможность непосредственно, «из первых рук» ознакомиться с завоеваниями палеологовского искусства, которые монументальная живопись (по сравнению с привозимыми из Византии иконами и рукописями) должна была демонстрировать со всей очевидной мощью духовного воздействия этого вида искусства. Думается, деятельность мастера Исаяи «с други» в Новгороде не ограничилась этим ансамблем: все отмеченные особенности палитры Входаиерусалимского храма находят ряд параллелей в иконах с изображением Двенадцати праздников [см. ил. 489–500], исполненных тремя годами позже для алтарной преграды Софийского собора, что свидетельствует в пользу участия в их создании той группы мастеров, которая расписала церковь Входа в Иерусалим. Особенности икон с праздниками позволяют предположить, что их мастера имели, скорее всего, не константинопольское, а провинциальное происхождение (см. с. 340–345 наст. изд.).

О росписи остальных возведённых в Новгороде церквей у нас сведений не имеется, за исключением Воскресенской церкви в Деревянице, украшенной фресками в 1348 г.—через целых 13 лет после её возведения в 1335 г. [801]. Столь серьёзный временной разрыв между строительством и фресковым убранством был обусловлен, по-видимому, не отсутствием фрескистов (артель Исаяи, завершив роспись Входаиерусалимского храма, могла бы сразу приступить к работе в Деревяницком монастыре), а, скорее, нехваткой средств—несмотря на то что Деревяницкий монастырь был тесно связан с Домом Святой Софии.

Именно здесь в конце XIV—первой половине XV в. жили ушедшие на покой новгородские архиепископы, а Воскресенский храм, построенный в 1335 г. архиепископом Моисеем, стал в дальнейшем местом их погребения [802]. Однако заказчиком росписи 1348 г. был не Моисей, к тому времени оставивший владычную кафедру и принявший схиму, а заступивший на его место Василий: «боголюбивыи архиепископ новгородчкыи Василий поведе подписати церковь святого Въскресения на Деревянице, и концаша на зачатие Ивана Крестителя» [803]. Это обстоятельство подтверждает мнение о том, что новгородский архиепископ являлся лицом, непосредственно руководившим всей деятельностью художников-монументалистов [804]. Тот факт, что роспись была завершена ко дню Зачатия

[800] Фрагменты хранятся в фонде монументальной живописи Новгородского музея-заповедника (Инв. НВ23500, 23575, 23589; КП46679-53/СД 984-77).

[801] НПЛ, 1950. С. 347.

[802] Хотя сам архиепископ Моисей был похоронен в основанном им же Сквородском монастыре, последующие владыки—архиепископы Алексей (ум. 1389), Иоанн (ум. 1417), Симеон (ум. 1421), Евфимий I Брадатый (ум. 1429)—были погребены в каменной паперти Воскресенского храма (*Секретарь*, 2011. С. 150).

[803] НПЛ, 1950. С. 361.

[804] Лифшиц, 1987. С. 14.





614 Фрагменты фресок церкви Воскресения в Деревяницком монастыре: а) деталь литургического свитка святителя; б) деталь святительского полиставрия; в) деталь жемчужной декорации облачения; г) деталь орнаментированной ткани; д) деталь облачения, украшенного ассистом; е) деталь литургического свитка святителя из «Службы святых отцов». 1348 г.  
615 Фрагменты фресок церкви Воскресения в Деревяницком монастыре: а) деталь изображения шеи; б) деталь лика (подбородок); в) деталь изображения руки (пальцы); г) деталь изображения левой части лба; д) деталь изображения руки (пальцы). 1348 г.  
616 Деталь изображения верхней части лика (персонафикация Иордана?). Фрагмент фрески церкви Воскресения в Деревяницком монастыре. 1348 г.

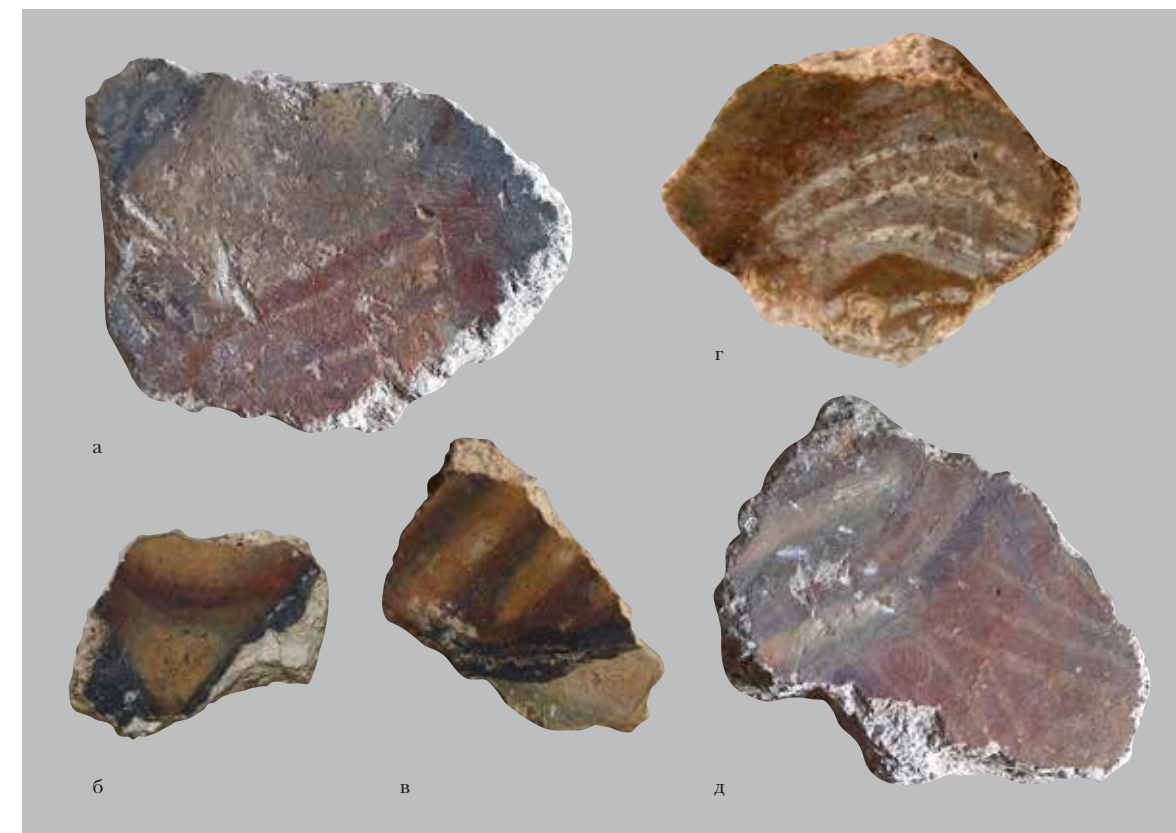
614  
Иоанна Предтечи, отмечаемому 23 сентября (6 октября н.с.), свидетельствует, что весь процесс росписи занял от четырёх до пяти месяцев—срок вполне реальный, сопоставимый со временем, затраченным на украшение фресками близкой по размерам Входиерусалимской церкви, и свидетельствующий о не менее отлаженной работе опытных мастеров.

Летопись не сообщает, греки или новгородцы расписывали храм. Однако о некоторых качествах этого ансамбля стало возможным судить на основании анализа россыпей фресковых фрагментов [ил. 614], сбитых со стен Воскресенского храма во время одного из ремонтов и обнаруженных в 2013–2015 гг. археологической экспедицией СПбГУ под руководством И.В. Антипова (см. с. 113–117 наст. изд.). Анализ выявил некоторые отличия этих находок от фресковых фрагментов из Входиерусалимской церкви, что может говорить о работе над созданием обоих ансамблей двух различных художественных групп, но не исключает и их преемственности. Вместе с тем собранный фресковый материал убедительно свидетельствует о продолжении намеченного ещё Исасией «с други» общего вектора художественного развития и довольно высокого уровня исполнения.

Прежде всего это касается грунта, который в деревяницкой росписи заметно толще—около 1,5 см (хотя в остальных его характеристиках принципиальных различий не наблюдается). Звучная полихромная пали-

тра живописцев, по сравнению с росписью храма Входа в Иерусалим, кажется более плотной, с преобладанием тёмных сгущённых тонов, с включением большого количества пурпурно-лиловых, синих оттенков, тёмных охр. Наличие рядом с ними сильно разбелённых зелёных пигментов, золотисто-жёлтых и оранжевых, в меньшей степени—лазурита, малинового и сложно градуированной шкалы серого цвета говорит о том, что весьма развитая живописная система, по-видимому, допускала контрастные тональные соотношения насыщенных тёмных и высветленных белёсых цветов, дополнительно прописанных широкими плоскостями жидких полупрозрачных белил. Рисунок—тёмно-коричневый, почти чёрный, или красно-коричневый, сопровождаемый растушёвкой. Местами тёмному контуру вторит идущая рядом тонкая полупрозрачная белильная линия.

Среди фрагментов можно выделить комплекс алтарной росписи, в котором встречаются буквы высотой около 2–2,5 см [ил. 614а,е], исполненные весьма элегантным чёрным шрифтом—с нанизанными на горизонтальные перекладины «засечками». Буквы исполнены по белому фону с разграфлёнными строками и, вероятно, являются фрагментами надписей на свитках святителей в традиционной для алтаря «Службе святых отцов». Найдены фрагменты полиставрия с мелким рисунком чёрно-белых крестов, «шахматный» порядок которых расчерчен графьёй [ил. 614б]. Фрагменты других частей облачений украшены особым образом рит-



615  
мизованными жемчужными обнизями—крупным, редко поставленным жемчугом и параллельно рядом идущими цепочками частых мелких жемчужин, исполненных довольно педантично [ил. 614в]. Любопытен фрагмент лилово-розового фона с тонким, несколько хаотично исполненным по нему тёмно-лиловым кружевным рисунком, что, вероятно, имитирует дорогую ткань [ил. 614г]. Встречаются фрагменты, на которых можно угадать подобие гребешкового ассиста, исполненного по тёмному красно-коричневому тону желтоватыми охристыми штрихами [ил. 614д].

Сохранившиеся фрагменты личного [ил. 615], по-видимому, принадлежавшие многофигурным композициям, свидетельствуют об очень небольших масштабах фигур и при этом демонстрируют непринуждённое владение живописными приёмами пластической моделировки. Контурный рисунок исполнен красновато-коричневой краской; основу карнации составляла зеленоватая подкладка, просматривающаяся в самых затенённых местах; поверх неё наносились золотисто-жёлтые охры с едва заметными высветлениями; в моделировке объёма активно использовались широкие тёмно-оранжевые теневые описи; наиболее выступающие части рельефа отмечались короткими пастозными движениями белил. Иногда поверхность карнации сплошь заливалась полупрозрачным известковым молочком, поверх которого наносились тонкие, плотные, длинные белильные линии, следова-

вшие рельефу лика и, по-видимому, призванные усилить экспрессию образа.

Особенно выразителен фрагмент с верхней частью миниатюрного повороте влево; в ту же сторону направлен сосредоточенный на невидимом нам объекте взгляд блестящих глаз [ил. 616]. «Гризайлевый» монохромный колорит и небольшие размеры в сочетании с трёхчетвертным ракурсом позволяют считать этот фрагмент частью изображения



616





617

некой персонификации—например, Иордана в композиции «Крещение Христова», обычно в виде полуобнажённого старца, сидящего на дне реки и почти сливающегося с цветом её вод. Именно так, например, была изображена персонификация Иордана в росписи церкви Спаса Преображения



618

на Ильине улице [805]. Найденный кусочек живописи демонстрирует свободное владение многослойным письмом с активно используемыми корпусными пробелами, импрессионистически завершающими моделировку рельефа и придающими этому крошечному изображению живое выражение. Отмеченные особенности колорита и живописной системы, угадываемые в выявленных фресковых фрагментах, позволяют предположить, что деревянная роспись в общих чертах следовала той стилистической традиции, которая проявилась в иконах праздничного ряда Софийского собора 1341 г., и в частности в композициях на иконе третьего мастера (см. с. 344–345 наст. изд.).

Последним почти точно датированным произведением новгородской живописи рассматриваемого периода является алтарная фреска Успенской церкви в Волотове, исполненная, как можно сейчас утверждать, вскоре после 1352 г.—года постройки храма [ил. 617–627].

До Великой Отечественной войны церковь в Волотове сохранялась полностью, хотя и с некоторыми переделками архитектурного завершения. Роспись её интерьера никогда не подвергалась поновлениям или записи. Долгое время был виден только основной слой живописи, покрывающий весь интерьер. Это та самая роспись, кото-

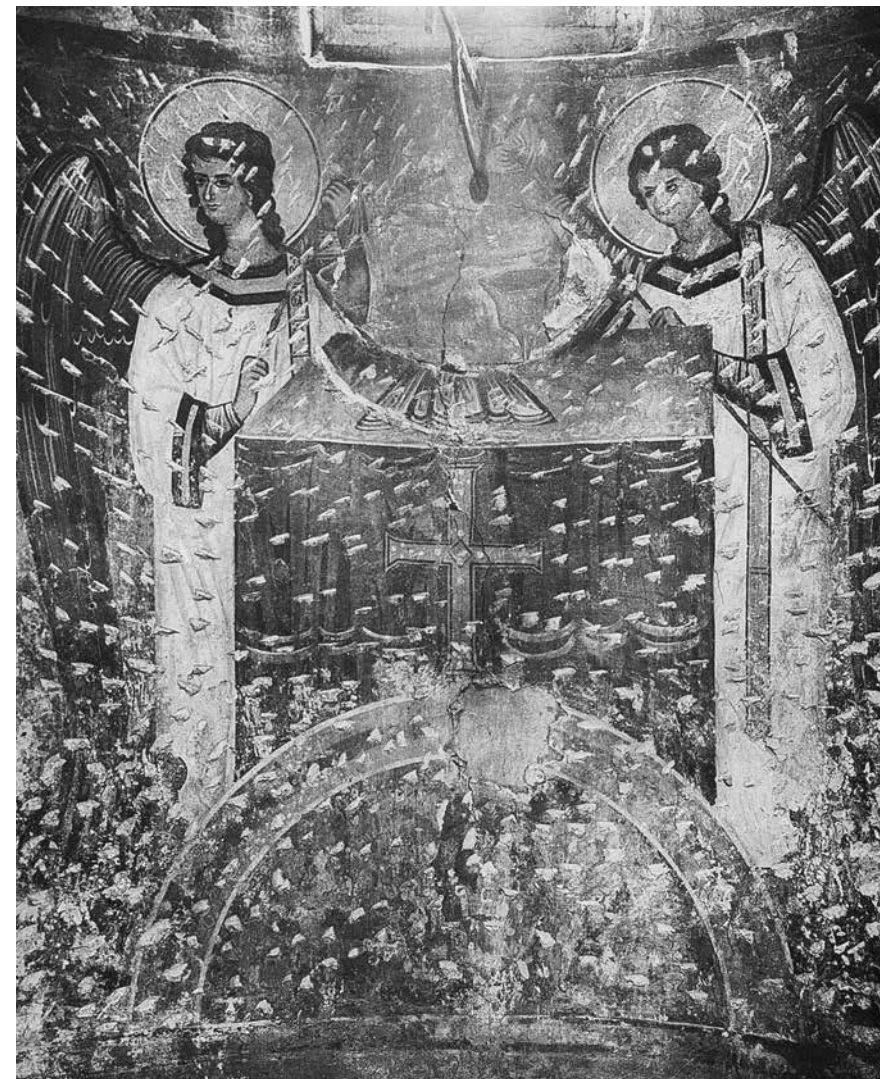
617 «Служба святых отцов» («Поклонение жертве»). Фреска 1352 г. в алтарной апсиде. Церковь Успения на Волотовом поле. Фото Л.А. Мацулевича 1909 г.  
618 «Служба святых отцов» («Поклонение жертве»). Фреска в алтарной апсиде. Церковь Успения на Волотовом поле. Современное состояние  
619 Ангелы у престола. Центральная часть композиции «Служба святых отцов» в алтарной апсиде церкви Успения на Волотовом поле. Фото Л.А. Мацулевича 1909 г.  
620 Ангелы у престола. Центральная часть композиции «Служба святых отцов» в алтарной апсиде церкви Успения на Волотовом поле. Копия Ф.М. Фомина 1894 г.

[805] Приём «грязайли» применялся и в других случаях, например, при изображении сонма ангелов в композиции «Успение»—либо в мандорле Христа, либо в распахнутых вратах Царствия Небесного, куда уносится душа Богородицы; однако резкие пробела в рассматриваемом фрагменте из Деревяниц более соответствуют изображению немолодого лика.

[806] Наиболее полные сведения об этой части росписи церкви Успения в Волотове см.: *Вздорнов*, 1989. С. 98–106.

[807] Ещё архимандрит Макарий писал о фресках этого—более раннего—слоя, что они были «не на всех местах» (*Макарий*, 1860. Ч. I. С. 576); зондажи Л.А. Мацулевича доказали, что алтарная фреска являлась росписью «иконного типа» и, судя по всему, была единственной в храме (*Мацулевич*, 1912. С. 1–13).

[808] НПЛД, 1950. С. 368.  
[809] *Сулов*, 1911. С. 24–27; *Мацулевич*, 1912. С. 29–30; *Муратов*, 1914. С. 164–169, 172; *Айналов*, 1917. С. 124–125; *Грабарь*, 1922 (переизд.: *Грабарь*, 1966. С. 104); *Некрасов*, 1937. С. 152; *Строков*, *Богусевич*, 1939. С. 95; *Михайловский*, *Пуришев*, 1941. С. 21; *Порфиридов*, 1940. С. 61; *Порфиридов*, 1947. С. 276; *Каргер*, 1961. С. 264; *Сидорова*, 1971. С. 229; *Порфиридов*, 1974. С. 186–188; *Красноярцев*, 1977. С. 149–152.



619



620



рая получила широкую известность и запоминается своим экспрессивным стилем, отражающим одно из направлений позднего искусства. Интересующий нас другой, первый слой росписи был обнаружен в 1855 г. в апсиде храма и через некоторое время раскрыт путём удаления на этом месте живописи второго слоя [806]. В таком состоянии постройка сохранялась вплоть до Великой Отечественной войны, когда была разрушена, так что целыми оставались только нижние части стен, изнутри заполненные фрагментами обрушившихся сводов и верхних частей стен. Руины были законсервированы и заключены в деревянный футляр.

В начале 2000-х гг., когда проводилась архитектурная реставрация волотовской Успенской церкви (см. с. 131 наст. изд.), реставраторам стали доступны как фрески на обломках обрушившихся сводов и стен (в том числе и на кусках штукатурки, отделившихся от своей основы), так и на нижних частях стен, устоявших от разрушения. В наше время группой мастеров под руководством Т.И. Анисимовой производится реставрация волотовских фресок путём собирания фигур и композиций из разрозненных фрагментов и возвращения подобранных частей на стены реконструированного храма. Сейчас о росписи Успенской церкви в Волотове мы судим и по тем её участкам, которые сохранились в нижней части стен, и по собранным фрагментам, а также по фотографиям и копиям, выполненным до разрушения храма.

С алтарной росписью храма в Волотове связано несколько проблем, как крупных, так и не столь значительных. В храме сохранилось два слоя фресок. Один из них—это роспись алтарной апсиды с изображением Службы святых отцов [807]. Другой—это роспись всего храма: внутренней поверхности стен, сводов и столбов. Она исполнена позже росписи апсиды и в своё время покрывала эту первую роспись. Между тем существует всего одно документальное свидетельство о времени создания росписи волотовской церкви—под 1363 г.: «Того же лета подписана бысть църкви Святыя Богородица на Волотове, в Моисееве монастыри, повелением боголюбиваго архиепископа новгородчкого Алексея» [808]. Длительное время исследователи правильно относили известие 1363 г. к основной росписи, т.е. ко второму фресковому слою, а алтарную фреску считали созданной ранее, вскоре после постройки здания [809].

Правильная датировка основного слоя 1363 г. (и, следовательно, отнесение алтарной фрески к более раннему времени) аргументировалась (в том числе и в публикациях после Великой Отечественной войны) трудно опровергаемыми историческими





621



622



623

621 Иоанн Златоуст. Фреска в алтарной апсиде церкви Успения на Волотовом поле. Фото Л.А. Мазулевича 1909 г.  
 622 Василий Великий. Фреска в алтарной апсиде церкви Успения на Волотовом поле. Фото Л.А. Мазулевича 1909 г.  
 623 «Служба святых отцов» («Поклонение жертве»). Фреска в алтарной апсиде. Церковь Успения в Трескавце близ Прилепа, между 1334 и 1343 гг.  
 624 Левый ангел. Фреска в алтарной апсиде. Церковь Успения на Волотовом поле. Фото Л.А. Мазулевича 1909 г.  
 625 Правый ангел. Фреска в алтарной апсиде. Церковь Успения на Волотовом поле. Фото Л.А. Мазулевича 1909 г.

[810] Порфиридов, 1974; Красноречьев, 1977.  
 [811] Лазарев, 1961; Вздорнов, 1976.  
 [812] Царевская, 2007/1.  
 [813] Одно из первых предположений о создании основных волотовских фресок после Феофана было высказано ещё А.И. Анисимовым в 1930 г. (Анисимов, 1930. Р.171). Развёрнутая концепция принадлежит В.Н. Лазареву (Лазарев, 1954/1. С.178–180; Лазарев, 1954/3; Лазарев, 1961. С.53, 63, в подписях под иллюстрациями автор датирует волотовские фрески 1380-ми гг.); Вздорнов, 1970. С.290–294 (датировка 1390-ми гг.); Вздорнов, 1973. С.281–295; Вздорнов, 1989.  
 [814] Лифишиц, 1987. С.15–16; Колпакова, 1996. С.52–70 (особ. с.52–53, 66); Колпакова, 2004. С.145–148; Сарбалянов, Смирнова, 2007. С.309; Преображенский, 2012/1. С.207–208. Вместе с тем сохраняется и мнение о создании основного слоя фресок Волотова после росписи Феофана Грека. Г.И. Вздорнов склонен отнести их ко времени около 1390 г. (Вздорнов, 1989. С.77–97 (особ. с.90–97); Орлова, 2004. Ч.1. С.129–163 (об орнаменте фресок второго слоя); С.161–162 (о датировке второго слоя концом XIV в.).  
 [815] Наиболее полную характеристику сюжета и иконографии алтарной фрески Волотова см.: Вздорнов, 1989. С.98–102.

фактами, в частности тем, что архиепископ Алексей в ктиторской фреске изображён в крещатых ризах, тогда как он имел на них право только до 1370 г. [810]

Между тем новые представления о развитии византийской живописи второй половины—последней трети XIV в., появившиеся преимущественно в период после войны, привели многих авторов к другим выводам, оказавшимся, как мы увидим, ошибочными. Как известно, по своим стилистическим особенностям основная роспись Волотова обнаруживает сходство с другими фресковыми ансамблями Новгорода последней четверти XIV в.: с росписью Феофана Грека 1378 г. в церкви Спаса Преображения на Ильине улице [811] и с росписью неизвестных византийских мастеров около 1380 г. в церкви Феодора Стратилата «на Ручью» [812]. Исходя из предположения, что «экспрессивный стиль» монументальной живописи, представленный этими двумя ансамблями, попал в Новгород через творчество Феофана Грека, исследователи сделали вывод, что основной (второй) слой в Волотове отразил новации, принёсённые Феофаном Греком, и поэтому должен быть датирован ближе к концу XIV в., к периоду после работы великого художника в церкви Спаса на Ильине. Из этого следовало, что летописец, говоря о росписи 1363 г. в Волотове, имел в виду только её первый, ранний слой—в алтарной апсиде, а второй слой, более поздний, якобы остался без документального упоминания [813].

Однако на протяжении последних десятилетий представление об эволюции византийского искусства позднепалеологовского времени вновь изменилось. Выяснилось, что «экспрессивный» стиль в искусстве визан-

тийского мира XIV в. был известен довольно широко, что он представлен памятниками не только конца столетия, но и более ранних его этапов. Поэтому среди историков искусства сейчас преобладает мнение, что основная роспись Волотова, покрывавшая весь интерьер храма, относится именно к 1363 г. [814], а алтарная фреска является более ранней. Именно эта точка зрения наилучшим образом согласуется с доводами из сферы иконографии, например, с уже упомянутыми особенностями облачений архиепископов Моисея и Алексея в росписи основного слоя, где оба святителя представлены в крещатых ризах.

Исходя из сказанного, приходится признать, что первый фресковый слой в Волотове мог быть исполнен вскоре после строительства храма (1352 г.), но это событие не зафиксировано летописью. Следовательно, это произведение является вовсе не запоздалым пережитком старой традиции в новгородском искусстве 1360-х гг., а памятником середины века, органично родившимся в культурной среде именно этого периода.

Древнейшая фресковая композиция волотовского храма [815] расположена в центре апсиды, над ступенями седалища, предназначенного для епископа. Это «Служба святых отцов» (другое название—«Поклонение жертве»). В центре сцены—широкий престол. Художник показал, что сверху он накрыт голубовато-белой тканью, а со стороны, обращённой к пространству апсиды, дополнительно украшен складчатой кирпично-красной пеленой с крупным, золотистого цвета крестом, на котором изображены жемчуга и драгоценные камни. На престоле—изображение чаши, к сожалению,



624



625





626

повреждённое: над широким поддоном, состоящим из веерообразно расположенных пластин, должно было быть само вместилище, содержащее в себе фигуру Младенца Христа. Справа от места утраты располагается изображение небольшого потира, оставшееся от фресковой живописи второго, более позднего слоя—1363 г., который в своё время покрывал раннюю фреску. По сторонам престола, за его дальними углами стоят два ангела, прислуживающие в образе диаконов в совершающейся литургии. На них белые диаконовые стихари с широкими рукавами. По вороту и рукавам стихари окаймлены тройными полосами—коричневыми и золотистыми, а на подоле—широкой жёлтой полосой, имеющей фигурные очертания. На плече узкая лента—диаконский орарь с надписями «о агнос», у каждого ангела расположенными по-своему. Каждый ангел держит длинное древко. У левого ангела на конце древка находился светильник, у правого ангела мы видим опахало—«рипиду» в виде шестикрылого серафима.

По сторонам от престола и ангелов, с некоторым интервалом, стоят святители Иоанн Златоуст и Василий Великий. Они развернули свитки с текстами литургической службы, словно показывая их зрителям. На свитке Иоанна Златоуста написано: «Господи Боже наш, живыи на высоких, на смиренныя призирая...». У Василия Великого: «Изрядно о Пресвятей, о Пречистой, о Преподобнословенной владычице нашей Богородице...» (надписи приводятся в упрощённых вариантах).

Такая иконография алтарной росписи, напоминающая о величии крестной жертвы Спасителя, о единстве человеческой и Божественной природы Христа, появляется

в искусстве византийского мира ещё в конце XI в. в результате длительных богословских споров [816]. Данная догматическая концепция зафиксирована и в целом ряде композиций в русской живописи [817]. Однако тот иконографический вариант «Службы святых отцов», который воспроизведён в волотовской фреске, не сохранился в более ранних русских памятниках. Это придаёт первоначальной алтарной росписи волотовского храма особое значение в рамках русского художественного наследия.

Отдельного внимания заслуживает большое полукружие перед престолом, которым закрывается часть свешивающейся пелены с крестом. Согласно предположению В.В. Сулова, это полукружие следует трактовать как изображение спинки того сиделища, которое было расположено под центром фресковой композиции и предназначено для епископа [818]. Можно живо представить себе новгородского архиепископа Моисея, строителя волотовской церкви и заказчика росписи, находящегося на этом сиделище, под фреской.

Если иконография сцены имеет в целом традиционный характер, то её композиционное и образное решение необычно. Центральная часть—престол и ангелы—выделена благодаря входящим в неё широким поверхностям белого, светло-голубого, золотистого цвета и оттенков красно-коричневого, а также благодаря фланкирующим её плавным параболическим контурам длинных ангельских крыльев. Фигуры святителей расположены чуть отступая от центра, с интервалами. Глубина и тонкость совместного переживания великого действия передаётся



627

[816] *Vabić*, 1968. S. 368–386.

[817] *Сарабянов*, 2002/1. С. 127–157.

[818] *Сулов*, 1911. С. 42.

Однако то обстоятельство, что вся композиция вместе с этим полукружием отделена от горнего места красной разгранкой и ниже неё находится ничем не заполненная поверхность стены, заставляет усомниться в правильности такой трактовки (см.: *Вздорнов*, 1989. С. 100). О правдоподобности высказывавшейся ещё архимандритом Макарием мысли о том, что это символ простёртого неба, на которое водружён престол с божественной трапезой (*Макарий*, 1860. Ч. I. С. 576), свидетельствует алтарная фреска церкви Успения в Трескавце близ Прилепа, в Македонии, около 1340 г. [ил. 623]. Там в композицию «Служба святых отцов» включено реальное окно, которое обрамлено изображёнными распахивающимися драпировками.

626 Иоанн Златоуст. Фреска в алтарной апсиде. Церковь Успения на Волотовом поле. Фото Л.А. Мацулевича 1909 г.  
627 Василий Великий. Фреска в алтарной апсиде. Церковь Успения на Волотовом поле. Фото Л.А. Мацулевича 1909 г.

не только ритмом очертаний, но и направлением взглядов, разнообразием жестов, характером ракурсов. Ангелы представлены несимметрично: правый, слегка склонившись, устремил задумчивый взгляд на чашу, тогда как левый повернул голову в сторону Иоанна Златоуста, но взгляд его направлен не на святителя, а словно в пространство храма, в сторону предстоящих. Лики ангелов неодинаковы: у правого—более объёмный, округлый, у левого—овальный, с крупными глазами и иным рисунком длинных бровей. Святители изображены тоже по-разному. Иоанн Златоуст смотрит перед собой, а Василий Великий резко запрокинул голову, направляя взгляд к небесам. Облик каждого из них дан хоть и в рамках традиционной иконографии, но с корректировкой, которая усиливает ощущение интенсивности духовной жизни. У Иоанна Златоуста лоб сделан утрированно огромным, а у Василия Великого, в сравнении с его наиболее распространёнными изображениями, шея у него уменьшилась, лоб открылся, густая борода словно поредела и заострилась.

Пластика форм, объёмность ликов, трактовка пространства и особенно характеристика внутренней жизни образов с бесспорностью указывают на отражение в этой фреске мотивов палеологовского искусства. Но сами эти мотивы восходят не к столичным истокам, а к каким-то другим художественным линиям, скорее всего провинциальным, причём усвоение этих мотивов носит ограниченный характер. Объёмность форм больше заметна в изображении ликов, а не фигур. В рисунке встречаются странные сбои. Так, у левого (от зрителя) ангела контур того плеча, на котором висит орарь, плавно опускается за престол, и остаётся непонятным, как с линией плеча соединяется сама рука, кистью которой ангел придерживает длинный жезл светильника. Обращает на себя внимание особый мотив—использование вместо притенений совсем другого приёма—коротких параллельных штришочков, как это мы видим на ликах и шеях обоих ангелов и Иоанна Златоуста.

Ещё одна особенность волотовской фрески—обобщение, «рубленость» некоторых элементов. Вспоминаются византийские произведения XIII в., с особой силой подчёркивающие тяжесть и монументальность форм, например, двусторонняя икона с «Богородицею Одигитрией» и «Распятием» на обороте из церкви Богородицы Перивлепты в Охриде (Охрид, Галерея икон) [819]. Архаичский характер алтарной фрески Волотова подчёркивал в своё время и М.В. Алпатов [820].

Отмечая некоторые параллели между отдельными новгородскими произведениями середины XIV в. и византийской живо-

писью типа росписей церкви Архангела Михаила в Леснове (Македония), Л.И. Лифшиц связывает с тем же кругом и волотовскую фреску [821]. Кажется, однако, не менее справедливым предположить создание этого произведения мастером, который воспринял не какое-либо одно современное ему направление византийской живописи, а опирался на сочетание традиций, по-своему их преломляя. Примечательны крупные, широкоплечие фигуры волотовской композиции, которые своей масштабностью напоминают византийские образы XIII в., но переданы фигуры не рельефно, а чисто силуэтно. Показательны и сравнительно небольшие головы и лики, полные задумчивой сосредоточенности. Создаётся впечатление, что образы волотовской фрески 1352 г. хотя и отражают тяготение к новой эмоциональности, характерное для живописи византийского круга 1330–1340-х гг. [822], но делают это в особом ключе.

Весьма вероятно, что мы имеем дело с редким примером создания фрески русским художником. Он мог набраться технических навыков у византийских мастеров-монументалистов, безусловно работавших в Новгороде в 1338 г. во Входуиерусалимской церкви, а может быть, остававшихся в городе и позже расписавших, допустим, упомянутую церковь Деревяницкого монастыря. Ограниченный участок росписи был по силам для работы русского художника, вряд ли имевшего большой опыт в настенной живописи. Вместе с тем нельзя исключить и другой возможности—работы «обрусевшего» византийского мастера. Алтарная композиция волотовского храма подкупает искренностью и сердечностью характеристик: ангелы, эти слуги у небесного престола, имеют и отрешённый, но и на редкость человеческий облик. Они в чём-то ближе к миру человеческих эмоций, чем оба святителя с их акцентированными переживаниями—напряжённой сосредоточенностью Иоанна Златоуста и устремлённостью к небесам Василия Великого.

Э.С. Смирнова, Т.Ю. Царевская

[819] *Балабанов*, 1995. С. 37–41, 184–186. Кат. 6, 7.

[820] *Алпатов*, 1977. С. 12, 14.

[821] *Лифшиц*, 2005. С. 132.

[822] *Попова*, 2014.