



В.Д. САРАБЬЯНОВ



Росписи собора Антониева монастыря в Новгороде, 1125 г., отражают влияние аскетических идеалов на развитие древнерусской живописи

ЖИВОПИСЬ СЕРЕДИНЫ 1120-х — НАЧАЛА 1160-х ГОДОВ



Икона «Устюжское Благовещение» – шедевр искусства 1120–1130-х гг., говорящий об интересе заказчика к актуальным проблемам богословия



Фрески собора Мирожского монастыря в Пскове – единственный в России полностью сохранившийся ансамбль росписей первой половины XII в.



Росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке – памятник середины XII в., уникальный по иконографии и стилю живописи

Эпоха Владимира Мономаха знаменовала собой не только распространение изобразительного искусства вширь — из южнорусских земель на север Руси, но и углубление сложившихся ранее художественных традиций, внутри которых уже в первые десятилетия XII в. наблюдалась известная вариативность художественных тенденций.

Движение искусства на рубеже XI–XII вв. и в первое десятилетие XII столетия преимущественно определялось магистральной линией, которая во многом зависела от работы ведущей артели художников, связанной с именем того или иного князя. Для Киева и Чернигова того времени такой личностью, безусловно, являлся Владимир Мономах, который в начале XII в. расширил свою деятельность на северо-запад — в Смоленск и на северо-восток — в Ростово-Суздальскую землю. Искусство Новгорода в первые два десятилетия XII столетия в значительной степени развивается под патронажем сына Мономаха — Мстислава Владимировича, чье участие в художественной жизни города особенно заметно проявилось в создании церкви Благовещения на Городище и Николо-Дворищенского собора.

Но в середине 1120-х и особенно в 1130-е гг. все чаще наряду с князьями заказчиками икон и росписей храмов становятся церковные иерархи, на арену выходят новые художественные силы, которые были связаны с монастырской культурой и вдохновлялись монастырским мировоззрением. Это искусство имело в Византии многовековые традиции и глубокие корни, восходившие еще к культуре раннехристианских монастырских общин Египта, Палестины и Малой Азии. На Руси все монастырские начинания, в том числе и особые формы аскетического искусства с его несколько обостренным художественным языком, начали формироваться вокруг Киево-Печерского монастыря, и первые его проявления можно увидеть в миниатюрах Изборника Святослава (1073) и фресках Михайловского собора Выдубицкого монастыря (1090-е гг.). Для такого искусства характерна известная прямолинейность образных характеристик, аскетизация художественных методов и принципов, умышленный отказ от красоты изображения, разнообразия и изысканности форм, уточненности живописных приемов. Безусловно, подобное разделение всего фонда древнерусских памятников этого периода на искусство княжеского круга и монастырское не являлось строго детерминированной установкой. Приметы монастырского искусства становятся характерными не только для произведений, вышедших из сугубо монастырской среды, но их можно наблюдать и в византийских памятниках, созданных в русле светских заказов, и в ряде древнерусских произведений, свя-

занных с именами тех или иных представителей княжеской династии. Например, миниатюры Изборника Святослава свидетельствуют о том, что монастырские идеалы могли найти место и в памятнике, чье происхождение однозначно связано с княжеским заказом. В то же время мозаики и фрески Михайловского Златоверхого собора, являвшегося монастырским храмом, показывают нам как раз обратную закономерность.

Аскетизация художественного языка явилась одним из определяющих направлений для византийской живописи первой трети XII в. Эти тенденции проявились уже в конце XI в. и на рубеже столетий, причем в первую очередь в памятниках безусловно столичного происхождения. Одним из ключевых ансамблей подобного рода являются фрески монастыря Осиос Хризостомос в Кутсовендис на Кипре, созданные на средства императорского наместника Кипра Евматия Филокалия около 1100 г. [1] Обнаруживая известное сходство с мозаиками Дафни, этот памятник в то же время демонстрирует принципиальную аскетизацию формы, выразившуюся в уплощении фигуры, дематериализации драпировок, усилении динамики поз. Классическая уравновешенность композиций, благородство ликов и сдержанность движений как бы уходят на второй план; теперь, по характеристике О.С. Поповой, «практикуется экономия средств, ценится их лапидарность, обобщенность, простая округлость форм, геометрическая ясность линий» [2].

Художники как будто обращаются к идеалам первой половины XI в.: черты лиц святых становятся крупными и весьма далекими от утонченной классики второй половины XI столетия, но выражения ликов сохраняют ту эмоциональную наполненность и подвижность, которая была выработана искусством уже во второй половине XI в. Это стилистическое направление, вышедшее из константинопольских художественных кругов, что подкрепляется происхождением заказчика данного кипрского храма, находит широкое распространение и разнообразное преломление в различных памятниках живописи византийского мира конца XI — начала XII в., как провинциальных, так и столичных. К этому направлению можно отнести такие ансамбли, как кипрские фрески Панагии Форбиотиссы в Асину (1105/1106), Панагии Амагу в Монагии и Панагии Теотокос

[1] Евматий Филокалий упоминается как донатор во вкладной надписи в основании юго-восточного столба. Он был наместником Кипра дважды — в 1092–1102 и 1110–1118 гг. В соответствии с этими датами разные исследователи относят фрески либо к первому, либо ко второму периоду его наместничества. Раннюю датировку предлагают Д. Уинфилд (*Winfield*, 1972. P. 289), А. Мего (*Megaw*, 1974. P. 85), Д. Мурики (*Mouriki*, 1980/1981. P. 98). К. Манго, кому принадлежит самое подробное исследование памятника, предлагает наиболее приемлемый вариант этой датировки — около 1100 г. (*Mango*, 1990. P. 63). В то же время А. и Дж. Стиллиану относят их создание ко второму периоду наместничества Евматия (*Stylianou*, 1997. P. 456–458).

[2] Попова, 2005. С. 195.

[3] Характеристику этих памятников в контексте стилистических течений раннего XII в., а также обширную библиографию вопроса см.: *Mouriki*, 1980/1981. P. 97–99; *Сарабянов*, 1997/1. С. 67–79; *Захарова*, 2000. С. 189–197; *Попова*, 2005. С. 189–200; *Sarabianov*, 2003. P. 677–694.

[4] По точной характеристике Л.И. Лифшица, «вплоть до начала 1120-х гг. эта строгая, на первый взгляд, даже немного архаизирующая живопись, верная аскетическим идеалам, находилась в тени придворного интеллектуального

искусства. Но во второй четверти столетия именно она выходит на передний план» (*Лифшиц*, 2005. С. 223).

[5] О личности Антония существует обширная литература. Обзор библиографии и изложение основных фактов и точек зрения см.: *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 531–539.

[6] Согласно тексту грамоты, «се яз Антоний <...> не приях и имениа ото князя ни от епискупа, но токмо благословение от Никиты епискупа». Подлинность текста Духовной грамоты Антония доказана В.Л. Яниным. См.: *Янин*, 1977. С. 40–59.

[7] Подробнее об этом см.: *Сарабьянов*, 2005/2. С. 319–344.

[8] НПЛ. 1950. С. 20–21. Еще Е.Е. Голубинский отмечал особое внимание новгородских летописей к личности Антония. См.: *Голубинский*, 1904. Т. I, 2-я пол. С. 595.

[9] НПЛ. 1950. С. 22, 207.

[10] Как известно, Нифонт сменил отрешенного от владычной кафедры епископа Иоанна Попьяна — одного из самых загадочных церковных деятелей Новгорода XII в. В.Л. Янин считает, что Антоний, «будучи благословен епископом Никитой и рукоположен епископом Нифонтом сразу же по занятии последним новгородской кафедры... между этими событиями находился в тяжелом и затяжном конфликте с князем Всеволодом и владыкой Иоанном Попьяном» (*Янин*, 1988. С. 53). Причины этого конфликта до сих пор остаются предметом дискуссий. Ряд косвенных данных позволил В.Л. Янину говорить о претензиях епископа Иоанна на независимость от киевского престола (*Янин*, 1978. С. 52–56). Подобная оценка этих событий подерживается и другими исследователями (*Хорошев*, 1980. С. 26–27; *Шапов*, 1989. С. 67–68). Однако бурные события новгородской истории 1130-х гг., приведшие к изгнанию князя Всеволода Мстиславича в Псков, повлекли за собой и отставку владыки (*Янин*, 1988. С. 53–54). В свете высказанного предположения о противостоянии епископа Иоанна киевскому престолу иное осмысление может получить и конфликт между новгородским владыкой и Антонием, который, по нашему убеждению, был непосредственно связан с монашеством Киево-Печерского монастыря.

в Трикомо (начало XII в.), росписи церкви Панагии Прототронос на о. Накосе (рубеж XI–XII вв.) или Панагии Мавриотиссы в Кастории (начало XII в.), мозаики базилики Урсиана в Равенне (112), капеллы Дэен собора Сан-Марко в Венеции (начало XII в.) или собора в Торчелло (около 1100 г.) [3].

И все же, несмотря на проявление новых тенденций еще в искусстве XI в., первые два десятилетия XII в. древнерусская живопись развивается под знаком традиций, в большей мере ориентированных на классические формы, пусть и выраженные в различных, порой не совсем схожих вариациях. Таковы мозаики Михайловского Златоверхого собора (около 112 г.) и фрески Николо-Дворищенского собора (около 1120 г.), в меньшей степени росписи барабана Софии Новгородской (1109). Но с начала 120-х гг. новые, более строгие и аскетичные формы искусства, во многом связанные с монашескими идеалами, фигурируют в древнерусской живописи уже не как частное явление, а, постепенно выходя на первый план, определяют специфику всех известных ныне ансамблей росписей и целых пластов художественной культуры [4].

Изменяется и характер самого заказа, который, как уже говорилось, теперь далеко не всегда связан с именем князя. Так, из двух монастырских храмов Новгорода, возведенных в 110–120-х гг. и сохранивших в своих интерьерах росписи, лишь Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде связан с именами Мстислава Владимировича и Всеволода Мстиславича, тогда как собор Антониева монастыря возведен в том же Новгороде по инициативе и на средства монаха Антония. Хотя живопись, украсившая стены этих храмов, и те единичные сохранившиеся иконы, которые связаны с ними, демонстрируют нам разнообразие художественных направлений, суровое аскетическое искусство оказывается здесь едва ли не преобладающим.

Наиболее полно и показательно этот процесс прослеживается на примере собора Рождества Богородицы Антониева монастыря и его фресковой декорации. Уже сама история создания монастыря ярко свидетельствует о существенных изменениях в отношении к монашеству, происходивших в древнерусском обществе этого периода. Монастырь был основан на северной окраине Новгорода монахом Антонием, который в поздней церковной традиции, связавшей его происхождение с Италией, получил прозвище Римлянина [5]. Житие преподобного Антония временем его прибытия в Новгород называет 1106 г., а его Духовная грамота, упоминающая епископа Никиту, благословившего Антония на основание монастырской обители, свидетель-

ствует о том, что монастырь существовал еще до смерти новгородского владыки (ум. 30 января 1109 г.) [6]. Есть все основания полагать, что основанная Антонием обитель явилась первым крупным монастырем на территории северной Руси, где до этого возникали лишь небольшие донаторские монастыри, строившиеся по образцу тех родовых обителей, которые создавались князьями в южнорусских землях во второй половине XI в. Но монастырь Антония сразу же был замыслен как крупное общежительное образование с уставом, основанным на принципах, противоположных практике княжеских монастырей и ориентированных, как на образец, на Киево-Печерскую обитель, откуда, вероятнее всего, происходил и сам преподобный Антоний [7]. Показателен в этом отношении факт строительства в 1127 г. в монастыре не дошедшей до нас каменной трапезной церкви, что однозначно говорит о практиковавшемся здесь общежительном уставе и многочисленности братии.

Создание монастыря оказалось чрезвычайно важным событием в жизни Новгорода, о чем свидетельствуют новгородские летописи, с беспрецедентным вниманием фиксирующие жизнь обители. Так, под 1117 г. Новгородская первая летопись сообщает, что «игумен Антон заложи церковь камяну святыя Богородица монастырь». В 1119 г. «свершена бысть черкы Антонова святая Богородица Новегороде». В 1125 г. «испсаша божицю Антонову», а в 1127 г. «обложи тръпезницю камяну Антон игумен (курсив мой. — В.С.) Новегороде» [8]. Тем более странным кажется сообщение летописи о том, что Антоний, основавший обитель, выстроивший каменный собор, трапезную церковь и келии по существу на собственные деньги, лично обеспечивший высокий имущественный статус монастыря, стал, по сообщению летописи, его игуменом лишь в 1131 г. Он был рукоположен архиепископом Нифонтом, выходцем из тех же киевских кругов, только что пришедшим в Новгород на смену епископу Иоанну Попьяну. Это событие явилось едва ли не первым деянием нового новгородского владыки. Как пишет летописец, «тгда же Антона игуменомъ Нифонт архепископ постави» [9]. Этот факт свидетельствует о том длительном конфликте, который существовал между Антонием и новгородской церковной, а вероятно, и светской властью на протяжении многих лет, что, впрочем, не помешало ему создать монастырь, пользовавшийся, судя по летописным записям, высоким авторитетом. Помимо вероятных политических причин этого конфликта [10], несомненно, существовали и внутрицерковные мотивы неприязни Антония новгородским епископом



Иоанном Попьяном (1100–1130). Обратим внимание на то, что и епископ Никита, благословивший Антония на создание монастыря, и новгородский владыка Нифонт, рукоположивший Антония в игумены, были выходцами из Киево-Печерского монастыря. Не исключено, что поддержка, оказанная ими Антонию, была частью широкомасштабной программы монастырского освоения новгородской земли, инспирированной иноками Киево-Печерской обители, что было небызвестно епископу Иоанну, проводившему антикиевскую церковную политику, и вызывало его откровенно недоброжелательное отношение к Антонию. Весьма вероятно, что Антоний был одним из первых монахов-миссионеров, посланных в Новгород из Киева и продолжавших исполнять свое послушание, оставаясь в юрисдикции киевского митрополита. Это, конечно, не исключает возможности его действительно чужеземного, скорее всего греческого, происхождения. Именно поддержкой Киева может объясняться и тот беспрецедентный факт, что на протяжении 20 лет епископства Иоанна Антоний мог вести активную монашескую деятельность в самом сердце новгородской епархии, оставаясь непризнанным владыкой и практически находясь вне его подчинения. Как пронизательно заметил Е.Е. Голубинский, «преподобный Антоний, как должно или по крайней мере можно подозревать, с великими усилиями и скорбями вводил в Новгороде монашество» [11], и его трудный путь монастырского устройства действительно просматривается сквозь скупые слова Духовной грамоты преп. Антония: «Да то все управит Мати Божия, что есмь беды принял о месте сем» [12].

Можно полагать, что атмосфера монашеского аскетизма и духовного ригоризма, царившая в Антониевом монастыре и инспирированная его игуменом, не только оказала существенное влияние на положение обители, находившейся в известной оппозиции к церковной иерархии Новгорода, но и наложила неизгладимый отпечаток на облик монастырского храма, возведенного им, а вскоре и украшенного фресками. Многие в этом соборе, дошедшее до нашего времени, указывает на неординарность первоначального замысла, принадлежащего, несомненно, самому Антонию. Поразительна уже сама строительная история собора, который сначала (1117–1119) был возведен как одноглавый четырехстолпный храм, в нем отсутствовали и нартекс, и хоры, и лишь через несколько лет, в 1122 г., к нему пристраивается западная часть с нартексом, хорами, увенчанными юго-западной главой, и мощной северо-западной башней, что придало

собору облик и типологию новгородских княжеских построек [13].

Храм не был расписан сразу же по завершении первого строительного периода в 1119 г., и в этом факте можно увидеть еще один знак независимости Антония, который не стал обращаться к княжеской артели художников, завершавшей именно в это время декорацию Николо-Дворищенского собора. Изначально стены храма изнутри даже не были оштукатурены и открывались в интерьер ровной кладкой из тесаных камней, швы между которыми были специально заглажены штукатурным раствором. Таким образом, внутренний облик собора обладал суровой выразительностью предельно скупой декорации, в которой единственными изображениями являлись несколько образов алтарной преграды, отличавшейся необыкновенной высотой (около 5 м) [14]. Художественные работы начались лишь в 1125 г., т.е. по завершении второго строительного периода, и для росписи своего собора Антоний пригласил иную артель фрескистов, которые, вероятнее всего, прибыли в Новгород из Киева. Такое предположение, в частности, подкрепляется близким сходством новгородского памятника с фрагментами фресок, обнаруженными при раскопках безымянного храма на территории Художественного института в Киеве, датированного ориентировочно рубежом XI–XII столетий [15]. Пришедшая в Новгород артель, скорее всего, непосредственно связанная с киевскими монастырями, принесла с собой и новые формы и идеалы, и более строгую структуру росписи, в большей степени соответствующие суровому монастырскому духу самой архитектуры собора Антониева монастыря. Весьма вероятно, что именно этот фактор и оказался решающим в выборе Антонием художников для росписи своего монастырского собора [ил. 188].

Новые стилистические особенности, присущие фрескам собора Антониева монастыря, долгое время являлись предметом дискуссий среди специалистов. Их явное отличие от новгородских памятников предшествующего десятилетия и в то же время плохая сохранность живописи и незавершенность реставрационных работ, из-за чего росписи долгое время оставались недораскрытыми, существенно затрудняли адекватное суждение об их художественном своеобразии. Неудивительно поэтому, что среди исследователей возникло мнение об этом ансамбле как о явлении чужеродном не только новгородскому, но и всему древнерусскому искусству и, более того, привнесенном сюда извне, с романского запада. Это мнение, высказанное еще Н.Г. Порфиридовым и А.И. Некрасовым, было затем более определенно разработано В.Н. Лазаревым и поз-

[11] Голубинский, 1904. Т. I, 2-я пол. С. 595.

[12] ГВНП, 1949. № 103. С. 160.

[13] *Комеч*, 2007. С. 408–414. Строительную историю собора см.: *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 538–549; Архитектурное наследие Великого Новгорода, 2008. С. 231–237 (текст Л.А. Секретарь).

[14] Выразительные отпечатки и следы конструкций алтарной преграды собора Антониева монастыря не раз привлекали внимание исследователей. В.М. Ковалева первой предложила реконструкцию древней алтарной преграды, однако невозможность в тот момент провести исчерпывающее натурное изучение памятника привело автора к некоторым принципиальным ошибкам (*Ковалева*, 1977. С. 55–64).

В ходе реставрации 1990–х гг. были выявлены все следы от конструкций, что дало возможность предложить существенно скорректированную реконструкцию алтарной преграды. См.: *Сарабьянов*, 1999/1. С. 199–216; *Сарабьянов*, 2000. С. 312–359; *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 549–554.

[15] *Каргер*, 1961. Т. II. С. 391–407. Табл. LXXXI; *Раппопорт*, 1982. С. 18–19. Недавно было высказано предположение о принадлежности храма в усадьбе Художественного института к первой четверти XII в. и его отождествлении с церковью Иоанна в Копыревом конце, заложенной в 1121 г. (*Новоселов*, 2007. С. 28–33). Сходство фрагментов фресок с росписями собора Антониева монастыря подтверждает это предположение.



189 Св. Кир и Иоанн. Роспись западной грани северо-восточного столба. Собор Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде. 1125 г.

189

же поддержано М.К. Каргером [16]. Однако реставрационные раскрытия последних десятилетий позволили дать этому памятнику адекватную и принципиально новую оценку и ввести его в контекст развития живописи византийского мира [17].

Фрески собора Антониева монастыря при их сравнении с предшествующими памятниками Новгорода представляют собой куда более определенную и детерминированную, а следовательно, и устоявшуюся систему художественных средств. В целом эти росписи сохраняют те же художественные принципы и приемы, которые в глобальном плане определяли облик значительной части живописи византийского мира конца XI и первых десятилетий XII столетия, в том числе и большинства ансамблей Древней Руси. Лики святых по-прежнему пишутся по свет-

лой основе с использованием двухцветных красно-коричневых теневых моделировок, дополненных жидкими высветлениями, фигуры столь же основательны и чуть тяжеловесны, во всем преобладает все та же статика и укрупненность, сохраняется массивность пропорций, соблюдается соответствие масштаба живописи монументальности архитектурного пространства [ил. 189, 190]. Более того, образы собора Антониева монастыря [ил. 195], очевидно, были сознательно ориентированы на искусство предшествующей эпохи и заставляют вспомнить фрески Софии Новгородской и даже более ранние памятники рубежа XI–XII столетий, такие как фрески кипрских церквей Панагии Фориотиссы в Асину и Панагии Теотокос в Трикомо или Панагии Мавриотиссы в Кастории [ил. 193, 194].

[16] Порфиридов, 1928. С. 59; Некрасов, 1937. С. 85; Каргер, 1964. С. 8. В.Н. Лазарев в качестве ближайших аналогий фрескам Антониева монастыря называет византизирующие миниатюры рейхенауской и регенбургской школ X–XI вв., а также некоторые росписи Италии конца XI – начала XII столетия (Лазарев, 1978. С. 262).

[17] Обоснование новой оценки ансамбля фресок собора Антониева монастыря см.: Сарабьянов, 1997/1. С. 67–79; Сарабьянов, 2002/2. С. 56–60; Sarabianov, 2003. P. 677–694. В настоящее время эта точка зрения в целом принимается многими исследователями (Захарова, 2000. С. 195; Потова, 2005. С. 195; Лифшиц, 2005. С. 218–223).

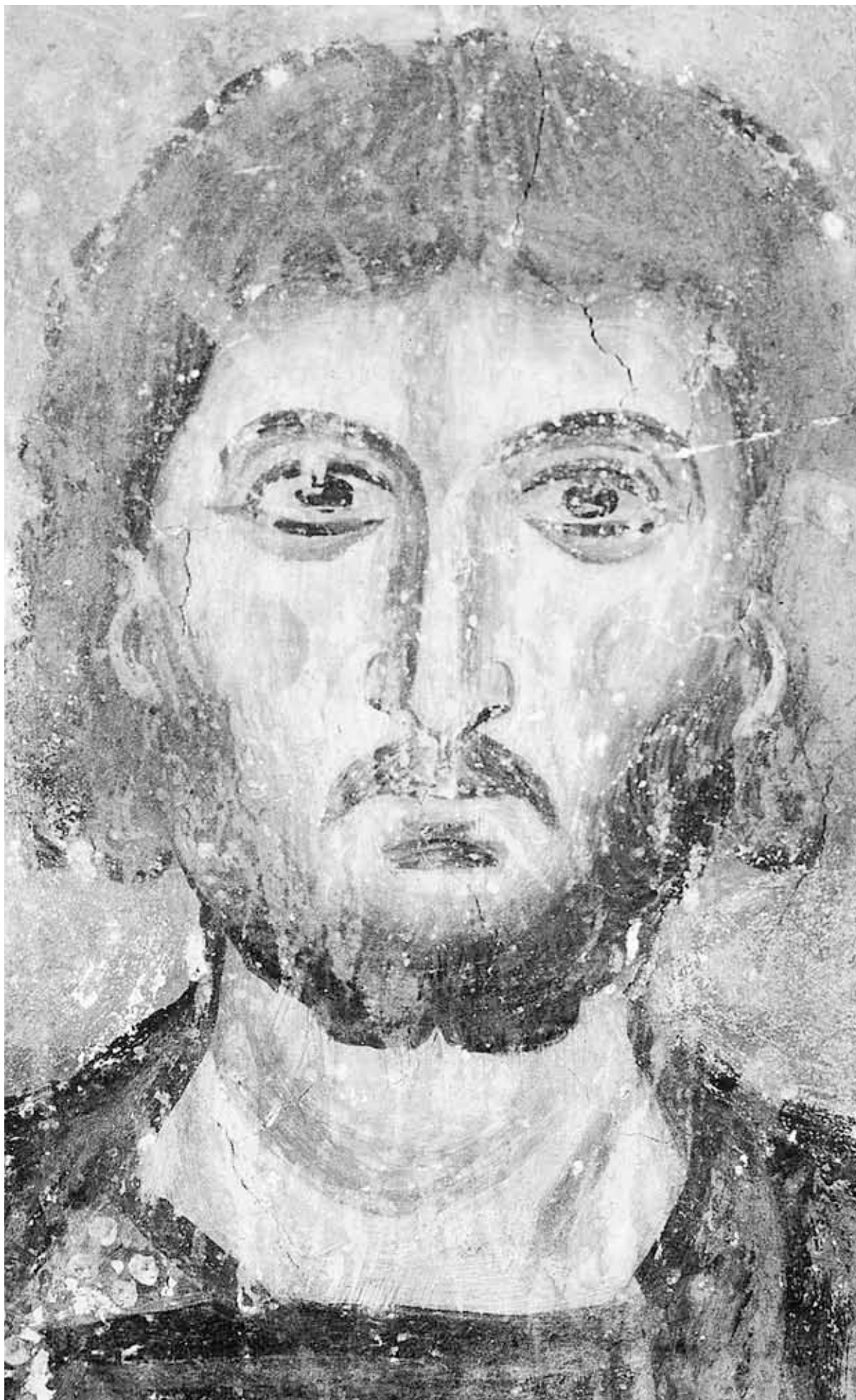


190

Однако в неменьшей степени антониевские росписи знаменуют собой новую фазу в развитии древнерусской живописи, обусловленную общими тенденциями развития зрелого комниновского искусства. В трактовке образов, особенно в написании ликов, дает себя знать тяготение к принципам линейаризма, которые станут определяющими в искусстве византийского мира середины — второй половины XII в. Только усиление линейного начала здесь проявляется не в активной пробелке, которая буквально через полтора — два десятилетия станет определяющей чертой византийской живописи, а в активизации жесткого и контрастного рисунка. Лики антониевских святых, обладая яркой индивидуальностью, весьма далеки от изысканности классического византийского образца: они обладают крупными,

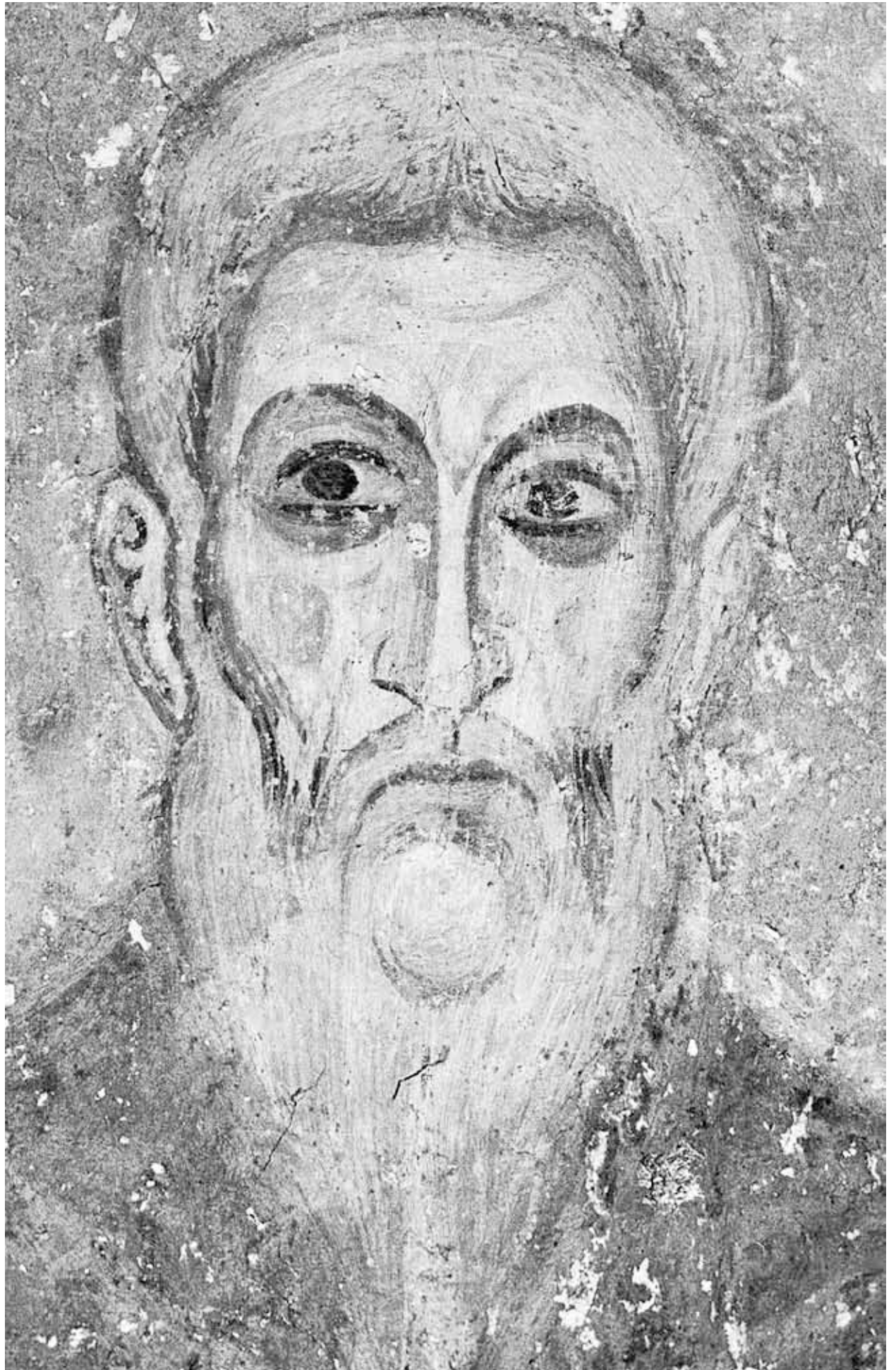
даже подчеркнуто утяжеленными чертами, которые смоделированы тонкими двухцветными притенениями, накладывающимися поверх теплого и светлого тона карнации. Лессировочные слои моделировки создают плавный, но очень интенсивный переход от света к тени, за счет чего усиливается контрастность формы, которая приобретает пластическую активность и подвижность [ил. 191, 192]. Такие приемы хорошо знакомы нам по более ранним росписям Новгорода и по другим памятникам византийского мира начала XII столетия. Вместе с тем яркой отличительной чертой антониевских образов оказывается завершающая прорисовка черт, как будто небрежная и нервная, местами жесткая и угловатая, вступающая в известное противоречие с пластикой ликов. Эта прорисовка вносит в образы свя-

191 Св. Флор. Роспись
собора Рождества Богомате-
ри Антониева монастыря
в Новгороде. Деталь



191

192 Св. Кир. Роспись собора Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде. Деталь



192



193



194

193 Св. Антоний. Роспись церкви Панагии Форбиотиссы в Асину. 1105/1106 г. Деталь
194 Св. мученик. Роспись церкви Панагии Форбиотиссы в Асину. 1105/1106 г. Деталь

тых ту меру экспрессии и графичности, которая принципиально отличает антониевские росписи от других новгородских фресок раннего XII в. Активную роль приобретают и высветления, которые еще лишь просвечивают сквозь общий тон карнации, но уже начинают обретать линейность очертаний.

Объемные и выразительные лики подчеркнута контрастируют с предельно уплощенными изображениями фигур, в которых отсутствует ощущение объемности и пространственности формы благодаря тому, что драпировки полностью лишены даже слабо выраженных высветлений. Напротив, рисунок складок одежд зачастую написан не темным, а более светлым, чем основной тон одежды, цветом, что еще более усиливает эффект плоскостности фигуры и даже создает ощущение их вдавленности в плоскость стены. Сцены утрачивают ту меру величественной уравновешенности, которая была свойственна ансамблям начала столетия, движения фигур становятся порывистыми и резкими, а сами образы — открытыми и активно обращенными к зрителю [18]. Принцип контрастного сочетания художественных приемов распространяется и на колорит, где темные фоны сочетаются с крупными светлыми ликами, обрамленными ярко-желтыми нимбами, а темные и как бы растворяющиеся в фоне монаше-

ские облачения соседствуют с одеждами розовых, голубых или салатных тонов, в которые облачены мученики и святители.

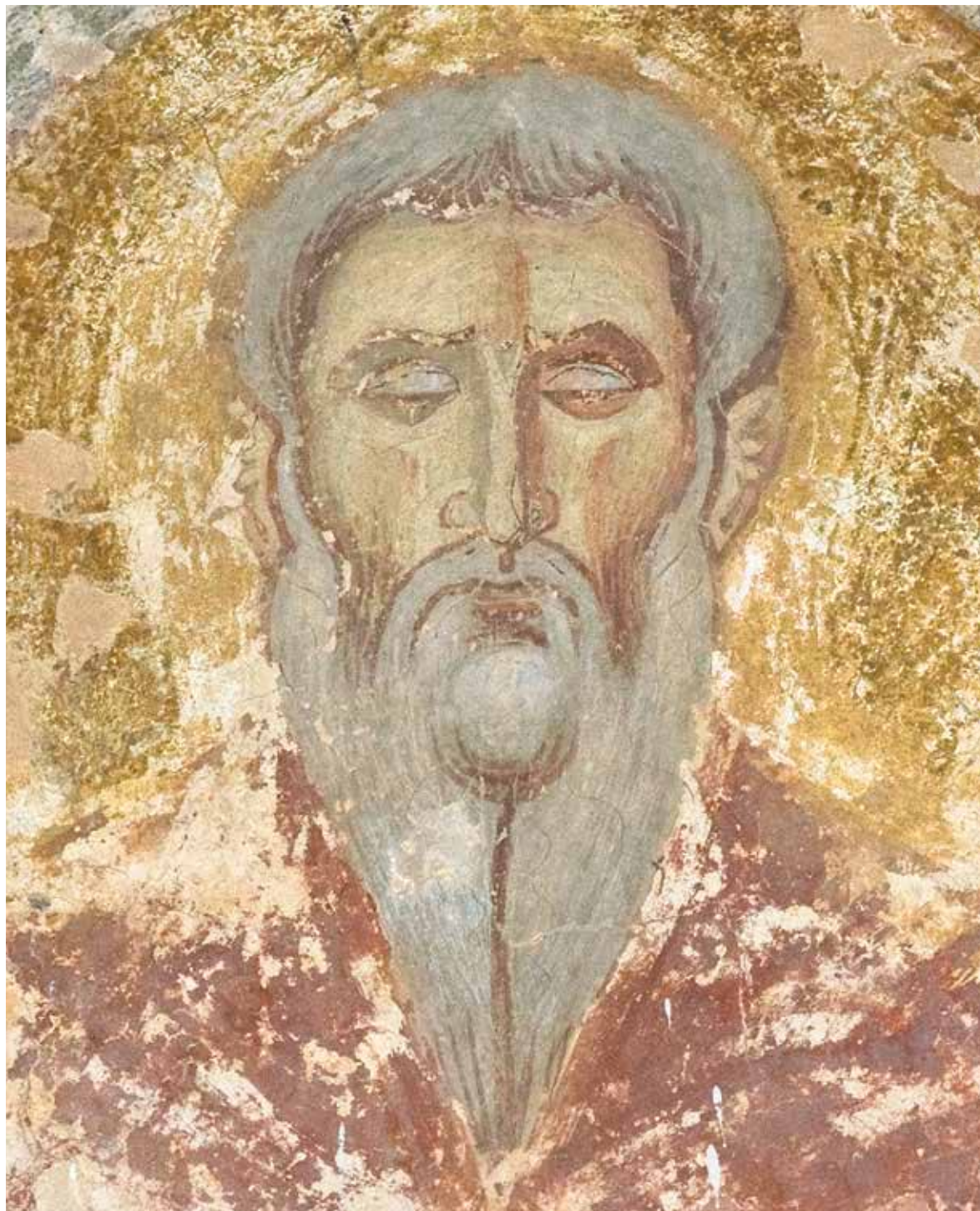
Несколько выделяется из общей картины «Благовещение», где построение сцены тяготеет к умеренности и статуарности, а облачения архангела и Богоматери имеют более сложную проработку тональными лесировками, за счет чего живопись обретает бархатистость и мягкость [19]. Однако и здесь стремительное движение архангела навстречу Богоматери как будто пытается преодолеть рамки, определенные композицией [ил. 198, 199].

Фрески Рождественского собора обозначили собой важный рубеж в истории новгородской живописи. Если в росписях Софии или Николо-Дворищенского собора явственно ощущались степенность и уравновешенность, связанные, вероятно, с непосредственным влиянием княжеского заказа, то ансамбль Антониева монастыря, возможно, не являясь произведением собственно новгородских художников, тем не менее оказывается первым в череде новгородских памятников, где эмоциональная открытость, граничащая с экзальтацией, выражающей молитвенное напряжение образа, становится обязательной чертой стиля живописи. Подчеркнутая суровость и аскетичность антониевских святых, их горящие взгляды как будто

[18] Близкую оценку дает Л.И. Лифшиц: «На смену замедленным, величественным жестам откровения и жестам глубоко прочувствованного молитвенного обращения к Богу пришли движения резкие и напряженные, а вместо чуть задумчивых и устремленных вдали взоров святых, созерцающих небесную действительность, зрителя встречают взгляды внимательные, острые, не выходящие за пределы конкретного пространственного объема» (Лифшиц, 2005. С. 219; см. также: Лифшиц, Сарбьянов, Царевская, 2004. С. 142–173).

[19] Эта художественная особенность «Благовещения» была отмечена Э.А. Гордиенко, опубликовавшей эту композицию вскоре после ее раскрытия в 1970-х гг. См.: Гордиенко, 1975. С. 197–204.

195 Преподобный Харитон
Исповедник. Роспись север-
ной грани юго-восточного
столба. Собор Рождества
Богоматери Антониева мона-
стыря в Новгороде. 1125 г.
Деталь



195

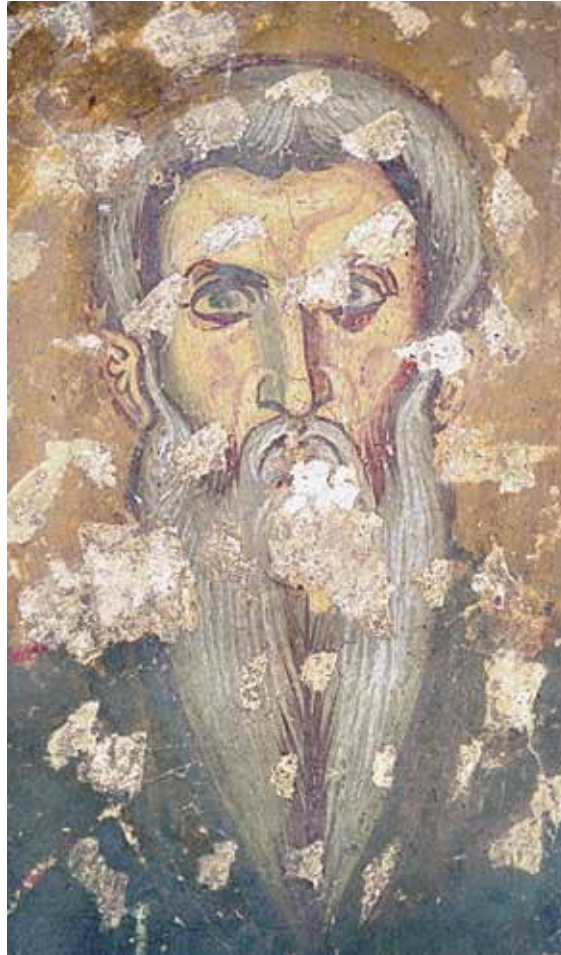
призваны продемонстрировать непреклонность, ригоризм и страстность их веры, неподвластной жизненным испытаниям.

Открытая эмоциональная выразительность и напряженность образов, сосредоточенные взгляды, устремленные непосредственно на зрителя, известная огрубленность форм, лапидарность художественного языка, резкость и контрастность живописных приемов, за которыми все же просматривается как будто нарочито сдерживаемое

стремление к византийскому классицизму, — отныне эти черты станут достаточно характерными, хотя и не исключительными свойствами новгородской живописи [ил. 196, 197]. Отголоски именно такой образности мы увидим в середине века в росписях Успенского собора Старой Ладого, а в конце столетия — во фресках церквей Благовещения на Мячине и Спаса на Нередице. Строгая выразительность антониевских фресок, духовная напряженность образов, несколько прямоли-



196



197

196 Неизвестный преподобный. Роспись северной грани юго-восточного столба. Собор Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде. Деталь

197 Неизвестный преподобный. Роспись южной грани прохода из наоса в дьяконник. Собор Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде. Деталь

нейная контрастность колорита, простота общей компоновки росписи, в которой отсутствовали сложные масштабные соотношения, находили созвучие в лаконичных архитектурных формах интерьера, которые усиливали суровый дух фресок. Показателен в этом отношении характер антониевской орнаментики, где используется ограниченное количество мотивов (плетенка виноградной лозы, стилизованный куфический или городчатый орнамент), в раскраске которых абсолютно преобладает почти черная рефть, что при сравнении, например, с роскошными орнаментами Николо-Дворищенского собора смотрится подчеркнуто аскетично.

В не меньшей степени особенности монастырского храма и индивидуальность заказа проявились в системе росписи собора, что хорошо видно даже по сохранившимся участкам фресок, составляющим не более пятой части всего объема первоначальной декорации. Иконографическая программа собора Антониева монастыря построена со строгим соблюдением общих принципов и ясно отражает главную тенденцию византийской храмовой декорации,

направленную на усиление литургизации иконографических программ, которая обрела новый импульс в искусстве рубежа XI–XII столетий в связи с обострившимися богословскими диспутами о Боговоплощении и таинстве евхаристии. Обилие литургических аллюзий, которые выявляются при анализе программы росписи, указывает на определяющую роль заказчика — несомненно, духовного лица, которым мог быть только игумен Антоний. В то же время здесь отчетливо проявляются некоторые элементы и тенденции, ставшие традиционными для древнерусских и даже более конкретно для новгородских храмов раннего XII в. Так, нижнюю зону центральной апсиды занимают остатки расширенного святительского чина, который, в соответствии с формирующимися традициями новгородских росписей, повторяя схему алтарной росписи Софии Новгородской и Николо-Дворищенского собора, имеет двухъярусную структуру и усложнен разнообразием богослужебных облачений святителей, включая крещатые фелони, что также говорит об усилении в живописи мотивов литургического содержания [20] [ил. 202].

[20] Двухъярусный святительский чин явился одной из особенностей древнерусской храмовой декорации домонгольского периода. Его истоки, возможно, восходят к росписям Успенского собора Киево-Печерского монастыря (1085–1089), но наибольшее распространение он получил в ансамблях Северо-Западной Руси. О его формировании см.: *Сарабьянов*, 2004. С. 192–194; *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 584–589, 740–742. О символике крещатых фелоней см.: Там же. С. 587–589.

[21] Сюжет «Омовение Марии» появляется в композиции «Рождества» в послееконоборческий период и становится неотъемлемой частью этого повествования, но его выделение в отдельную сцену, имеющее лишь единичные аналогии (роспись главной церкви Бертубани, рубеж XII–XIII вв.), и расположение по оси апсиды, над престолом жертвенника, говорит о его программном значении. Именно в жертвеннике совершается таинство преуготовительной жертвы Иисуса Христа, которое прообразует протоскомидия. «Омовение» в этом контексте олицетворяет очищение Марии — священного дара, принесенного Иоакимом и Анной Богу. Подробнее об этом см.: *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 611–616, 753–754.

198 Архангел Гавриил из сцены «Благовещение». Роспись западной грани северо-восточного столба. Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде

199 Богоматерь из сцены «Благовещение». Роспись западной грани юго-восточного столба. Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде

Боковые апсиды собора посвящены традиционным для византийского мира сюжетам. В апсиде жертвенника находился подробный Протоевангельский цикл, посвященный детству Богородицы. Примечательной особенностью этой части декора является выделение сцены «Омовение младенца» в композиции «Рождество Богородицы». Сюжет с «Омовением» выделен в отдельную композицию, которая располагается на оси апсиды, прямо над престолом жертвенника, где совершалась проскомидия. Таким образом, евхаристический аспект символики этого сюжета, прообразующего жертву Христа, приобретает акцентированное звучание [21] [ил. 200]. Дьяконник собора, согласно широко распространенной византийской практике, посвящен Иоанну Предтече, и здесь сохранились фрагменты четы-

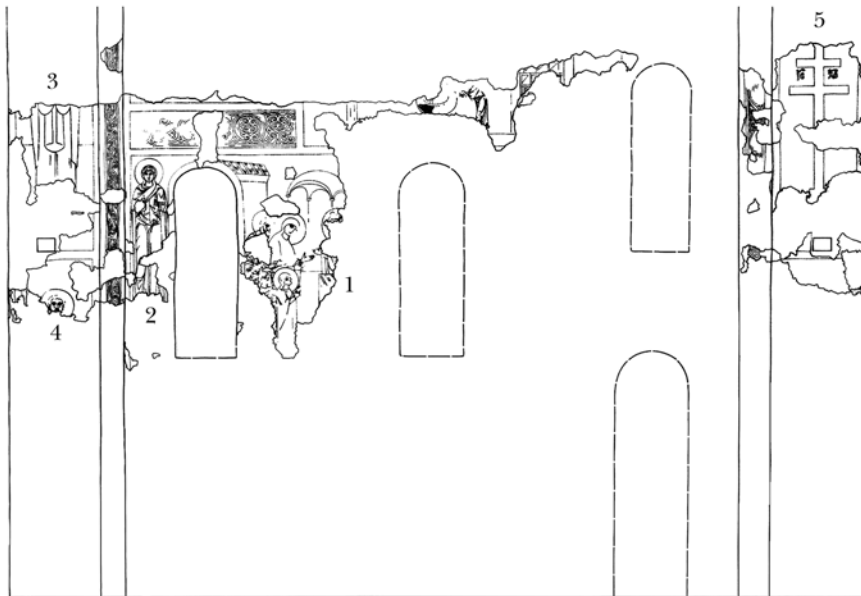
рех завершающих композиций его некогда чрезвычайно подробного житийного цикла, занимавшего все пространство апсиды и насчитывавшего изначально 15–17 сцен [ил. 201]. Показательно, что и здесь составители программы росписи находят варианты усиления литургических мотивов. В верхнем ряду сохранился фрагмент «Пира Ирода», в котором могла быть изображена Саломея, танцующая перед Иродом с отсеченной головой Иоанна на блюде, далее следует сцена «Поднесение главы Иоанна Предтечи Иродиаде», а внизу прочитываются композиции, иллюстрирующие «Первое и Третье обретения главы Иоанна Предтечи». Эти сцены посвящены истории главной реликвии, связанной с именем Предтечи, — его главы, и, таким образом, все повествование получает отчетливо выраженный обрядово-богослужебный



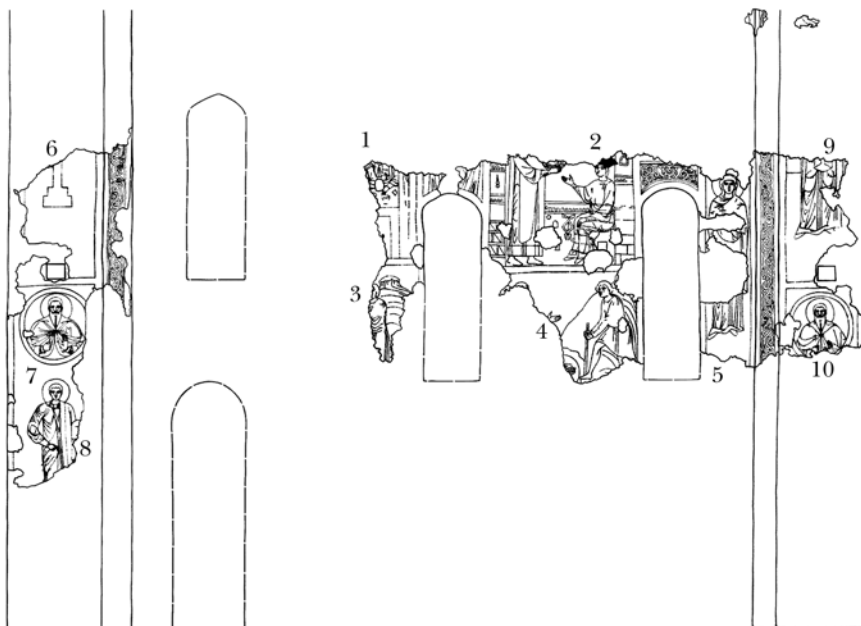
198



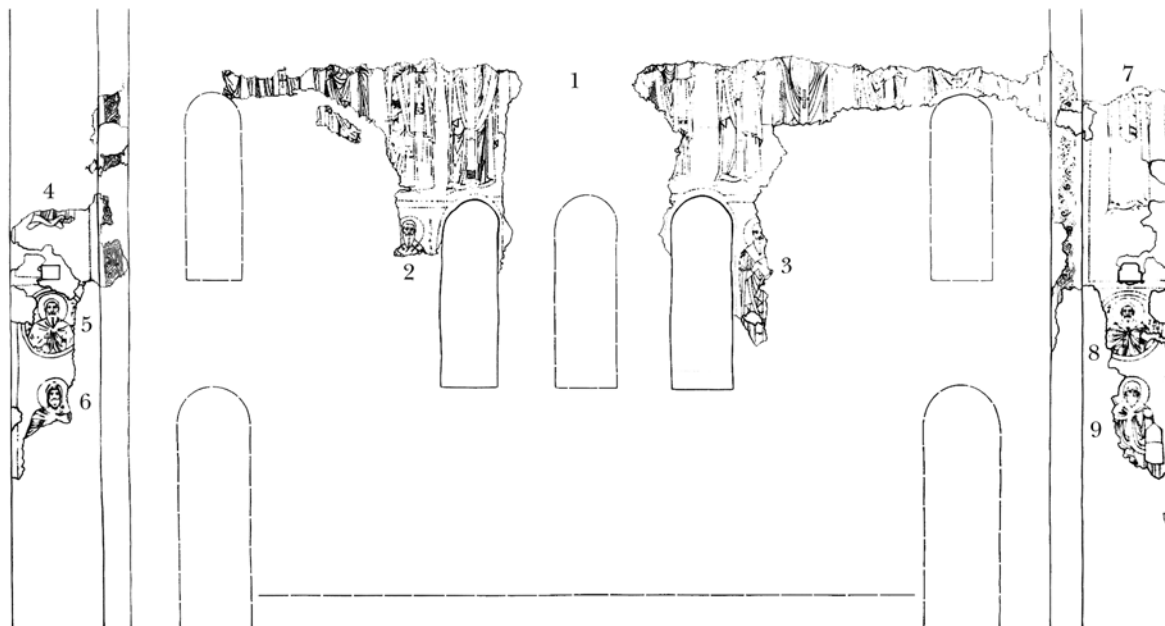
199



200



201



202

200 Схема росписи жертвенника собора Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде:

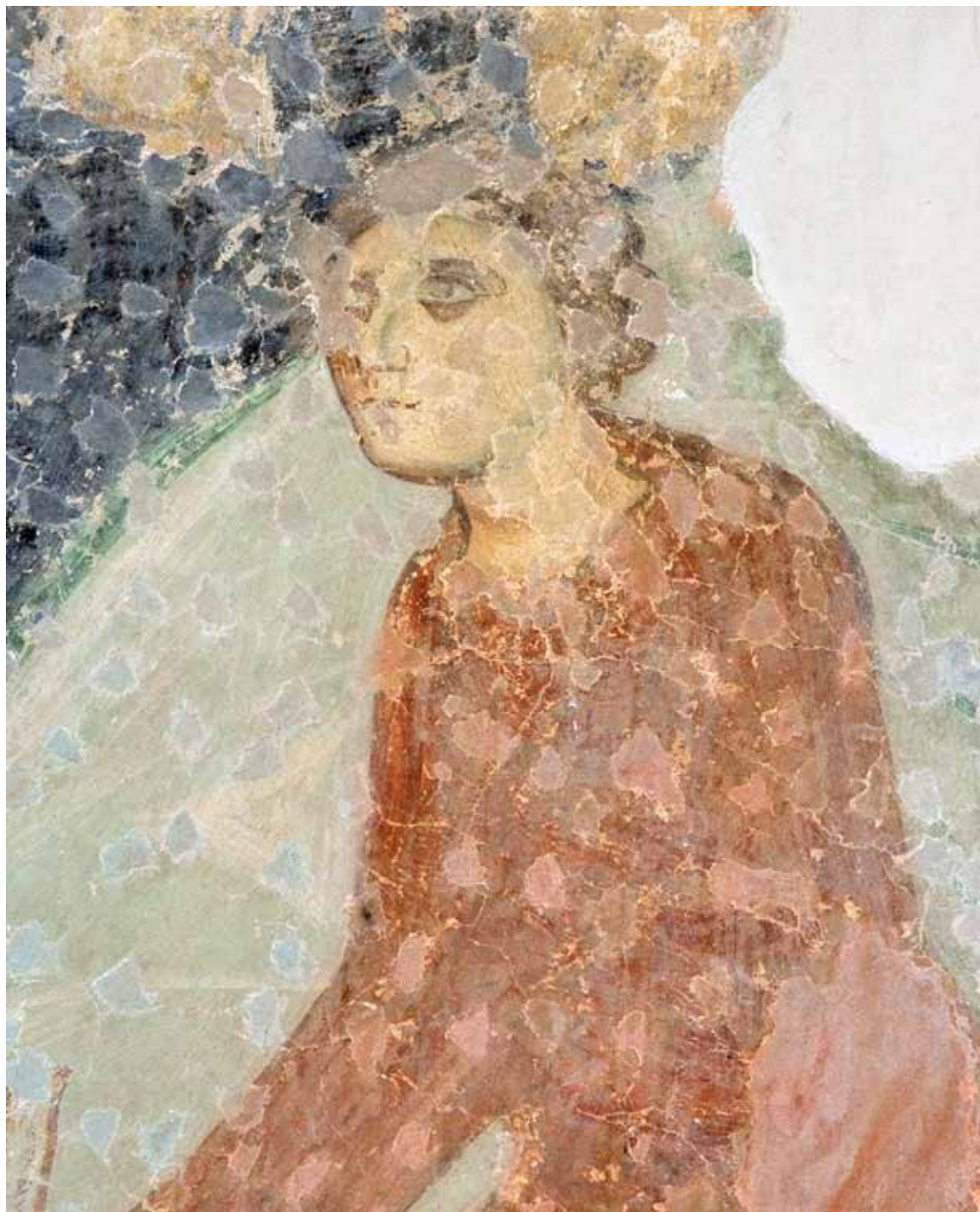
1 — Введение Богоматери во храм (фрагмент);
2 — неизвестная мученица;
3 — неизвестный преподобный;
4 — лик неизвестного святого (дьякона ?);
5 — Голгофский крест

201 Схема росписи дьяконника собора Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде:

1 — Пир Ирода (фрагмент);
2 — Поднесение главы Иоанна Предтечи Иродиаде;
3 — Первое обретение главы Иоанна Предтечи (фрагмент);
4 — Третье обретение главы Иоанна Предтечи (фрагмент);
5 — неизвестная мученица;
6 — Голгофский крест;
7 — неизвестный преподобный;
8 — юный дьякон;
9 — неизвестный преподобный;
10 — неизвестный преподобный

202 Схема росписи алтарной апсиды собора Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде:

1-3 — святительский чин;
4 — неизвестный преподобный;
5 — преподобный Герасим Иорданский;
6 — первосвященник Аарон;
7 — неизвестный преподобный;
8 — преподобный Харитон Исповедник;
9 — пророк-первосвященник Моисей



203

[22] Глава Иоанна Предтечи являлась одной из главных реликвий Константинополя и участвовала в различных торжественных обрядах византийской столицы, чем обусловлено ее особое значение в богослужебной практике, которая существенно повлияла на иконографию соответствующих сюжетов Предтеченского цикла. См.: Царевская, 1999/1. С. 71–79; Пивоварова, 1999. С. 210–228; Царевская, 2002/1. С. 449–459; Шалина, 2005. С. 28–33. [23] Царевская, 1999/1. С. 42–57, 62–80; Царевская, 2002/1. С. 449–459; Пивоварова, 2002. С. 52–54, 62–65; Лифшиц, Сарабьянов, Царевская, 2004. С. 759–761.

акцент [22]. Примечательно, что сохранившиеся росписи жертвенника и дьяконника собора Антониева монастыря оказываются самым ранним памятником, фиксирующим данную традицию декорации боковых апсид, которая среди многочисленных памятников византийского мира оказывается наиболее устойчивой именно в новгородских росписях домонгольского периода. Так, росписи церкви Благовещения в Аркажах (1189) и Спаса на Нередице (1199) демонстрируют

нам аналогичную топографию Протоевангельского и Предтеченского циклов, а в последнем, как и в соборе Антониева монастыря, акцент в обоих случаях поставлен на истории реликвии — главы Иоанна Предтечи [23] [ил. 203, 204].

Литургическая тема отчетливо звучит и во фрагментарно сохранившихся фресках основного объема. Уже на западных плоскостях алтарных столбов, встречающих входящего в храм, ниже «Благовещения» изобра-

204 Поднесение главы Иоанна Предтечи Иродиаде. Третье обретение главы Иоанна Предтечи. Роспись апсиды дьяконника. Собор Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде



204



205

жены две пары целителей — Кир и Иоанн, Флор и Лавр [ил. 189, 190]. Их расположение по сторонам от алтаря предопределило особенности осмысления этих образов. Традиционные атрибуты врачей-целителей — сосуд в руках Кира и ковчежец у Лавра — дополнены свитками, подразумевающими христианскую проповедь, которые держат Иоанн и Флор. Вместе эти фрески являют зримый образ целительства, врачующего не только физические, но прежде всего духовные недуги, а исцеление евангельским словом буквально сопоставляется с чудодейственной целительной силой, данной святым.

На северной стене в верхнем регистре прочитываются остатки композиции «Чудо в Кане», которая является одним из устойчивых прообразов евхаристического чуда и, согласно этому толкованию, была располо-

жена у входа в жертвенник [ил. 205]. Этот факт говорит о том, что в системе распределения евангельских сюжетов здесь преобладал принцип их соотнесения с символикой и порядком богослужебного действия. В нижней зоне основного объема сохранились фрагменты «Успения» на северной и «Рождества Христова» на южной стене, которые имели большие размеры и являлись доминантами в росписях подкупольного пространства [ил. 205, 206]. Фигуры скачущих волхвов означают, что в «Рождестве» была подробно проиллюстрирована история их путешествия, а сохранившиеся детали «Успения» ясно свидетельствуют об использовании здесь «облачной» иконографии «Успения», в которой показано чудесное перенесение апостолов на облаках к одру Богоматери. Эти особенности двух композиций, их топография, иконо-

206 Скачущие волхвы.
Фрагмент сцены «Рождество
Христово». Роспись южной
стены наоса. Собор Рожде-
ства Богоматери Антониева
монастыря в Новгороде

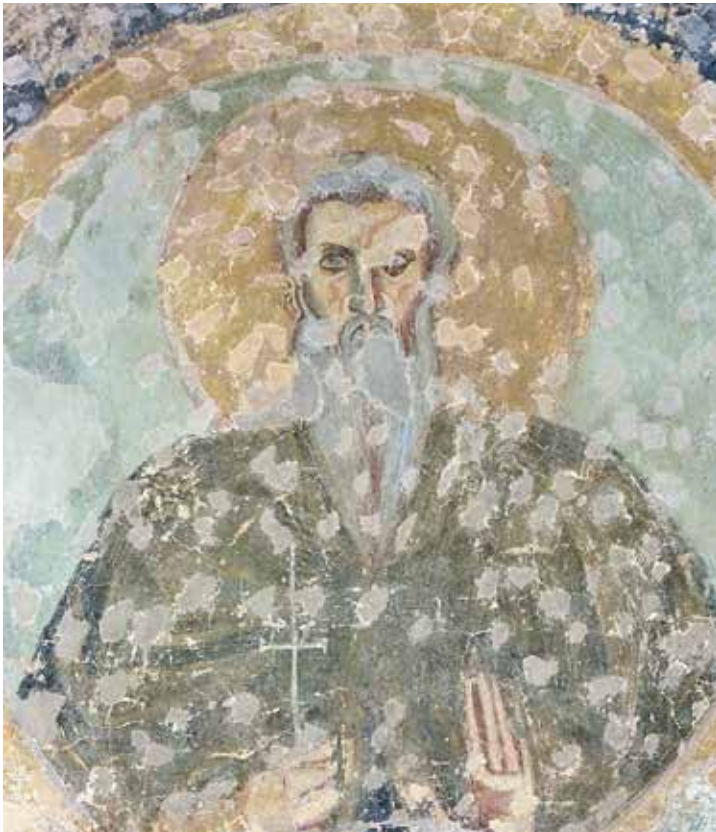


206

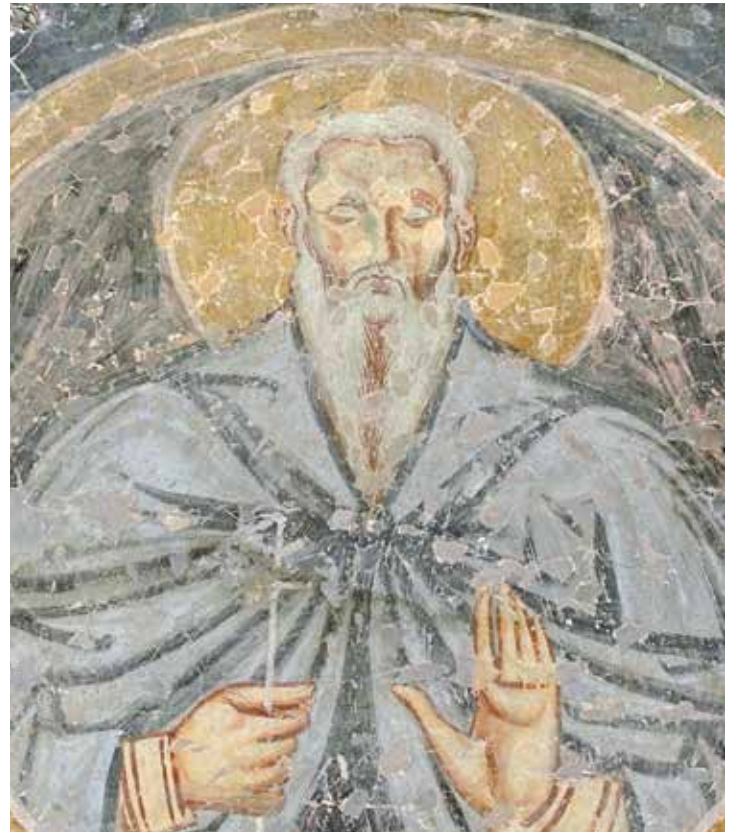
207 Плачущие апостолы.
Фрагмент сцены «Успение
Богоматери». Роспись север-
ной стены наоса. Собор Рож-
дства Богоматери Антоние-
ва монастыря в Новгороде



207



208



209

графия и символическое значение в системе декорации собора указывают на ближайший протограф — несохранившиеся фрески Успенского собора Киево-Печерского монастыря [24], с которым, как уже говорилось, игумен Антоний, вероятно, имел самые прочные связи.

Декорация центральной апсиды в своих основных элементах вряд ли выходила за рамки той уже сформировавшейся древнерусской традиции, согласно которой в конхе размещалась фигура Богородицы, а ниже находились изображение «Евхаристии» и двухъярусный святительский чин. Судя по сохранившимся участкам росписи, сосредоточенным в нижней зоне алтаря, нижний регистр святительских фигур проходил на уровне окон, и вместе с верхним рядом он насчитывал более 30 фигур, которые могли быть дополнены рядом медальонов, расположенных в цокольной части алтарной апсиды. Вне сомнения, в этот сонм святых, размещенных на стенах алтаря, входили также и дьяконы, изображения которых становятся неотъемлемой частью алтарного святительского чина со времени создания мозаичной декорации Софии Киевской [25]. Об их присутствии свидетельствует фигура юного дьякона, сохранившаяся в нижней части северного откоса арки дьяконника [ил. 210]; аналогичные дьяконские фигуры должны

были занимать свое место и в центральной апсиде. Литургические акценты проявляются и в таком, ставшем уже традиционным для древнерусских алтарных декораций элементе, как изображения первосвященников в восточной части храма. Как и в большинстве примеров, фигуры двух первосвященников расположены в алтарной арке, но в данном случае они помещены не в верхней зоне, а в нижнем регистре, непосредственно за алтарной преградой, будучи максимально приближенными к храмовому престолу, с которым соотносится святительский чин апсиды. Показательно, что в паре с Аароном здесь в облике первосвященника представлен Моисей [ил. 211, 212], что находит прямые параллели в ряде книжных миниатюр, где Моисей с Аароном изображены совершающими богослужение у Скинии Завета [26] [ил. 213]. Таким образом, идея преемственности священства Ветхого и Нового Завета здесь показана через прямое сопоставление и соседство первосвященников и епископов Вселенской Церкви, которые вместе предостоят храмовому престолу, создавая универсальный образ Новой Скинии.

Но, пожалуй, главной особенностью алтарной программы собора Антониева монастыря является включение в сонм святых, обрамляющий алтарное пространство храма, помимо лиц иерейского и дьякон-

[24] «Облачный» извод «Успения» являлся характерной особенностью фрески Успенского собора Киево-Печерского монастыря, известной по описанию Павла Алеппского. Благодаря авторитету обители и собора печерский образец получил широкое распространение на Руси, и антониевская композиция оказывается древнейшим из его повторов. Подробнее об этом см.: *Сарабьянов*, 2001. С. 29–39; *Сарабьянов*, 2004. С. 195–208; *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 704–717, 738–740.

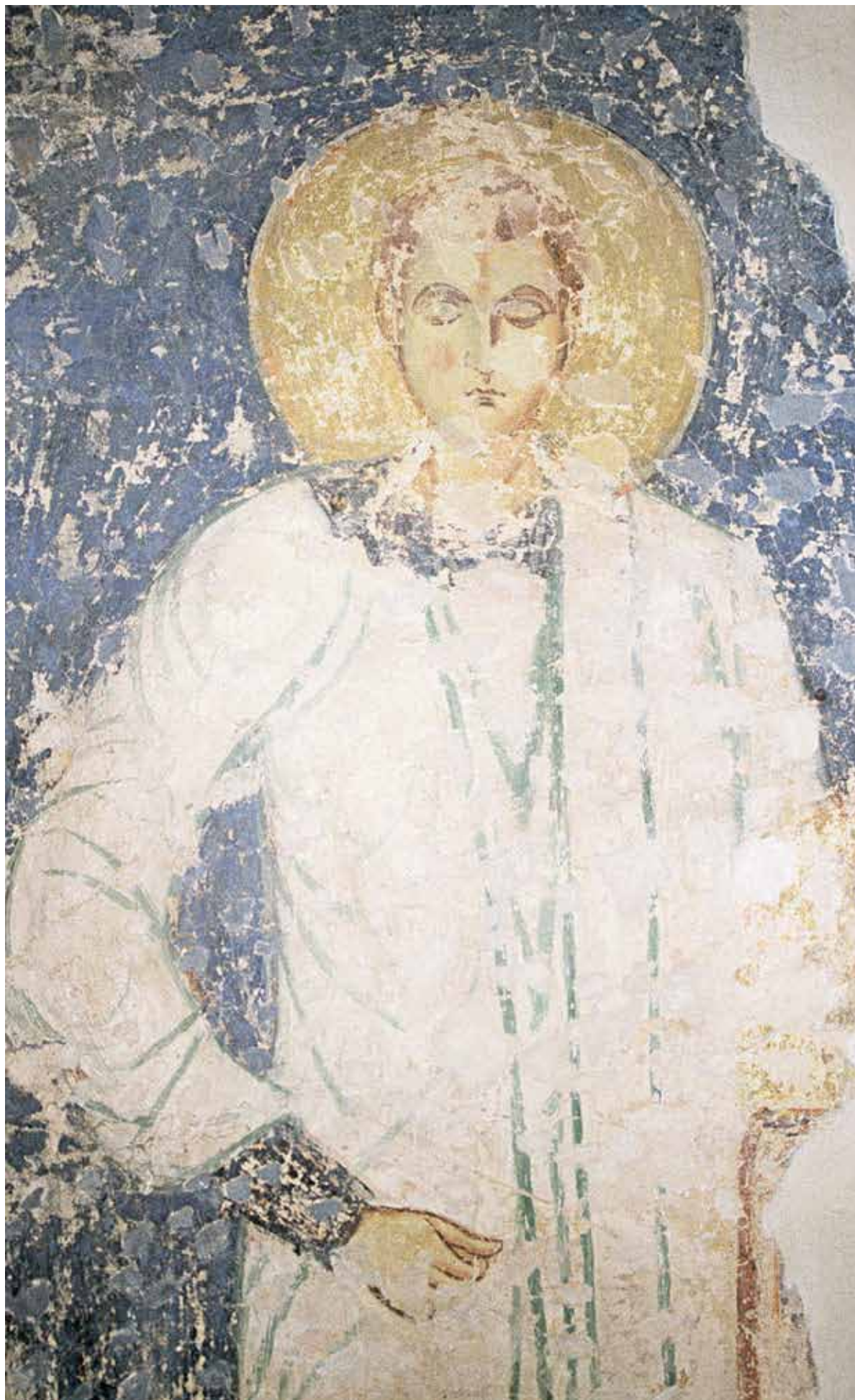
[25] Фигуры дьяконов обычно располагаются по краям святительского чина, чаще на откосах алтарной арки. Обычно святительскому чину или «Службе св. отцов» сопутствуют изображения двух дьяконов, в редких случаях — четырех (церковь Спаса на Нередице, 1199; Кирилловская церковь в Киеве, 1170-е гг.) или шести (Спаская церковь Евфросиниева монастыря, около 1161 г.). Подробнее об этом см.: *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 584–587.

[26] Помимо Софии Киевской, фигуры первосвященников, расположенных

208 Неизвестный преподобный. Роспись южной грани прохода из наоса в дьяконник. Собор Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде

209 Неизвестный преподобный. Роспись южной грани юго-восточного столба. Собор Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде

210 Юный дьякон. Роспись южной грани юго-восточного столба. Собор Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде



в алтаре или на предалтарных столбах и подпружных арках, известны по росписям многих домонгольских храмов: Михайловского Златоверхого собора (около 1112 г.), Георгиевского собора Юрьева монастыря (около 1130 г.), Преображенских соборов Мирожского (около 1140 г.) и Евфросиниева (около 1161 г.) монастырей. Их изображения, следующие этой же схеме росписи, известны по всем псковским и новгородским ансамблям XIII–XV вв., а также по многим древнерусским памятникам XVI в. Подробнее см.: *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 742–744.

210



211



212

211 Преподобный Герасим Иорданский и первосвященник Аарон. Роспись южной грани северо-восточного столба. Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде

212 Преподобный Харитон Исповедник и пророк-первосвященник Моисей. Роспись северной грани юго-восточного столба. Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде

213 Первосвященники Моисей и Аарон у Ковчега Завета. Миниатюра Октавехи. Вторая четверть XII в. Ватиканская библиотека. Vat. gr. 746. Fol. 231r



213

ского достоинства большого числа монашеских образов, что оказывается абсолютным новшеством для храмовой декорации во всем византийском мире этого периода [ил. 208, 209]. Сама иконография изображения преподобных отцов сформировалась относительно поздно — в VIII–IX вв., и с этого же времени прослеживается традиция включения монашеских чинов в систему храмовой росписи. Монашеским образам, как правило, отводится место в западной части храма — в притворах или нартексах, реже — в угловых западных помещениях основного объема. Однако размещение фигур св. монахов в алтарном объеме для византийской храмовой

декорации остается явлением уникальным, причем в единичных случаях в алтарной зоне могут быть размещены две–три фигуры преподобных отцов [27]. Между тем монашеская программа собора Антониева монастыря насчитывала изначально около 30 фигур и была беспрецедентна по тому иерархическому значению, которое придавала ей авторы росписи, безусловно, выполнявшие требование заказчика — игумена Антония. Столь очевидное желание показать монашество как один из столпов Вселенской Церкви еще раз подтверждает особую роль и значение собора Антониева монастыря в деле распространения монашеских идеалов в новгородских землях [28].

Еще одной зоной, где в полной мере проявляется монашеский характер всей системы декорации, является северо-западная башня собора, представляющая собой винтовую лестницу, ведущую сначала на хоры, а затем в купол, в котором, согласно монастырскому преданию, еще самим Антонием был устроен придел во имя отшельников Онуфрия Великого и Петра Афонского. Здесь еще в 1944 г. на стенах были обнаружены рисунки самого различного содержания [29], которые недавно были полностью раскрыты и частично расшифрованы [30]. Стены и своды лестницы покрыты древним штукатурным грунтом, который не был специально рассчитан на фресковую живопись, и обнаруженные здесь рисунки нельзя в полном смысле назвать фресковой декорацией. Они выполнены красной охрой, которая изредка дополнена рефтью или желтой охрой. К сожалению, красочный слой сохранился очень плохо, хотя, учитывая активное утилитарное использование башни на протяжении веков,

[27] О формировании монашеской иконографии см.: Tomeković, 1993/1. P. 130–140. В ранних памятниках изображения монахов единичны и не носят программного характера. Один из наиболее ранних законченных монашеских циклов известен по мозаикам кафедрального собора Оснос Лукас (Герасименко, 2000. С. 119–137), где он занимает северо-западный угол основного объема. В других случаях монашеские чины могли располагаться в нартексе, как, например, в кафедральном соборе Неа Мони (Mowiki, 1985. Vol. I. Sch. on p. 38–39; Vol. II. Pl. 74–83, 86–89, 192–194, 224–241) или в Софии Фессалонийской (Skawan, 1982. P. 159–160. Fig. 100–103). В росписях позднего XI или раннего XII в. монашеские программы всегда оказываются сосредоточенными в западной части храма. Таковы монашеские циклы

Ала килисе в Белисирме (середина XI в.), Епископии на о. Санторине (1081), кафедрального собора Оснос Хризостомос в Кутсовендис (рубеж XI–XII вв.), церкви Панагии Форбиотиссы в Асину (1105/1106), и др. См.: Tomeković, 1989. P. 307–331; Сарабьянов, 2005/2. С. 319–344. В редчайших случаях немногочисленные изображения св. монахов в восточной части храма можно встретить в росписях пещерных монастырей Каппадокии, как, например, на предалтарных столбах «Большой голубятни» Чавушина (964–965) (Jolivet-Lévy, 1991. P. 19. Pl. 21) или в северной апсиде Новой Токали килисе (960-е гг.) (Wharton-Epstein, 1986. Fig. 82–87, 100–107).

[28] Монашеский цикл собора Антониева монастыря открывает целую череду подобных программ, созданных в целом ряде древнерусских памятников

домонгольского периода. Уже в Софии Киевской образы четырех монахов flankируют боковые апсиды, но непосредственным образцом для подобных расширенных монашеских рядов, прославляющих иноческий подвиг и соответственно размещенных в алтаре или предалтарной зоне, скорее всего, явились несохранившиеся росписи Успенского собора Киево-Печерского монастыря. В этом ряду следует упомянуть росписи соборов Юрьева, Мирожского и Евфросиниева монастырей, церкви Спаса на Нередице, Богородице-Рождественского собора в Суздале. Подробнее об этой традиции см.: Сарабьянов, 2005/2. С. 319–344; Сарабьянов, 2009/1. С. 152–176; Сарабьянов, 2009/5. С. 161–194. [29] Виннер, 1945. С. 22–28. [30] Сарабьянов, 2002/2. С. 60–64.

наличие здесь даже слабых следов живописи само по себе удивительно. Сюжеты рисунков навеяны самыми различными темами и источниками, многие из которых имеют апокрифическое происхождение. Расположение рисунков на стенах башни носит достаточно произвольный характер, а содержание не составляет целостной программы. Все это делает чрезвычайно сложной их расшифровку [31]. Технологические особенности позволяют говорить о том, что создавались они не одновременно, но в два или три этапа, причем отрезки времени, разделявшие их, были весьма краткими и вряд ли выходили за рамки 120–130-х гг., т. е. были связаны с самым ранним периодом в истории собора. В целом же эти рисунки представляют огромный интерес для исследователей, поскольку в них отразились личная вера, умунастроения и молитвенная атмосфера первых насельников Антониева монастыря, а возможно, и самого преподобного Антония, который, согласно житию, последние годы жизни провел именно в башне собора, в одной из небольших ниш-келий, устроенных в толще стены. Кроме того, эти рисунки развивают традицию росписи лестничных подъемов в храмах Древней Руси, которая берет свое начало еще в декорации Софии Киевской [32].

Рисунки сопровождают молящегося по мере его подъема в купол, где в придельной церкви совершались закрытые монашеские богослужения. Они были созданы самими насельниками монастыря — монахами, послушниками, членами клира, и к ним же они были обращены. Об этом свидетельствует и манера их исполнения — скупая, аскетичная, чуждая внешней красоты, порой



214

[31] Для уточнения их содержания автором этих строк было выполнено калькирование рисунков, а также их частичная реконструкция, что позволило определить и уточнить многие сюжеты. Результаты этого исследования готовятся к публикации.

[32] По понятным причинам росписи лестниц утрачивались в первую очередь, и до нас дошли лишь малые остатки подобных декораций, которые изначально могли составлять существенную часть общего замысла. Помимо двух башен Софии Киевской, росписи могли сохраниться в северо-западной башне Михайловского собора Выдубицкого монастыря (1090-е гг.), где в зондажах

открыта первоначальная обмазка с многочисленными рисунками-граффити. Кроме того, полностью раскрыты росписи северо-западной башни Георгиевского собора Юрьева монастыря, а также недавно под записями обнаружены рисунки во внутрстенной лестнице Спасской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке.

[33] Лев — древнейший образ царского величия, в христианской символике становится одним из символов Христа, что основано на пророчестве Иакова о колене Иудине: «Преклонился он, лег, как лев и как львица; кто поднимет его?» (Быт. 49:9). На интерпретации этого текста основано также толкование Физзиолога о льве и львице: «Львица есть Пречистая, лев есть Христос, почти во гробе три дня и три ночи, не здрема Божеством <...> Лев спит единым оком, а другим зрит; тако и Христос поспе во гробе плотию и вся видя Божеством» (Уваров, 1865. С. 125–134). О символике изображения льва в христианском искусстве и библиографию см. также: Галейзовский, 1983. С. 207; Муратова, 1984. С. 74–76; Белова, 2000. С. 158–162.

[34] Показательно, что хвост льва завязан узлом. Узы, согласно одному из толкований, символизируют усмирение страстей и отказ от греха и иллюстрируют неоднократно используемое апостолом Павлом выражение «узник Христа», под которым подразумевается человек,

освободившийся от греха и ставший «рабом праведности» (Галейзовский, 1983. С. 222–224).

[35] «Сказание о китовраसे», включенное в сборник «Суды Соломона», известно в славянском переводе с XII в. (БЛДР. Т. 3. 1999. С. 174–179). См. также: Белова, 2000. С. 142–143. Его изображение в технике золотой наводки занимает одно из клейм Васильевских врат 1334 г., происходящих из Софийского собора (ныне в Троицком соборе Александровой Слободы), а также дополнило рельефы Магдебургских врат Софии Новгородской (первой половины XII в.) после их ремонта в XV столетии. См.: Царевская, 2001. С. 12. Ил. 28 (Магдебургские врата); Декоративно-при-

кладное искусство Новгорода: XI–XV вв., 1996. С. 308 (Васильевские врата).

[36] Опыт столпничества приобрел в практике русского монашества свои своеобразные черты. Так, из жития св. Кирилла Туровского известно, что он нашел место затвора в столпе, т. е. в башне, возмозно, аналогичной антониевской: «По времени ж пришед в монастырь и был мних, и паче всех Богу работаше постом и бдением удручая тело свое ... По сем блаженный на болшия подвиги желая, в столп вошед затворис, и ту пребысть несколько время, постом и молитвами паче тружаяся, многа Божественная писания изложив. И славен быс по всеи стране той» (Сухомлинов, 1858. С. 1–2).

214 Ниша-молельня с фигурой неизвестного столпника. Роспись северо-западной башни. Собор Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде. 1120-е гг.
 215 Китоврас. Роспись лестничной башни. Собор Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде.
 216 Лев. Роспись лестничной башни. Собор Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде. 1120-е гг.

даже подчеркнута упрощенная, чаще непрофессиональная, напоминающая детское творчество. Изображенные здесь сюжеты, насколько позволяет судить о них нынешняя сохранность, имели в основном символично-аллегорическую и дидактическую направленность, призывая молящегося к смирению и покаянию. Так, на столбе башни раскрыто несколько звериных фигур с человеческими «личинами», из которых выделяется изображение льва с человеческим лицом [ил. 216]. Его фигура написана схематично, даже примитивно, а «личина» в контраст фигуре обладает скорбным выражением. Образ льва в средневековой христианской культуре обладает многоплановой символикой [33]. Создается впечатление, что автор рисунка в печальном облике льва стремился выразить идею смирения, что косвенно согласуется и с назначением башни как места монашеского уединения [34].

Чуть выше на стене башни, среди нескольких сюжетных изображений, читается фигура фантастического животного со звериным телом и человеческой головой, которое похоже на сфинкса или Китовраса [ил. 215]. Последний — персонаж апокрифического сказания о библейском царе Соломоне, фантастический зверь, напоминающий античного кентавра, отличающийся необычайной силой и мудростью. Согласно сказанию, Соломон насильственно привлек его к строительству иерусалимского храма, но Китоврас, предпочтя свободу мирской славы, хитростью освободился и вернулся в пустыню. Образ этого получеловека-полуживотного, обладавшего сверхчеловеческими способностями, ходившего только «прямыми путями», был популярен в новгородском

искусстве. Вероятно, он понимался как символ отказа от мира ради обретения высшей мудрости, постигаемой в уединении, что было созвучно идеям монашеской аскезы [35].

Площадка башни, расположенная перед хорами, отмечена изображениями нескольких фигур святых, преимущественно воинов-мучеников, судя по их воинским атрибутам и крестам в руках. Здесь же, в толще стыка западной стены собора и скругления башни, расположена небольшая ниша-келья, где, по преданию, последние годы в затворе жил Антоний. Согласно житию святого еще в юности в Италии он имел опыт столпничества, проведя более года в уединенной молитве, стоя на прибрежной скале. Вероятно, за этим преданием скрывалась реальная история из жизни Антония. На склоне лет он повторил этот опыт, уединившись в «молитвенном делании» в крошечной келье, устроенной в стене столпа, — а именно столпами называли подобные пристроенные к соборам башни, которые были распространены в русском зодчестве XI–XII вв. [36] Изображение монаха-столпника, расположенное вплотную с нишей, не оставляет сомнений в характере ее использования, и в то же время оно прямо указывает на связь рисунков башни с реалиями монашеской жизни на самом раннем этапе ее формирования [ил. 214].

Изображения в северо-западной башне собора Антониева монастыря обнаруживают близкое сходство с рисунками на полях Типографского Устава — новгородской рукописи рубежа XI–XII вв., представляющей собой список Студийского устава и нотированный кондакарь. Вероятнее всего, одновременно с написанием рукописи к тексту был добав-



215



216



217

лен ряд маргинальных рисунков, выполненных художником-непрофессионалом, который в то же время прекрасно ориентировался в иконографии и символике представленных здесь сюжетов [ил. 217]. Как и в башне собора Антониева монастыря, эти рисунки сделаны красной охрой, и для них характерна такая же угловато-неумелая манера исполнения. Расположение рисунков на полях рукописи и как будто бы отсутствие буквального совпадения с размещенными рядом текстами давало основание ученым по-разному интерпретировать их содержание [37]. Однако исследования последних лет с достаточной убедительностью позволяют говорить о том, что такая смысловая связь с включенными в кодекс богослужебными текстами все же существует [38]. Иными словами, рисунки Типографского Устава имели схожую функцию символично-аллегорического комментария, с той лишь разницей, что в кодексе они следовали за текстом, а на стенах башни сопровождали человека, поднимавшегося в придельную церковь купола, придавая самому процессу подъема глубокий символический смысл. Обнаруживая несомненное родство, оба памятника приоткрывают тот низовой пласт культуры, в котором символика опиралась и на базовые христианские понятия и категории, и на образы фольклорного характера, в равной степени наполнявшие и народный быт, и монастырскую жизнь.

Ансамбль фресок Антониева монастыря принципиально важен для процесса формирования локальной новгородской школы. Византийские и, более узко, киевские истоки этого художественного и культурного феномена показывают, что присущие ему

черты были восприняты Новгородом извне, но своей суровой открытостью и строгой определенностью настроения пришлось по душе новгородцам. Весьма вероятно, что известную роль в этом процессе сыграл авторитет самого Антония, который, судя по всему, был весьма заметной и духовно влиятельной фигурой в жизни Новгорода. Таким образом, здесь отчетливо вырисовывается роль заказчика в процессе формирования новгородской художественной традиции и местных вкусов. Весьма примечательно, что мы можем проследить аналогичные закономерности влияния заказа на художественную выразительность живописи и на примере других ансамблей.

Художественная формула аскезы, выраженная в росписях Антониева монастыря, в этот период оказывается вовсе не единственной. Об этом свидетельствуют фрески Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде, которые датируются около 1130 г. Георгиевский собор представляет собой один из самых больших храмов домонгольского периода, и его создание еще всецело находится в русле монументального княжеского строительства. К сожалению, сохранилась лишь незначительная часть его первоначальной декорации, но и она представляет собой художественное явление, показательное для своего времени и исключительно значимое для науки. Очень важен тот факт, что фрески Георгиевского собора не составляют стилистически единой картины, а четко делятся на два больших блока — росписи основного объема и северо-западной башни. Эти составные части ансамбля созданы в одно время, но существенно отличаются друг от друга по своим художественным характеристикам.

217 «Делатель трудится». Миниатюра Типографского Устава. Новгород, конец XI — начало XII в. ГТГ. Инв. МК-7. Л. 7 об.

218 Неизвестный святой. Фрагмент росписи Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде. Около 1130 г. НГОМЗ

219 Неизвестный святой. Фрагмент росписи Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде. НГОМЗ

[37] Уже А.И. Некрасов говорил о том, что к рисункам подобного рода следует иметь дифференцированный подход, отмечая, что ряд изображений обладает символическим подтекстом (Некрасов, 1937. С. 94–96). Однако в науке получила распространение иная точка зрения, согласно которой большинство рисунков Типографского Устава представляют собой бытовые зарисовки, не связанные с содержанием текста (Свириц, 1950. С. 36–37; Сидоров, 1956. С. 39–41; Свириц, 1964. С. 71; Взорнов, 1972. С. 90–104).

[38] Гладышева, 2007. С. 109–111; ГТГ. Каталог, 2010. С. 28–41

(текст Е.В. Гладышевой и Н.В. Розановой). [39] Георгиевский собор был заложен, согласно летописным сообщениям, в 1119 г., но дата завершения его строительства и освящения указана только в Новгородской третьей летописи, где после слов о его закладке в 1119 г. говорится: «...и соверши великий князь Всеволод



218



219

Георгиевский собор был заложен князем Мстиславом Владимировичем в 1119 г., а завершение всех работ, а также освящение собора произошло уже при его сыне Всеволоде Мстиславиче лишь в 1130 г. [39] Гигантские объемы площадей интерьера под роспись, превышающие 5 тыс. кв. м, позволяют предположить, что работы по росписи начались за два–три года до его освящения. Фрески основного объема были практически полностью уничтожены в ходе ремонта

Мстиславич и освятиша в лето 6648 (1140) іуніа в 29 день на память святых апостола Петра и Павла, а мастер трудился Петр». Еще М.К. Каргер заметил явный анахронизм этого сообщения, поскольку князь Всеволод скончался в 1137 г. в Пскове и участвовать в освящении собора в 1140 г. не мог (Каргер, 1946. С. 176–177). Очевидная ошибка поздней Новгородской третьей летописи, видимо, связана с опиской, и здесь подразумевался 1130 г., что находит подтверждения в других свидетельствах. Так, в соборе до начала 1920-х гг. сохранялась мраморная плита, вероятно, вмонтированная в стену в начале XIX в., где датой освящения храма было названо 29 июля 1130 г. (Николай Михайлович, великий князь, 1914. Т. I. С. 399; Янин, 1988. С. 92, примеч. 7). В северо-западной башне собора на площадке перед хорами сохранилось древнее граффито: КОНАЗЬ БЫЛЫ НА ОЕДОРОВО ДЬНЬ МЪСТИСЛАСВО. Опубликованная ее

Т.В. Рождественская относит надпись по ряду признаков к первой половине XII в. и убедительно связывает ее с князем Мстиславом Великим, небесным патроном которого был Федор Тирон, предполагая, что граффито могло появиться 28 апреля 1128 г., когда князь посетил Георгиевский собор в день своих именин (Рождественская, 1992. С. 48–72; Рождественская, 1994. С. 77–80). Граффито выполнено по фресковой штукатурке поверх древней побелки, то есть после завершения росписи башни, а потому наиболее правдоподобным представляется связывать посещение Георгиевского собора князем Мстиславом, скончавшимся в Киеве в 1132 г., с 1130 г., когда им и его сыном Всеволодом Юрьеву монастырю была выдана знаменитая «Мстиславова грамота» (Сарабьянов, 2002/1. С. 394–395). О датировке «Мстиславовой грамоты» 1130-м г. см.: Янин, 1991. С. 135–136. Общие сведения о строительной истории Георгиевского собора и библиографию

см.: Архитектурное наследие Великого Новгорода, 2008. С. 295–298 (текст Л.А. Секретарь). [40] Фрески были сбиты в ходе ремонта собора в 1825–1827 гг., явившегося частью капитальной перестройки всего монастыря, осуществлявшейся в 1820–1830-х гг. под руководством архимандрита Фотия. В дальнейшем фрески вместе с другим строительным мусором использовались в качестве выравнивающей подсыпки при строительстве монастырских зданий. Большая их часть до сих пор лежит в земле, образуя возвышение вокруг самого Георгиевского собора. В нашем распоряжении имеется лишь малая часть этих фрагментов, случайно обнаруженная при недавних ремонтных работах и частично музеефицированная. См.: Сарабьянов, 1998. С. 232–239. Фрески окон были раскрыты в ходе реставрации собора, проводившейся под руководством М.К. Каргера в 1930-х гг. См.: Каргер, 1946. С. 175–224.

1820-х гг., и нам они известны лишь по малому количеству случайно обнаруженных фрагментов, тогда как в своей массе этот археологический материал еще ждет своего исследователя. Сохранились лишь орнаменты на нескольких окнах, которые были заложены при более ранних перестройках собора [40].

Декорация такого гигантского собора должна была стать главным художественным событием для Новгорода второй половины 120-х гг., и поскольку эти работы выполнялись непосредственно вслед за фресками собора Антониева монастыря, то теоретически вполне допустимо, что в их создании участвовали антониевские художники. Некоторые фрагменты действительно обнаруживают сходство с фресками Антониева монастыря, например, лик неизвестного святого, отличающийся таким же внутренним напряжением и активной обращенностью вовне, к зрителю [ил. 218]. Лик написан в многослойной технике с использованием охристой оранжеватого тона карнации, оливковых теней и темного рисунка, которая, тем не менее, вполне проста и традиционна. Завершающим этапом моделировки формы становятся высветления из разбеленной охры, которые кладутся широкими упругими мазками. Тенденция к усилению линейризма, проявившаяся в росписях собора Антониева монастыря, находит здесь свое логическое развитие. Типология лика с крупными и утяжеленными, далекими от классических образцов чертами лица также обнаруживает прямое сходство с образами целителей-средовиков на алтарных столбах Богородице-Рождественского собора. Однако более существенными представляются наметившиеся различия. Краски, которыми написан юрьев-

ский лик, как будто утрачивают слитность и пластическую целостность; тени положены резкими мазками, почти без плавной проработки, а прежний золотисто-желтый цвет карнации становится значительно темнее и смотрится локальной цветовой подготовкой под высветления.

Иная манера письма ликов, выявленная на другом фрагменте, в еще большей мере демонстрирует тенденцию к усилению линейных приемов и контрастных цветовых решений [ил. 219]. Эта система построена на совершенно иных колористических принципах. Лик написан по слою сильно разбеленной охры чуть розоватого оттенка, а форма создается широкими оливковыми тенями, которые нанесены свободными мазками или растушевкой, и лишь затем, поверх теней, красно-коричневый краской с фиолетовым оттенком сделан широкий рисунок. Тени и рисунок выполнены в свободной манере, порой граничащей с небрежностью; хорошо видны легкие или резкие движения кисти, чередование которых создает живую и подвижную живописную поверхность. Завершающим этапом являются высветления, выполненные столь же свободными прозрачными мазками известковых белил, чуть утепленных охрой; они еще не имеют характерной линейной упругости и написаны тонкой штриховкой, выявляющей рельеф лица. Светотеневая моделировка полностью утрачивает сплавленность, присущую более ранним новгородским памятникам. Благодаря столь контрастному сочетанию света и тени лик обретает рельефность, которая подчеркивается свободной, но графично жесткой манерой исполнения рисунка. Эта последовательность письма как будто предвосхищает те принципы, которые утвердятся в монументальной живописи через десятилетие, в росписях собора Спасо-Мирожского монастыря в Пскове и Мартирьевской паперти Софийского собора, с той лишь разницей, что высветления приобретут здесь жесткий линейный характер.

Судя по массе фрагментов, фрески основного объема имели активную насыщенную палитру, построенную на контрастном сочетании открытых чистых цветов, яркость которых усиливалась частым использованием разбеленных красок. По сравнению с фресками Антониева монастыря эта живопись отличалась большим тяготением к передаче пространственности и объемности формы, что следует из довольно сложной системы моделировки облачений, в которых присутствуют и белильные высветления, и цветные тени, и дополнительные цвета. На светлых одеждах иногда прослеживается пробелка, выполненная чистыми известковыми белилами. Примечательно, что не обнаружено ни одного фраг-



220

мента, где белильная разделка складок лежала бы на темной подкладке, что говорит о принципиальной установке мастеров на пластическую проработку формы. Особой яркостью отличаются голубые (лазурит) фона и изумрудные (малахит) поземы, положенные очень плотным слоем. При этом использование желтой, а в еще большей степени красной охры — наиболее распространенных красок новгородских росписей — оказывается минимизированным [41] [ил. 220].

Насыщенный колорит росписей, яркие цвета которых имеют изысканное звучание, с обильным использованием разнообразных дорогих красок, таких как лазурит, малахит или киноварь, говорит о состоятельности и высоком социальном положении заказчиков. Росписи основного объема, несомненно, должны были создавать впечатление величия, богатства и торжественности, являя собой полную противоположность декорации собора Антониева монастыря. Этот вывод становится очевидным при сравнении орнаментов на оконных откосах обоих памятников — скупых и монохромных в соборе Антониева монастыря, многоцветных и разнообразных в Георгиевском соборе. Это свидетельство стиля подтверждается и историческими данными, поскольку строителями Георгиевского собора и, вне сомнения, заказчиками росписей выступали князь Мстислав Владимирович и его сын Всеволод Мстиславич.

Великокняжеский характер заказа и гигантские объемы храма обусловили то, что к его исполнению были привлечены и огромные средства, и ведущие художественные силы, имевшиеся в наличии в Новгороде, а возможно, и за его пределами. Организация подобной масштабной во всех отношениях декорации должна была вызвать известные трудности, чем и может объясняться длительность всего процесса создания храма, строившегося, а затем расписывавшегося 11 лет — с 1129 по 1140 г., из которых последние три-четыре года пришлось на создание фресок. Обилием привлеченных

220 Деталь изображения
одежд. Фрагмент росписи
Георгиевского собора Юрье-
ва монастыря в Новгороде.
НГОМЗ

[41] Более подробный анализ технических и художественных приемов фресок Георгиевского собора см.: *Сарабьянов, 1998. С. 232–239.*

художников объясняется и наличие известных нам двух несхожих манер письма ликов, коих в масштабах всей декорации могло быть гораздо больше. Вероятно, в силу участия многих мастеров этот памятник представлял своего рода стилистический срез, в котором проявились различные художественные тенденции как ретроспективного характера (обращение к типологии фресок Антониева монастыря), так и открывающие перспективу для того направления, которое станет определяющим в 140-х гг. и в полную силу прозвучит в росписях собора Спасо-Мирожского монастыря.

Программа росписи основного объема Георгиевского собора является областью лишь догадок и самых общих реконструкций, поскольку о ее содержании не сохранилось почти никаких свидетельств. Лишь в одном документе позднего XVIII в. есть упоминание о декорации собора, где сказано, что церковь «исписана вся по стенам внутри древним писанием иконописным разных святых и ветхозаветных Левитских служений» [42], из чего можно сделать вывод, что где-то в предалтарной зоне — на алтарных столбах или подпружных арках — существовали изображения служащих первосвященников, что соответствовало общерусской традиции, которая прослеживается со времени создания мозаик Софии Киевской [43].

О значимости заказа косвенно свидетельствует факт существования наружных росписей, которые сохранились лишь частично, но были зафиксированы в ходе их раскрытия при реставрации М.К. Каргера в 1933–1936 гг. Древняя византийская традиция украшения церковных фасадов отдельными фресками, вне сомнения, пришла в Новгород из Киева вместе с самой типологией огромных, богато декорированных княжеских храмов. Распространению наружных росписей в Новгороде способствовал и тот факт, что начиная с раннего XII в. храмы сразу же по завершении строительства покрывались наружной цемяночной обмазкой, которая нивелировала архитектурную выразительность кладки с утопленным рядом. Георгиевский собор дает нам первый пример наружной росписи под кирпич, которая, восполняя скрытую кладку, имитировала ее наиболее выразительные элементы — радиальные кладки над арками, окнами и нишами. Именно такой фрагмент сохранился над бывшей порталной аркой на северном фасаде Георгиевского собора. Но этим наружный декор не ограничивался. В ходе упомянутых реставрационных работ в нижних нишах фасадов были обнаружены три сюжетные фрески: в северной нише центральной апсиды располагалось поясное изображение Богоматери с Младенцем, в южной нише северной апсиды находился

«Спас Нерукотворный», а в восточной нише северной стены был раскрыт образ Христа Вседержителя, отличавшийся хорошей сохранностью. Нижняя часть ниш была отведена под «полотенца», что вкупе с их расположением внизу стен, практически у уровня земли, указывает на иконный характер этих изображений, вероятно, служивших самостоятельными моленными образами. К сожалению, росписи ниш безвозвратно погибли, но их принадлежность к древнейшему этапу существования Георгиевского собора не вызывала сомнений у тех исследователей, которые видели их *in situ*, поэтому вслед за ними мы можем отнести эти росписи к начальной декорации Георгиевского собора, завершенной около 130 г. Вероятно, фрески-иконы заполняли и другие ниши Георгиевского собора, о чем косвенно свидетельствует его изображение на знаменитой иконе «Видение пономаря Тарасия» последней четверти XVI в., где главный фасад храма украшен схематически нарисованным семифигурным оплечным Деисусом [44].

Поразительным фактом является то, что внутри Георгиевского собора мы имеем ансамбль совершенно иного характера, но созданный, вне сомнения, в те же годы. Речь идет о фресках северо-западной башни собора, которые, в отличие от росписей основного пространства, успешно сохранились почти полностью [45]. Довольно широкая винтовая лестница башни ведет сначала на хоры, а затем в купол, где с древности была организована придельная церковь, предназначенная для закрытых монастырских богослужений [46]. О чисто богослужбном назначении купольного пространства однозначно свидетельствуют росписи, в которых воспроизведена система декорации крестово-купольного храма с ее обязательными сакральными элементами. Роспись была разделена на четыре регистра, между которыми проходят два орнаментальных фриза [ил. 229]. Композиция скуфьи купола, соответствующая декорации главы храма, утратилась, но, вне сомнения, здесь находился медальон со Вседержителем, точная иконография которого может дискутироваться. Ниже сохранились четыре медальона с евангелистами, под которыми, отделенный лентой полихромного растительного орнамента, расположен регистр из 17 ростовых фигур. В восточной части фриза, обрамленная арочкой, имитирующей апсиду, представлена Богоматерь Оранта, а по сторонам от нее расположены фигуры 15 монахов [ил. 221, 223, 261]. Единственное исключение в этом ряду составляет фигура пророка, в котором исследователи единодушно видят Исайю [ил. 222] — небесного покровителя игумена Исайи, при котором было завершено строительство Георгиев-

[42] ГАНО. Ф. 480. Оп. 1. Д. 1654: О составлении исторических очерков о монастырях Новгородской епархии, 1781 г. Л. 12 об.-13.

[43] См. примеч. 26.

[44] Каргер, 1946. С. 180–187. Ил. 3–7; Орлова, 2002. С. 169–173.

[45] Датировка фресок башни основывается на двух неопровержимых фактах. С одной стороны, граффити с упоминанием князя Мстислава, посетившего Георгиевский собор, дает верхнюю отметку этой датировки 1132 г., когда умер Мстислав Владимирович. С другой стороны, патрональное изображение пророка Исайи — небесного патрона игумена Юрьева монастыря Исайи, дает нижнюю границу — 1128 г., дату поставления Исайи на место умершего игумена Кириака. Вероятнее всего, к моменту освящения собора, т.е. к 1130 г., эта роспись была закончена. Обоснование датировки см.: Сарбьянов, 2002/1. С. 394–395.

[46] Закрытое монашеское богослужение, или частная литургия, вошло в практику православной церкви еще в доиконоборческий период и имело широкое распространение в монастырях, что часто отражалось в планировке храмов. Показательный пример — базилика монастыря Св. Екатерины на Синае (548–560), где в боковых стенах сделаны небольшие капеллы с алтарями, жертвенниками и алтарными преградами (Mathews, 1982. P. 125–138). Такие же капеллы возводились и в верхних этажах храмов, о чем свидетельствуют памятники сирийской и закавказской архитектуры уже с V в. (Teteriatnikov, 1988. P. 65–72). Как правило, эти капеллы группировались над алтарем, но пример церкви Богородицы монастыря Константина Липса в Константинополе (907) показывает, что они могли появляться также и в западной части второго этажа церкви (Macridy, 1964. P. 253–278; Megaw, 1964. P. 279–298).

221 Богоматерь Оранта.
Роспись купола лестничной
башни. Георгиевский собор
Юрьева монастыря в Новго-
роде. Около 1130 г.



221

222 Пророк Исая. Роспись купола лестничной башни. Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде



222



223

ского собора и созданы росписи [47]. Его расположение в ряду преподобных, в контексте патронального характера изображения, представляется более чем закономерным. Как игумен Исая, возглавлявший монашескую братию, так и пророк Исая стоит первым в ряду предстоящего Богоматери небесного братства, покровительствующего насельникам Юрьева монастыря. Его величественная поза и жест поднятой вверх руки, направленной на утраченное изображение Христа в скуфье купола, невольно вызывают в памяти текст пророчества Исаяи об Эммануиле и Боговоплощении: «Се, Дева во чреве приимет, и родит Сына, и нарекут имя Ему: Эммануил» (Ис. 7:14), и именно в этой иконографии мог быть представлен венчавший всю роспись купола Вседержитель [48]. Ряд святых монахов является одной из характерных особенностей росписи придельной церкви Георгиевского собора, программа которой со всей определенностью подчеркивает сугубо монашеский характер данного богослужебного объема. Богатый и разнообразный растительный орнамент, обрамляющий сверху и снизу регистр с изображениями монахов, как будто окружает фигуры

преподобных райским садом, и эта идея находит развитие в пространственной организации фрески, где белый фон, лишенный материальности и очищенный от всего телесного, создает ощущение полной ирреальности окружающего пространства. Это впечатление усиливает и очень низкий позем, на который едва опираются вытянутые, подобные свечам, фигуры преподобных отцов.

Нижний регистр росписи купольной церкви занимает простенки между окнами барабана и составлен из отдельных фигур. По сторонам от восточного окна читаются сильно поврежденные изображения Вседержителя и Богоматери Одигитрии [ил. 225], представляющие собой обязательные иконные образы, располагавшиеся по сторонам от алтарных дверей. Таким образом, в древности здесь у восточного окна должен был находиться придельный престол, посвящение которого, к сожалению, остается неизвестным. Рядом с Богоматерью помещен образ св. Георгия — патрона Георгиевского собора [ил. 224], тогда как остальные простенки заняты фигурами святителей, среди которых легко узнаются Николай Чудотворец, Кирилл Александрийский и Василий

[47] Игумен Исая в летописях фигурирует только под 1134 г., но он назван в «Мстиславовой грамоте», из чего В.Л. Янин делает вывод о его поставлении в 1128 г. сразу после смерти Кириака — его предшественника (Янин, 1991. С. 135–136).

[48] Смирнова, 2002. С. 522.

223 Преподобные отцы.
Роспись купола лестничной
башни. Георгиевский собор
Юрьева монастыря в Новго-
роде
224 Св. Георгий. Роспись
лестничной башни. Георгиев-
ский собор Юрьева монасты-
ря в Новгороде



224

Великий [ил. 226, 227]. Вместе со св. епископы составляют святительский чин, традиционный для декорации алтарных апсид этого времени. И действительно, предстояние святителей по своему программному значению абсолютно идентично алтарному святительскому чину. К тому же площадка пола башни изначально была столь мала, что в реальности здесь могли разместиться только участники богослужения. Один из простенков занимает фигура преподобного отца, в котором можно узнать Савву Освященного [ил. 228]; очевидно, он приравнен к святителям как составитель Иерусалимского устава, на что призван был указывать раскрытый свиток в его руке [49]. Таким образом, пространство купола башни одновременно являлось и церковью, и алтарем.

Обилие образов св. монахов в росписях купола северо-западной башни Георгиевского собора, несомненно, призванное подчеркнуть суровый монастырский дух данной декорации, по существу развивало те же идеи, которые несколькими годами ранее были сформулированы в программе росписей алтаря Рождественского собора Антониева монастыря. В этом отношении оба памятника являются двумя последовательными ступенями одного этапа в истории новгородского искусства. Те же идеи определяют и художественный строй этой части юрьевских фресок, однако по сравнению с образами Рождественского собора мы найдем здесь больше различий, чем сходства. Принципы пластической проработки формы, определяющие своеобразие новгородских фресок первой четверти XII столетия, полностью уступают место приемам, подчеркивающим их линейную выразительность, а также и контрастным сочетаниям цветов. Все художественные средства как будто направлены на создание образа, максимально освобожденного от материальной оболочки. Фигуры утончаются и приобретают сильно вытянутые пропорции, ранее совершенно не знакомые новгородскому искусству. Однако это изменение пропорций вызвано стремлением не к изысканности формы, а к ее аскетизации. Изображения святых предельно уплощены, в них нет и намека на стремление художника создать ощущение объема и пространственной глубины, на первое место выходит силуэт; его выразительность акцентирована белым фоном, на котором размещены все изображения. Фигуры святых имеют обобщенные контуры и довольно однообразные постановки, и по контрасту с ними даже поднятая рука какого-нибудь из персонажей воспринимается как особый акцент. Столпообразный характер изображений, особенно св. монахов в среднем регистре росписей, усиливается чрезвычайно низким поземом, благо-



225

даря чему силуэт обретает еще большую четкость. Складки одежд в одних случаях написаны прозрачными жидкими мазками с полным преобладанием светлых тонов, что лишает ткань ощущения материальности, в других же примерах они выполнены широкими жесткими линиями с использованием контрастного дополнительного цвета, который создает декоративно выразительные красочные сочетания, в то же время полностью подчиняя изображение плоскости стены.

[49] Более подробно о программе росписи купола северо-западной башни Георгиевского собора см.: Батхель, 1992. С. 203–210; Сарабьянов, 2002/1. С. 380–385.

225 Богоматерь Одигитрия.
Роспись лестничной башни.
Георгиевский собор Юрьева
монастыря в Новгороде
226 Св. Василий Великий.
Роспись лестничной башни.
Георгиевский собор Юрьева
монастыря в Новгороде



226

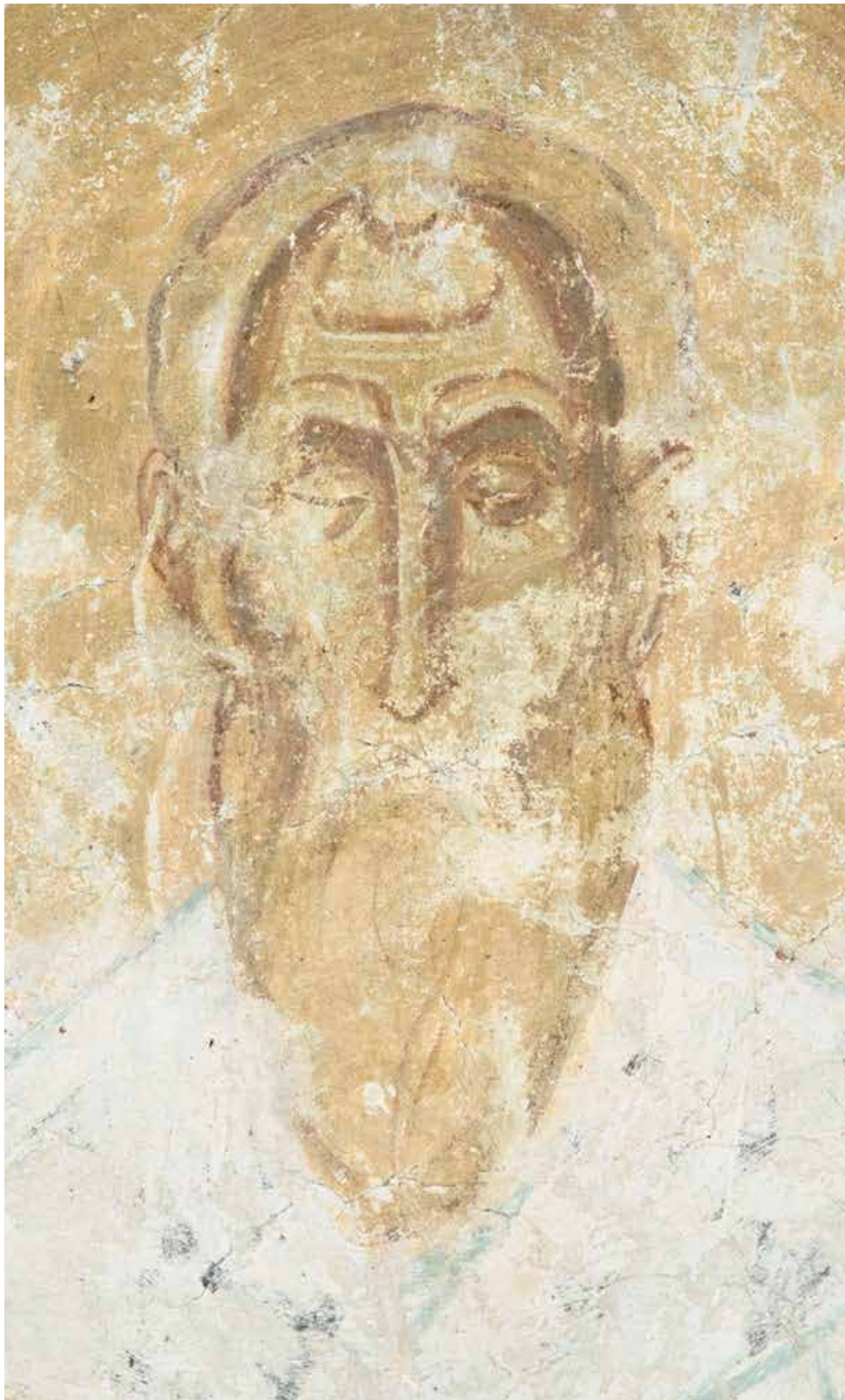
[50] В.Н. Лазарев, точно отметив присущую образам башни Георгиевского собора сухость и жесткость линейной моделировки ликов, не исключал возможности более позднего происхождения фресок, которые он датировал серединой XII в. (Лазарев, 1947. С. 26; Лазарев, 1973. С. 42). О.С. Попова находит аналогии этим фрескам в миниатюрах двух списков сочинений Евфимия Зигавина раннего XII в. (Vat. gr. 666; ГИМ. Син. гр. 387) и в листе из коллекции Канеллопулоса в Афинах (1133) (Попова, 2006 (1992). С. 832–833).

Лики не лишены живописности благодаря использованию оливковых и красноватых притенений, которые в то же время имеют характер абриса. Здесь полностью преобладает линия, которая заменяет полутоновую проработку формы, из-за чего возникают довольно жесткие цветовые сочетания. Свет в этих образах не исходит изнутри, он ложится поверх формы. Темные описи теней на ликах старцев (Василия Великого или Саввы Освященного) контрастно сочетаются с линейными высветлениями, выполненными почти чистыми белилами, пятна которых, положенные на охристую подкладку, порой приобретают геометрическую сухость и жесткость [ил. 227, 228].

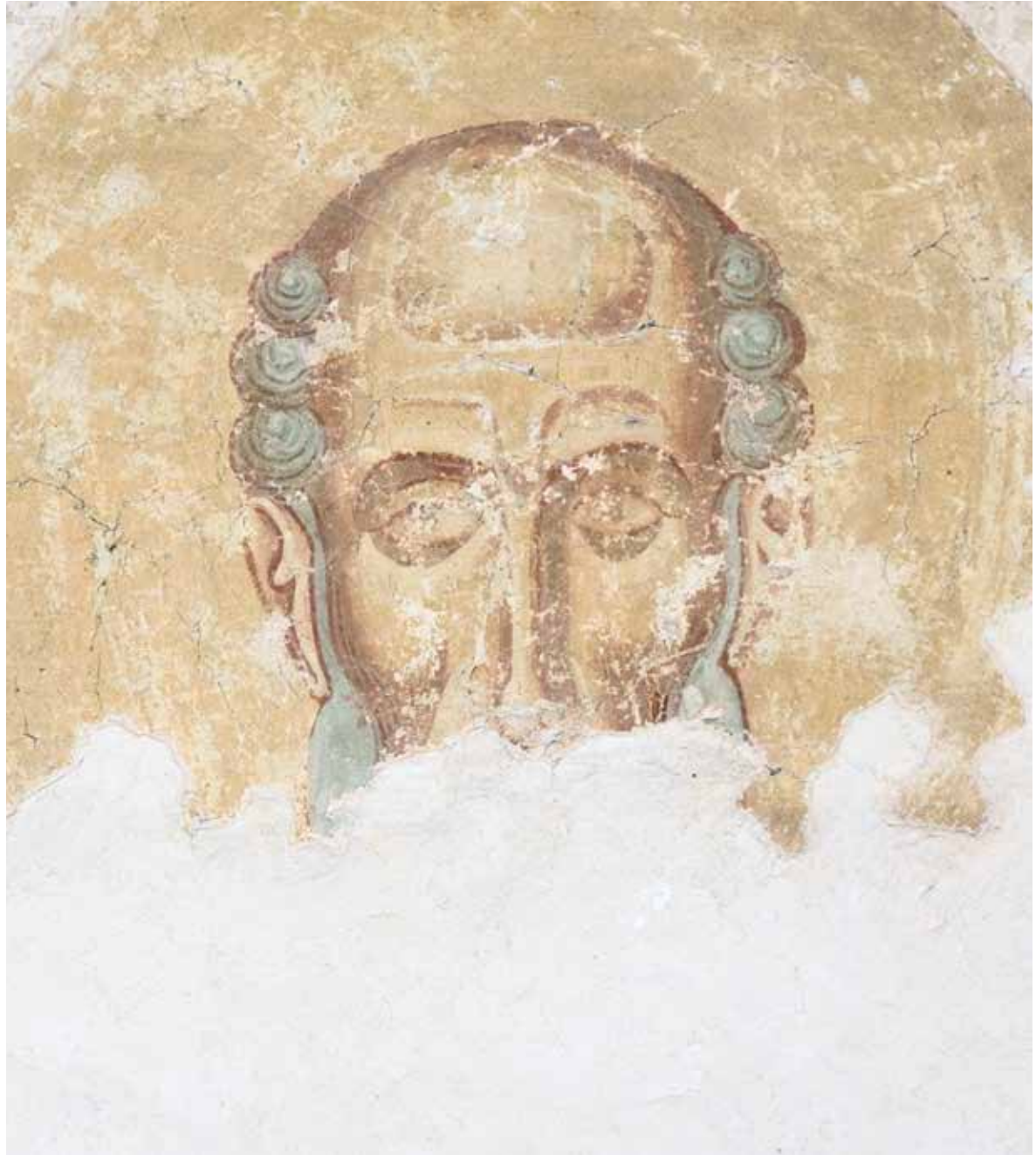
Лики святых нарочито лишены внешней красоты, их взгляды сильно скошены в сторону, а пропорции излишне удлинены, в них появляется даже некоторый элемент чрезмерности и гротескности, что в целом сообщает образам выражение духовного напряжения и суровой самодисциплины. Это искусство буквально источает дух аскезы и отречения от мира, воскрешая в памяти самые различные образцы монашеской живописи, создававшейся в различных регионах обширного византийского мира на протяжении всего XII столетия. Идеи аскезы, питавшие искусство этого периода, оказывались той благодатной почвой, на которой быстро формируются принципы линейной стилизации, ставшей во второй четверти XII в. магистральным течением в византийском и древнерусском искусстве. И весьма показательно, что первые отчетливые проявления этого стиля можно увидеть именно в образах северо-западной башни Георгиевского собора [50].

Как и в соборе Антониева монастыря, на лестнице северо-западной башни, ведущей в помещение верхнего придела, также сохранились росписи, но, в отличие от своего старшего современника, ее декорация обладает тонко продуманной иконографической программой. Росписи сохранились здесь довольно плохо, так что многие сюжеты едва ли могут быть расшифрованы, но общее содержание этой интереснейшей программы и многие составляющие ее элементы поддаются точной интерпретации. Роспись лестницы составляет несомненное технологическое целое с фресками купола и, таким образом, представляет вместе с декорацией придельной купольной церкви единую иконографическую программу. В то же время образы лестничной программы имеют особый иконографический набор, сюжеты которого, чрезвычайно редко встречающиеся во внутреннем убранстве храмов, в то же время часто включались в декоративное убранство средневековых церковных дверей или порталов. В совокупности эти сюжеты

227 Св. Василий Великий.
Роспись лестничной башни.
Георгиевский собор Юрьева
монастыря в Новгороде.
Деталь



227

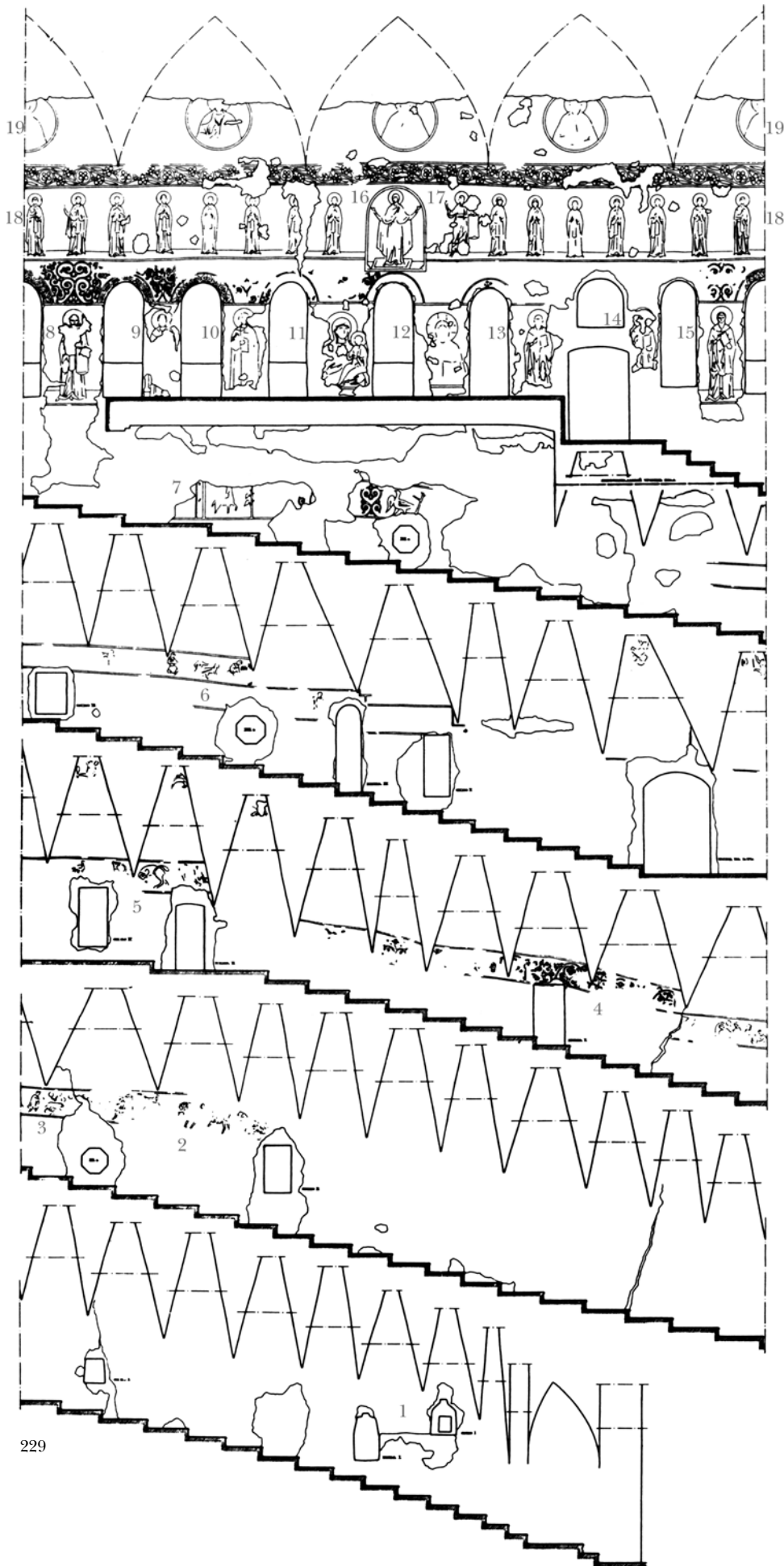


228

составляли своего рода входные программы, в которых в символично-дидактической форме раскрывался образ тварного мира с его пороками и добродетелями. Наиболее распространенными в таких входных программах являлись аллегорические изображения зверей, персонификации месяцев, ветхозаветные и апокрифические сюжеты. Огромный иконографический арсенал подобных сюжетов был широко известен в романской Европе, и особенно ярко он представлен в наружной скульптурной декорации храмов, хорошо знали его и в Византии, в искусстве которой он преимущественно сохранился в памятниках книжной миниатюры. Эти

сюжеты были распространены и в древнерусском искусстве, о чем свидетельствуют уже ранние памятники Киевской Руси, например Изборник Святослава (1073).

В то же время ведущая наверх лестница, по которой монахи поднимались в церковь на богослужение, естественно, осмыслялась как образ духовного восхождения, и в связи с этим здесь невольно возникали ассоциации с «Лествицей» Иоанна Лествичника, которая являлась одним из наиболее распространенных произведений аскетической литературы. Закрытый монашеский характер данного пространства был подчеркнут молельными нишами, располагающимися, как



229 Схема росписи стен лестничной башни Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде. Около 1130 г.:

- 1 — ниша для коленопреклоненной молитвы;
- 2-4 — сцены истории Самсона; 5 — звериный цикл;
- 6 — аллегории месяцев;
- 7 — звери в райском саду;
- 8 — св. Савва Освященный;
- 9 — св. Николай Чудотворец (?); 10 — св. Георгий;
- 11 — Богоматерь Одигитрия;
- 12 — Христос Пантократор;
- 13 — св. Кирилл Александрийский; 14 — неизвестный свяtitель; 15 — св. Василий Великий;
- 16 — Богоматерь Оранта; 17 — пророк Исайя;
- 18 — чин преподобных;
- 19 — евангелисты

229



230

[51] Реконструкция этих росписей с применением различных методов исследования была выполнена в ходе их раскрытия в 1990-х гг. Подробное изложение результатов этой реконструкции и анализ программы росписи лестницы см.: *Сарабьянов, 2002/1. С. 365–398.*

[52] Самый древний пример деяний Самсона находится в рукописи *Sacra Parallela*, IX в. (*Weitzmann, 1979. P. 67–70. П. 93–102.*) История Самсона представлена также в четырех из пяти известных Октатевхов XI–XIII вв.: I Ватиканском, конец XI в. (*Vat. gr. 747 (Devreesse, 1950. P. 263 f.; Canart, Perri, 1970. P. 479 f.)*; Смирском из Евангелической школы, вторая четверть XII в. (*Cod. A. 1 (Strzygowski, 1899; Hesseling, 1909)*); II Ватиканском, вторая четверть XII в. (*Vat. gr. 746 (Devreesse, 1950. P. 261 f.; Canart, Perri, 1970. P. 478 f.)*); Ватопедском, вторая половина XIII в. (*cod. 602 (Huber, 1973. Taf. 144–159).*) Миниатюры названных Октатевхов составляют две группы, восходящие к разным протографам, что исследовавший их Д. Лауден прослеживает именно на примере цикла сцен, посвященных Самсону (*Lowden, 1992. P. 57–62. Fig. 70–78.*) Показательно, что цикл Георгиевского собора демонстрирует самостоятельную иконографическую редакцию, не совпадающую с названными византийскими манускриптами (*Сарабьянов, 2002/1. С. 368–372.*) Среди русских памятников более позднего периода можно назвать миниатюры Хроники Георгия Амартола начала XIV в., где четыре сцены отведены под иллюстрации истории Самсона (*РГБ. Ф. 173. Фунд., № 100. Л. 75–75 об.*). Исчерпывающую библиографию об этой рукописи см.: *Вздорнов, 1980. Кат. № 18.*

[53] В описании украшений дворца Дигениса Акрита в одноименной византийской поэме присутствуют изображения подвигов Давида, Самсона, Моисея и Иисуса Навина. См.: *Грабар, 2000 (1936). С. 112.*

и в соборе Антониева монастыря, в толще стены. Однако в отличие от своего предшественника ниши здесь имеют различную форму. Самая нижняя представляет собой небольшое углубление для коленопреклоненной молитвы, две средние закрывают человека по пояс, так что он оказывается в сумраке, и только верхняя ниша, расположенная недалеко от входа в пространство самого купола, открыта полностью. Эти вехи физического подъема, подобно ступеням-главам «Лествицы», соответствуют этапам молитвенного восхождения и очищения. Такие особенности устройства лестницы башни и определили содержание ее декорации, которая представляла собой изобразительное сопровождение, своего рода протяженную входную программу, раскрывающуюся по мере подъема [ил. 229].

Росписи лестницы начинались примерно на трети подъема и читались снизу вверх. Изображения располагались преимущественно в очерченном отгранками фризе, который, не прерываясь, шел по стене до самого купола и был поделен на шесть или семь отрезков длиной по несколько метров. Каждый из отрезков представлял собой законченный тематический цикл, объединявший в себе несколько сюжетов. Параллельно настенному фризу, напротив него, на столбе также читаются изображения, которые не имели фризового построения, а располагались в пятах сводов, перекрывающих лестницу, в виде отдельных клейм без обрамления. По своей тематике они соответствовали изображениям во фризе, дополняя тематические циклы. По технике исполнения эти росписи правильнее назвать рисунками: они выполнены в легкой и уверенной графической манере, красной охрой и лишь иногда имеют локальную раскраску, тогда как светотеневая проработка формы даже не предполагалась. Живопись очень сильно

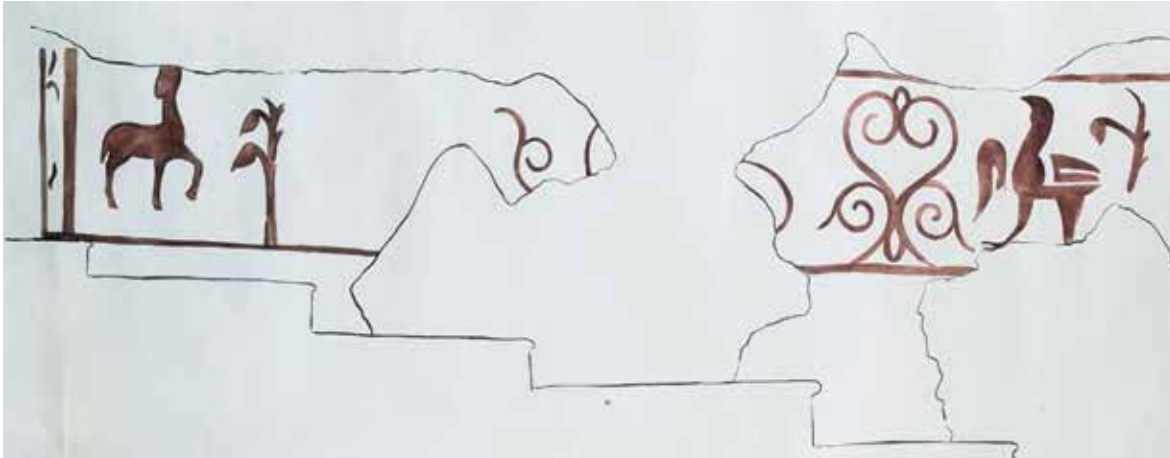
пострадала в первую очередь из-за интенсивного функционального использования лестницы, по которой осуществлялся подъем не только в купольное помещение придельной церкви, но и на хоры. И все же пять из таких циклов реконструируются и поддаются интерпретации [51].

Открывалась роспись лестницы циклом сцен, иллюстрирующих деяния ветхозаветного праотца Самсона. Сюжеты этого повествования были хорошо известны византийскому искусству послеиконоборческого периода и встречаются в ряде иллюстрированных кодексов, в первую очередь в иллюминированных Октатевхах XI–XIII вв., содержащих подробные иллюстрации к первым восьми книгам Ветхого Завета [52]. Кроме того, этот цикл мог использоваться в византийской дворцовой декорации [53]. Однако в росписях лестницы эти сюжеты обретают совершенно неожиданную интерпретацию. История Самсона, начинаясь с его чудесного рождения, повествует о его героических деяниях («Единоборство со львом», «Самсон побивает филистимлян ослиной челюстью») [ил. 230], но неожиданно завершается не его последним подвигом, когда он, ослепленный филистимлянами, разрушает их языческий храм, но «Пострижением волос Далилой». Самсон выступает здесь не в традиционной роли героя и победителя, а как человек, освободившийся от мирских страстей через пострижение волос. Аллюзия на подвиг монашеского пострига и призыв к отвержению от мирских соблазнов, с которого начинается путь духовного восхождения по «Лествице» Иоанна Синаита, представляется очевидной.

Второй отрезок росписей отведен под растительный орнамент, варьирующий мотивы виноградной лозы, которая, извиваясь, плотно заполняет фриз и пяты сводов на столбе. Лестница в этой части стано-



231



232



233

вится неожиданно низкой, и человек оказывается буквально объятый этим простым и монументально выразительным орнаментом, невольно вовлекаясь в его соразмерный архитектуре ритм. Слова Христа: «Я есмь истинная виноградная лоза <...> Пребудьте во Мне, и Я в вас; <...> Я есмь лоза, а вы ветви» (Ин.15:1–5), — издревле служившие основанием для истолкования виноградной лозы как одного из самых устойчивых образов рая и символов Христа, нежиданно обретают здесь осязаемую реальность.

данно обретают здесь осязаемую реальность.

Третий тематический цикл полностью посвящен символическо-аллегорическим изображениям зверей и представляет своего рода bestiарий, где многие звериные фигуры имели текстовые пояснения. Изображенные здесь существа — фантастические и реальные — издревле являлись символами человека, его добродетелей или пороков. К сожалению, не все звери, входившие

231–233 Единоборство зверей. Звери в райском саду. Три месяца. Прориси-реконструкции фрагментов росписи лестничной башни Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде

234 Ехидна. Золотая наводка. Умбон южных врат собора Рождества Богоматери в Суздале. 1230-е гг.

235 Персонификация месяцев. Миниатюры Таблицы канонов. Евангелие. Первая половина XII в. Венеция, библиотека Марциана, cod. gr. 540

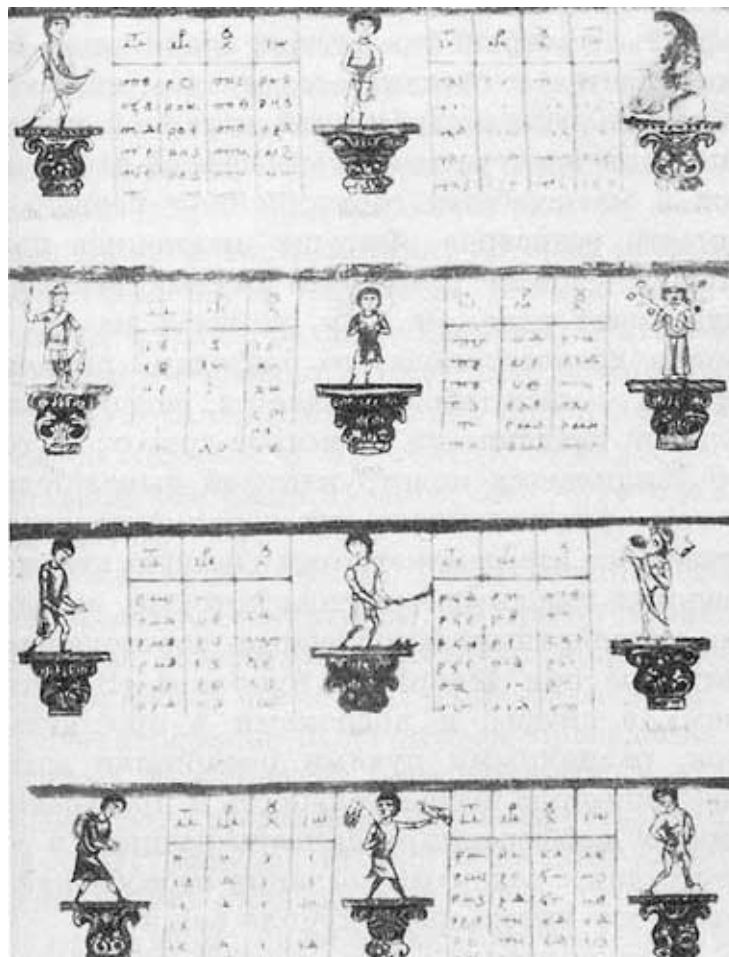
236 Персонификация месяцев. Миниатюра Каролингского календаря. Около 830 г. Вена, Национальная библиотека, cod. 387, fol. 90v

[54] Обобщающие сведения по bestiариям см.: Муратова, 1984; Белова, 2000.

[55] Суздальские врата были датированы Н.П. Кондаковым второй четвертью XIII в. (Толстой, Кондаков, 1899. С. 72), и эта датировка с теми или иными вариациями стала наиболее распространенной среди отечественных и зарубежных исследователей (Уваров, 1910. С. 58–66; Георгиевский, 1911. С. 103; Wratistlaw-Mitrovic, Okunev, 1931. P. 151; Некрасов, 1926. С. 78; Некрасов, 1937. С. 135; Медведева, 1945. С. 108–111; Лазарев, 1953. С. 478–484; Grabar, 1976. P. 150; Овчинников, 1978. С. 6; Бабиц, 1987. С. 163; Smirnova, 1988. С. 435–446; Тодиц, 1988. С. 155; Медынцева, 1991/1. С. 154–213; Табелли, 1991. С. 40; Тодиц, 1993. С. 103–107; Давидов Темерински, 1995. С. 185–186). Однако Г.К. Вагнер обосновал иную и, на наш взгляд, правильную датировку врат, отнеся их к дверям первого суздальского собора, построенного Владимиром Мономахом в 1101 г. Согласно его интерпретации, клейма были выполнены в конце XII в., а в 1223 г. они были вставлены в новую дверную раму только что возведенного Богородице-Рождественского собора (Вагнер, 1975. С. 97–142). Эта концепция получила подтверждение на основании анализа иконографии входящих в состав врат клейм «успенского» цикла (Сарабянов, 2001. С. 33–34; Сарабянов, 2004. С. 212–218) и поддерживается некоторыми современными исследователями (Стерлигова, 2000. С. 76–77; Шалина, 2000. С. 276; Стерлигова, 2003. С. 556; Шалина, 2005. С. 301–302).



234



235



236

в этот цикл, из-за плохой сохранности поддаются идентификации. Видимо, нижняя часть цикла была заселена «отрицательными» персонажами. Здесь, в частности, читаются контуры какого-то полиморфного существа — аспида, василиска или ехидны, символизирующего грех, пороки и смерть [ил. 231]. В средней зоне прочитываются контуры двух сцен со звериными единоборствами, символизирующими борьбу добродетели и греха, а завершается этот отрезок повествования на площадке перед хорами олицетворениями добродетелей и спасения — фигурами петуха или павлина, оленя и орла [54] [ил. 232]. Подобные «звериные» циклы составляют внушительный пласт средневековой культуры. Толкования образов зверей, восходящие к античному «Физиологу», в эпоху Средневековья были собраны в bestiариях, которые были известны и в Византии, но особо широкое распространение получили в западноевропейском мире. Из книжных миниатюр они вошли в храмовую декорацию, став по преимуществу входными циклами, располагавшимися на порталах или вратах, т. е. у входа в храм. О бытовании этих изображений на Руси, в частности, свидетельствуют знаменитые врата сурдальского собора Рождества Богоматери (конец XII в.?), украшенные золотой наводкой, где на обрамлениях клейм с библейскими сюжетами расположены «звериные» изображения, обнаруживающие многочисленные переклички с рисунками башни Георгиевского собора [55] [ил. 234].

Сразу за площадкой хор, вслед за циклом звериных изображений, на фризе стены и в пятах сводов расшифровано несколько человеческих фигурок, в которых угадываются персонификации месяцев [ил. 233]. Эти сюжеты, хорошо известные античному и раннехристианскому искусству, были широко распространены как в Византии, так

и в Западной Европе. Они часто присутствуют в различных вариантах в византийских рукописях послеиконоборческого периода, например, в таблицах канонов служебных Евангелий или в декорации порталов романских храмов. Иконография персонификаций месяцев была довольно обстоятельно разработана [56], и, кроме того, их изображения были неоднократно описаны в различных стихотворных сочинениях византийских авторов [57] [ил. 235, 236]. В башне Георгиевского собора сохранилось шесть таких изображений («май», «июнь», «июль», «август», «сентябрь» и «октябрь»), но, судя по параметрам данного отрезка фриза, их было значительно больше. Вполне вероятно, что изображения персонификаций месяцев были дополнены другими тематически близкими аллегорическими персонажами, вместе создававшими обобщенный образ времени, — например, знаками зодиака, изображение которых известно в Изборнике Святослава (1073) [58]. Вообще, программа этого цикла могла содержать самые неожиданные вариации, поскольку даже в сохранившихся фрагментах персонификации месяцев соответствуют византийской иконографической традиции лишь в целом, располагаясь своим особым порядком, явно приспособленным автором к реалиям русского календаря [59]. К сожалению, значительная часть росписей в верхней части лестницы полностью утрачена, и прочтываются лишь контуры завершающего сюжета, расположенного непосредственно у вертикальной отгранки, обозначавшей в древности границу входа в церковь. Здесь, судя по слабо угадываемым контурам, находилось изображение зверей в райском саду, композиция которого занимала всю площадку перед куполом. Сам сад изображен в виде стилизованных извивов виноградной лозы, среди которых различаются фигурки лани и птицы, напоминающей куропатку. Такое символическое завершение лестничной декорации представляется более чем закономерным: молитвенный подъем, уподобленный духовной «лестнице», завершался входом в пространство придельной церкви, одновременно служившее и алтарем, где через таинство литургии человеку открывалось Царство Небесное.

Четко продуманная и художественно организованная программа росписи северо-западной башни, включая живопись лестницы и купола, а также аскетичный стиль росписей не оставляют сомнений в монастырском происхождении программы этой части декорации Георгиевского собора. В то же время сравнение росписей основного объема и северо-западной башни показывает, насколько важную роль для определения художественного образа ансамбля, а соответственно для выбора мастеров играл

заказ. Стилистическое многообразие всего ансамбля росписей Георгиевского собора свидетельствует о том, что в Новгороде этого периода сосуществовали различные группы мастеров, отражавших различные художественные тенденции. У заказчиков был выбор, и если княжеский заказ осуществлялся артелью, в которой участвовали как новгородцы, так, вероятно, и художники из южнорусских земель, то открытый преимущественно для иноков объем северо-западной башни мог расписываться мастерами, непосредственно связанными с новгородским монашеством. Если во фресках основного объема, отличавшихся красочностью, богатством и торжественностью, со всей определенностью прозвучала воля князей Мстислава и Всеволода, то, возможно, в еще большей степени роль заказчика проявилась в аскетическом характере росписи северо-западной башни. Столь определенно выраженные здесь идеи аскезы и уединения, отвечавшие задачам монашеского общежития, были вызваны к жизни не только функциональным назначением этой части собора, но, очевидно, и волей игумена Исаяи, определявшего состав и характер росписей, — недаром его небесный патрон пророк Исаяя изображен в куполе башни рядом с Богоматерью.

Весьма вероятно, что исполнители росписи башни были непосредственно связаны с Юрьевым монастырем, являясь его иноками, на что указывает одно обстоятельство. Обзор росписей лестничной башни Георгиевского собора оставляет ощущение духа книжности, глубоко проникшего в иконографическую программу этого памятника. Действительно, все присутствующие здесь сюжеты не только имеют за собой конкретные литературные источники, но их иконография разрабатывалась в первую очередь в области книжной иллюстрации. Литературность этой программы, ее «читаемость» наподобие книги, которая постепенно раскрывается перед зрителем по мере его движения по лестнице, обилие прямых параллелей с книжной миниатюрой — все это наводит на мысль о принадлежности росписей лестницы кисти художника, занимавшегося иллюстрированием рукописных книг. Такая связь росписей лестницы с миром книжной миниатюры становится еще более убедительной, если принимать во внимание, что именно из Юрьева монастыря происходит древняя новгородская рукопись — Юрьевское Евангелие, декоративные элементы которого обнаруживают порой буквальное сходство с рисунками лестничной башни и по содержанию, и по манере исполнения. Вполне вероятно, что автором росписей башни, по крайней мере рисунков лестницы, и заставок Юрьевского Евангелия

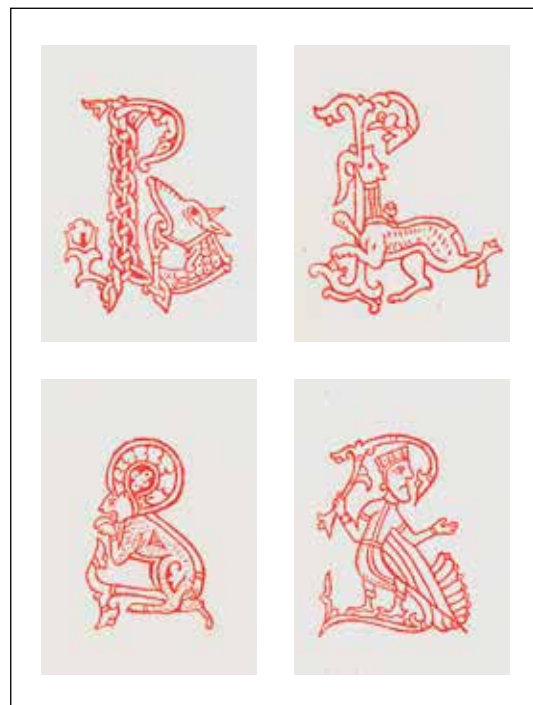
[56] Иконография аллегорий месяцев идет из античности, где их изображения сохранились преимущественно на напольных мозаиках. В раннехристианской традиции эти изображения, наравне со знаками зодиака, продолжают встречаться в напольных декорациях, реже в книжных миниатюрах (*Stern*, 1953. P. 203–298; *Akerström-Hougen*, 1974; *Galavaris*, 1978. P. 510–519). В памятниках средневизантийского периода изображения месяцев известны преимущественно по книжным иллюстрациям. Это, прежде всего, иллюстрация уже упомянутого Октатева XI–XII вв. на текст о пророке Енохе (Быт. 5:21–24). Воспроизведение этих миниатюр см.: I Ватиканский Октатева (Vat. gr. 747. Fol. 27a) (*Akerström-Hougen*, 1974. Fig. 87,2); II Ватиканский Октатева (Vat. gr. 746. Fol. 48b) (*Stern*, 1955. Fig. 15); Смирнский Октатева (cod. Al. Fol. 18) (*Stern*, 1955. Fig. 14; *Hesseling*, 1909. Fig. 27); Серафимский Октатева (Собр. Топкапи Сарай. Cod. gr. 8. Fol. 53v) (*Успенский Ф.*, 1907. Ил. 32). Кроме того, аллегории месяцев в виде кариатид изображены в таблицах канонов четырех Евангелий XI–XIII вв. Это — рукопись первой половины XII в. в собрании библиотеки Марчана в Венеции (cod. gr. 540) (*Akerström-Hougen*, 1974. P. 134. Fig. 86), Евангелие из Мельбурнского собрания, около 1100 г. (*Ibid.* Fig. 85,1; *Buchthal*, 1983. P. 140–149. Fig. 295, 296), а также Лапскальдское и Ванское Евангелия (*Саминский*, 1989. С. 184–216). Месяцы также представлены в одной из миниатюр Лествицы XI в. из Ватиканской библиотеки (Gr. 394. Fol. 12v) (*Martin*, 1954. P. 54–56. Fig. 73), а также в Трапезундском Типиконе 1346 г. (*Strzygowski*, 1890. S. 241–263; *Treasures of Mount Athos*, 1991. T. IV. P. 322–324. Fig. 313–324). К византийской традиции примыкают и двери XIII в. из собора Сан-Марко с фигурами 12 месяцев (*Stern*, 1955. Fig. 13a, b).

[57] Самое известное поэтическое сочинение этого рода, долго приписываемое Феодору Продому, принадлежит Николаю Каллику — придворному доктору при Алексее I и Иоанне II Комнинах. См.: *Николай*

237 Фронтиспис Юрьевского Евангелия. Миниатюра. 1119–1128 гг. ГИМ. Син. 1003
238 Инициалы Юрьевского Евангелия. Копия



237



238

Калликл, 1971. С. 36–54. Перевод этого сочинения был известен на Руси не позднее середины XV в. под названием «Стихира двенадцатим месяцем» (Былинин, 1988. С. 39–51). Кроме того, известны аналогичные по содержанию сочинения Евматия Макремволита (*Евматий Макремволит*, 1965. С. 63; Полякова, 1970. С. 120–121), Евстафия (Strzygowski, 1888. S. 27–29), а также нескольких анонимных авторов (Strzygowski, 1890. S. 246; Stern, 1953. P. 229; Stern, 1955. P. 170–171).

[58] А.Н. Грабар высказывал предположение, что иконография аллегорий месяцев была известна на Руси издревле, проникнув сюда вместе с астрологическими календарями, откуда, в частности, были заимствованы знаки зодиака, присутствующие на полях Изборника Святослава, 1073 г. (Грабар, 1962. С. 269). Воспроизведение см.: Попова, Сарабьянов, 2007/2. Ил. 434, 435. В качестве примера подобного рода источника, соединяющего в себе аллегорические и зодиакальные изображения, может послужить календарь из ватиканского «Птолемея» IX в. (Akerström-Hougen, 1974. Fig. 85,3–4). В то же время нельзя исключать, что у этих образов были и западноевропейские источники, поскольку персонализации месяцев

и времен года, а также знаки зодиака широко использовались в романской скульптуре порталов XI–XII вв., создавая пространственные композиции, раскрывающие перед входящим в храм религиозное понимание темы времени и вечности (Зубова, 2002. С. 154–171; см. также: Velmans, 1999. P. 274–289). [59] Сарабьянов, 2002/1. С. 375–380. Примечательно, что в русской книжной миниатюре XIV–XV вв. фигуры месяцев присутствуют уже не только в своем изначальном аллегорическом значении, например, в Творениях Иоанна Дамаскина, конец XV в. (РГБ. ТСЛ 177. Л. 268 об. (Ророва, 1984. П. XX), но часто получают вторичную иконографическую интерпретацию, становясь основой для тератологических букв (Голейзовский, 1983. Ил. 110, 111, 114, 122, 123; Смирнова, 2008/2. С. 382–392). Пересмысление иконографии персонализаций месяцев служит косвенным подтверждением точки зрения А.Н. Грабара о широком распространении этих сюжетов в русском искусстве с самых древних времен (Грабар, 1962. С. 269). [60] Идею о существовании скриптории в Юрьевом монастыре, опираясь на материал граффити и рисунков, повторяющих сюжеты книжных заставок,

обнаруженных на стенах башни Георгиевского собора, высказала Т.В. Рождественская (Рождественская, 1992. С. 72). Ее точку зрения поддерживают Н. Овчаров (Овчаров, 1995. С. 180–182) и В.Д. Сарабьянов (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 107). А.Г. Бобров придерживается противоположного мнения, считая, что скриптория в Юрьевом монастыре в XII–XIII вв. не существовало (Бобров, 2001. С. 23). [61] ГИМ. Син. 1003. На л. 231 об. запись: «Аз грешный Феодор напсах еуангелие се рукою грешною святому мученику Георгиеви в манастырь Новуграду при Куряце игумене и Саве икономе, угриньць псал» (Сводный каталог, 1984. Кат. 52). А.И. Некрасов, указывая на романские черты декоративных мотивов, связал Юрьевское Евангелие с Галичем (Некрасов, 1924. С. 14), и это мнение поддержали М.В. Щепкина (Щепкина, 1974. С. 237–238) и Т.В. Ильина (Ильина, 1978. С. 14–18). А.Н. Свиринов, выявив в декорации Евангелия сасанидские и романские мотивы, увидел в них проявление чуткости новгородского искусства к внешним влияниям (Свиринов, 1950. С. 33–35), тогда как Н.Н. Розов те же черты относил за счет иноземного происхождения писца — «угрина» Феодора (Розов, 1972. С. 26).

был один и тот же художник — возможно, инок Юрьева монастыря, занимавшийся перепиской и декорированием книг. В Юрьевом монастыре мог существовать скрипторий, чем и объясняется литературность программы декорации северо-западной башни Георгиевского собора [60].

Юрьевское Евангелие (ГИМ. Син. 1003) было написано «угринцем» Феодором для Георгиевского собора Юрьева монастыря, о чем свидетельствует запись на одном из листов рукописи. Упоминание в записи имени игумена Кириака, умершего в 1128 г., определяет традиционную датировку Евангелия периодом между 1119 г. — годом закладки собора и 1128 г., хотя более вероятно, что Евангелие было исполнено в середине 1120-х гг., когда строительство собора было завершено и в нем уже могли вестись богослужения. Происхождение рукописи некоторыми исследователями связывалось с Киевом и Галичем, а в его миниатюрах усматривались романские и даже сасанидские черты, но сейчас становится очевидным, что оно, вероятнее всего, было создано в самом Новгороде [61]. Евангелие содержит одну заставку и 65 букв, составленных из орнаментов-плетенок, часто включающих изобразительные мотивы, а иногда и целые фигуры или композиции. Все рисунки выполнены киноварью и не имеют раскрасок, и, таким образом, оформление кодекса обретает строгий графический характер, совершенно не свойственный на первый взгляд памятникам новгородской книжности. Между тем

заставка Евангелия полностью отвечает уже сложившимся древнерусским традициям оформления фронтисписов и повторяет схему Остромирова Евангелия или Кодекса Гертруды, представляя собой схематически изображенный храм в разрезе. Его внутренняя часть богато украшена разнообразными орнаментальными мотивами, имеющими несомненное византийское происхождение, которыми изобилуют древнерусские кодексы второй половины XI — начала XII в. [62] [ил. 237] Еще одной чисто византийской темой являются фигурки птиц, сидящих на сводах храма и на специальных консольках, выходящих из его стен, а также два пятнистых барса, расположенные у нижних углов храма. Эти символические изображения в обилии встречаются в заставках Евангелий средне-византийского периода.

Наиболее «романскими» элементами Юрьевского Евангелия являются инициалы, в переплетениях орнаментальных линий которых рождаются образы самых фантастических зверей — драконов, барсов, птиц с человеческими личинами [ил. 238]. Иногда эти звероподобные образы утрачивают декоративную условность и обретают черты реальных изображений, как правило, соотносенных с текстами Евангелия. Таков, например, ослик, покрытый попоной, соответствующий чтению на Вербное воскресенье, или жены мироносицы, сопоставленные с текстом о Воскресении Христа. Эти рисунки, выполненные в лапидарной манере и обладающие несколько прямолинейной выразительностью, действительно содержат в себе некоторый элемент «романизации» художественного языка, что, впрочем, могло явиться результатом не столько прямого воздействия западноевропейской книжной культуры, сколько следствием местной, новгородской, адаптации различных образцов, имевших, вероятнее всего, как романское, так и византийское происхождение. Заставки Юрьевского Евангелия, являясь едва ли не первым памятником, отражающим начальный этап развития тератологического стиля, демонстрируют преемственность с традициями византийской книжной миниатюры, тогда как уже во второй половине XII в. тератология приобретет более огрубленные, романизированные черты [63].

С Георгиевским собором связано происхождение двух икон, составляющих золотой фонд древнейших произведений древнерусского станкового искусства. Эти иконы — храмовый образ собора «Св. Георгий» и так называемое «Устюжское Благовещение» (обе в ГТГ) — были, вероятнее всего, изначально написаны для этого храма и, будучи очень больших размеров, составляли вместе с росписями и алтарной преградой обширную программу его внутренней декорации.

Сейчас трудно сказать, какое место они занимали в интерьере Георгиевского собора и как они соотносились с алтарной преградой, но, вероятнее всего, эти иконы не были включены в ее структуру и композицию, а находились перед ней, либо у стен, либо будучи вынесенными на клиросы [64].

Храмовая икона с ростовым образом св. Георгия [ил. 239] претерпела все сложные перипетии истории Георгиевского собора, что отразилось на ее сохранности, где древнейший слой живописи присутствует лишь на половине ее площади. Вставки XIV–XVII вв. приходятся на лик святого [ил. 240], на его одежды и участки фона. Первоначальный колорит иконы, представление о котором дают сохранные участки авторской живописи, отличался большей яркостью, обилием чистых, светоносных тонов, выполненных со значительным добавлением белил. Живопись лика, частично просматривающаяся из-под записи середины XIV в. [65], оставленной при раскрытии иконы, характеризуется использованием жидкого разбеленного охрения, имевшего розоватый оттенок [66].

Несмотря на обилие поздних дополнений, в этом образе присутствует тот дух монументальности и эпического величия, который характеризует древнейшие русские иконы. Св. Георгий представлен в довольно статичной позе, почти фронтально, в небольшом контрапосте, его фигура свободно и гармонично заполняет широкое поле иконы. Его изображению придана иконография воина: он в доспехах и полном вооружении — с копьем, мечом и щитом за спиной. Облик святого на иконе отличается репрезентативностью и торжественностью, более чем уместной для храмового образа княжеского собора, и в этом отношении показательное его сравнение с фигурой св. Георгия из северо-западной башни собора, которая написана в совершенно иной, более строгой и сухой манере, и в иконографии простого мученика. В одеждах св. Георгия отсутствуют объемные моделировки, вся структура изображения подчинена плоскости иконы. И этот эффект подчеркивает обилие украшающей их золотой орнаментации, имитирующей драгоценное шитье. Драпировки с обилием деталей и многочисленными извивами линий, их очерчивающих, создают сложную композицию, но при этом мощная фигура св. воина сохраняет монументальность и целостность, читаясь лаконичным выразительным силуэтом на светлом фоне иконы.

В свою очередь, лик, судя по просматриваемым фрагментам авторской живописи, отличался объемностью, что придавало всему образу известную контрастность. Характерно, что этот эффект противопоставления

[62] Смирнова, 2005/2. С. 29–30. М.А. Орлова считает, что фронтиспис был подготовлен под цветную раскраску, но замысел не был завершен (*Орлова*, 2007/2. С. 564–565). См. об этом раздел, посвященный орнаменту, в настоящем томе ИРИ.

[63] Показательны в этом отношении заставки Типографского Евангелия, созданного в последней четверти XII в. (РГАДА. Ф. 381. № 7), являющие пример зрелого тератологического стиля (*Киселев*, 1983. С. 165–187).

[64] В.И. Антонова высказала мнение, что первоначально обе иконы имели практически идентичные размеры («Св. Георгий» — 230 × 142 см, «Благовещение» — 229 × 144 см), но при одном из поновлений доска «Благовещения» была наращена со всех четырех сторон, и икона получила нынешние параметры — 238 × 168 см. Из этого наблюдения был сделан вывод о том, что обе иконы были парными и украшали плоскости алтарных столов (*Антонова, Миева*, 1963, Т. I. С. 56–57). Эту идею поддержал В.Н. Лазарев (*Лазарев*, 1970. С. 112). Однако данная реконструкция, вероятнее всего, является ошибочной. К такому выводу пришли, в частности, О.А. Корина (ГТГ. Каталог, 1995. С. 50, примеч. 2), В.Д. Сарабьянов (*Сарабьянов*, 2000. С. 315–316) и Э.С. Смирнова (*Смирнова*, 2002. С. 535).

[65] *Потова*, 1980. С. 65–88.

[66] Подробное техническое описание иконы см.: ГТГ. Каталог, 1995. С. 45–47.

239 Св. Георгий. Икона
из Георгиевского собора
Юрьева монастыря в Новго-
роде. Около 1130 г. ГТГ



239



240

объемного лика и уплощенной фигуры, несмотря на множество поздних поновлений, сохранился в нынешнем облике иконы. Подобная художественная тенденция, отмеченная выше в новгородских росписях монастырского круга — в соборе Антониева монастыря и северо-западной башни Георгиевского собора, как будто находит здесь свое дальнейшее развитие. Художественные особенности иконы не противоречат ее принятой датировке временем освящения собора. В действительности она могла быть создана и за несколько лет до освящения храма в 1130 г., но такое расхождение датировок не является принципиальным [67].

Если в отношении происхождения, датировки и общей художественной оценки иконы «Св. Георгий» исследователи высказывают единодушное мнение, то время создания и место первоначального нахождения иконы «Благовещение», также происходящей из Георгиевского собора, остается предметом дискуссий [ил. 241]. Впервые икона упоминается в документах московского церковного Собора 1553–1554 гг.: «...да на иконе Благовещения Святыя Богородици, вверху написан образ Господа Саваоф... взял царь и великий князь в Великом Новгороде в Юрьеве монастыре, а письмо Корсунское, а как привезена из Корсуни, тому лет с пять

240 Св. Георгий.
 Деталь иконы
 241 Устюжское Благовещение. Икона из Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде. Около 1130 г.
 ГТГ

[67] В.И. Антонова предположила, что икона была написана около 1030 г. для деревянного Георгиевского собора, якобы возведенного Ярославом Мудрым — в крещении Георгием (Антонова, Мнев, 1963. Т. I. С. 47–48). Отметим, что сведения о причастности князя Ярослава Владимировича к созданию Юрьева монастыря являются легендарными. В.Н. Лазарев связал икону с датой освящения ныне существующего собора в 1130 г. (Лазарев, 1970. С. 112), и эта датировка является в настоящее время общепризнанной. О датировке Георгиевского собора см. примеч. 35. Библиографию см.: ГТГ. Каталог, 1995. С. 47–49; указание на источники см.: Иконы Успенского собора, 2007. С. 221.



241



242

сот и боле» [68]. Из этого текста следует, что икона уже в середине XVI в. находилась в Москве, а ее время создания предание относило к XI столетию. Очевидно, икона была вывезена из Новгорода вскоре после пожара 1547 г. и стала храмовым образом Благовещенского собора Московского Кремля, и лишь в XVIII столетии она получила название «Устюжское Благовещение» в связи с неправильным ее отождествлением с совершенно другой иконой, привезенной из Устюга в Москву в XVII в. [69] В ходе многочисленных поновлений икона утратила часть своей первоначальной живописи. Одним из принципиальных изменений является иное положение левого крыла архангела, которое изначально было поднято вверх и заходило за нимб, — его древние контуры угадываются по границе поздней вставки левкаса. Но, несмотря на эти изменения, икона во многом сохранила свой подлинный облик, что позволяет дать ей более исчерпывающую оценку, чем в случае с изображением св. Георгия.

Сцена представлена в сложном иконографическом изводе, который редко встречался в искусстве византийского мира, но имел при этом свою историю. Монументальные фигуры Богоматери и архангела Гавриила показаны в статурных позах, они плотно заполняют широкое поле иконы, которое изначально, вероятнее всего, не имело никаких дополнительных изображений в виде архитектурных стаффажей, обычных для композиции «Благовещение». Художник трактует сцену, которая открывается зрителю, как образ торжественного предстояния перед совершающимся чудом Боговоплощения. В верхней зоне иконы,

в небесном сегменте, изображен восседающий на троне херувимском Иисус Христос в образе Ветхого деньми, облаченный, согласно данному иконографическому типу, в белые одежды [70] [ил. 242]. От его правой, благословляющей руки исходил луч благодати, осенявший фигуру Богоматери, которая чуть склонила голову в знак смиренного приятия Божией воли. На ее груди, как бы просвечивая сквозь складки мафория, изображен Младенец Эммануил, фигура которого написана красным тоном, близким по цвету одеждам Богоматери [ил. 243]. Его изображение как будто постепенно проявляется на фоне фигуры Богоматери, оно еще почти ирреально и нематериально, и таким приемом подчеркивается, что в иконе запечатлен сам момент Боговоплощения. Чрезвычайно показательна иконография Эммануила. Он как будто восседает на невидимом троне, что корреспондирует изображению с фигурой Ветхого деньми, и при этом облачен лишь в набедренную повязку, вызывающую очевидные ассоциации со сценой «Распятие». Данные детали подчеркивают, что воплотившийся Христос является и Царем небесным, и в то же время — принесшим Себя в жертву Спасителем. Благословляющий с небес Христос Ветхий деньми (т.е. «ветхий днями», вечный) предстает здесь как образ Св. Троицы, в своей полноте участвовавшей в Боговоплощении, на что недвусмысленно указывает сопроводительная надпись — **ΙC ΧC ΤΡΥΣΒΑΤΥ Β'ΕΤ'ΗΧΥ Δ'ΝΕΜΙ** (Иисус Христос Трисвятый Ветхий деньми) [71].

В отличие от изображений Благовещения более распространенного краткого иконографического типа, икона из Юрьева

[68] Розыск по делу Висковатого, 1858. С. 13.

[69] Исчерпывающее изложение истории иконы см.: *Щенникова*, 1999. С. 246–249; *Смирнова*, 2002. С. 535–536, примеч. 2.

[70] Иконография Иисуса Христа Ветхого деньми появилась еще в доиконоборческий период, но наибольшее распространение она получает в XI–XII вв., вероятно, с тринитарными спорами. Богословие этой редкой иконографии Спасителя, почерпнутой из Видения пророка Даниила (Дан. 7:9–14), определяется как образ Иисуса Христа предвечного, до Воплощения, являвшегося ветхозаветным пророкам. В то же время Его старческий облик указывает на единственность Сына Отцу. Догматическое содержание образа Христа Ветхого деньми, основанное на святоотеческих толкованиях, было раскрыто Г. Милле и А.Н. Грабаром (*Millet*, 1945. P. 42–44; *Grabar*, 1951. P. 130–134). Обширную библиографию вопроса см.: *Лазарев*, 1966. С. 101–112; *Galavaris*, 1979. P. 93–100.

[71] Подробный иконографический разбор иконы, с привлечением мнений различных авторов и обширной библиографией, см.: *Щенникова*, 1999. С. 249–256; *Смирнова*, 2002. С. 518–525.

[72] Так, образы Эммануила и Ветхого деньми, соотнесенные с Пантократором, занимают три купола церкви Богородицы Елеусы в Велюсе, 1080–1090-е гг. (*Милькович-Пенек*, 1981. С. 192–206), а в пятиглавой церкви Пантелеймона в Нерези, расписанной около 1164 г., эти купольные образы дополнены фигурой Христа Иерея (*Sinković*, 2000. P. 40–44). Показательный пример являют собой фрески церкви Св. Стефана в Кастории, конец XII в., где в центральном своде представлены три медальона с полуфигурами Эммануила, Пантократора и Ветхого деньми (*Chatzidakis, Pelekanidis*, 1985. P. 6–21. П. 18, 19); см. также: *Лидов*, 1999. С. 159. Среди рукописей можно назвать в качестве примера входные миниатюры Евангелия третьей четверти XI в. из Национальной библиотеки в Париже (гг. 74), где каждому евангелисту усвоен один из образов Христа: у Матфея — Ветхий деньми, у Марка — Эммануил, у Луки — Пантократор; у Иоанна изображены все три образа (*Galavaris*, 1979. P. 93–100). В «Словах Григория Назианзина», второй половины XI в.,

242 Иисус Христос Ветхий
днемми. Деталь иконы
«Устюжское Благовещение»
243 Богоматерь с Эммануи-
лом. Деталь иконы «Устюж-
ское Благовещение»
244 Богоматерь с Эммануи-
лом. Деталь иконы «Благове-
щение». Конец XII в. Мона-
стырь Св. Екатерины
на Синае



243



244

из собрания Греческого патриархата в Иерусалиме (cod. Tarhou 14), волхвы в сцене «Поклонение» держат в руках три фигурки Христа — Эммануила, средовека и Ветхого днемми, что основано на апокрифическом сказании (*Avner*, 1982. P. 459–467). [73] *Mango*, 1994. P. 165–170. См. также: *Щенникова*, 1999. С. 261, примеч. 1; *Смирнова*, 2002. С. 520–521. [74] *Лазарев*, 1986. Т. 2. Ил. 81. В.Н. Лазарев называет эту мозаику дальним прообразом «Устюжского Благовещения» (*Лазарев*, 1947. С. 40).

монастыря являет собой своего рода богословский трактат, в котором выражены важнейшие вероучительные догматы, раскрытые в образах, чрезвычайно характерных для искусства средневизантийского периода. Так, например, изображения Христа Эммануила и Ветхого днемми в XI–XII вв. часто включались в сложные иконографические программы, разворачивавшиеся на стенах храмов или на листах иллюминированных кодексов [72]. Сама тема Боговоплощения, центральная для византийской иконографии Христа, была разработана исключительно полно и разнообразно начиная с раннехристианских времен. Одним из древнейших

протографов «Устюжского Благовещения», как считает К. Манго, послужила мозаика VI в. в апсиде константинопольского храма в Халкопратии, где была изображена Богоматерь с Младенцем, рядом с которой был представлен архангел [73]. Эта тема получает развитие в других памятниках VII–VIII вв., наиболее показательным среди которых является погибшая алтарная мозаика церкви Успения в Никее (после 787 г.), где Богоматерь, изображенную в рост, с Младенцем на груди, осеняют лучи Св. Духа [74]. Образ Боговоплощения, как в иконографии Богоматери, так и в сцене «Благовещение», получает в искусстве послеиконоборческого



245

периода самые разнообразные преломления [75], но столь исчерпывающее и в то же время лапидарное его изображение, примерно чему является «Устюжское Благовещение», почти уникально. Единственной прямой аналогией подобной иконографии оказывается знаменитая икона из монастыря Св. Екатерины на Синае, созданная, впрочем, уже во второй половине XII в. [76] [ил. 244]

Из сказанного можно сделать очевидный вывод, что икона из Юрьева монастыря принадлежит к той рафинированной, отличающейся изобретательностью линии развития иконографической мысли, которую

в первую очередь следует связывать с элитарным кругом богословов византийской столицы. Можно присоединиться к мнению Э.С. Смирновой, что икона подобной иконографии, созданная в русле столичного византийского искусства, являлась программным произведением для Новгорода, и ее значение для храма, в который она предназначалась, выходило за рамки простого моленного образа. Основываясь на этом выводе, Э.С. Смирнова делает предположение, что икона изначально являлась храмовым образом придворной церкви Благовещения на Городище, заложенной князем Мстиславом в поз г., а в Георгиевский собор она

[75] Большое количество различных примеров приведено в указанных работах Э.С. Смирновой и Л.А. Шенниковой. Ближайшей аналогией является сцена «Благовещение» в росписях церкви Св. Врачей в Кастории, конец XII в. (Лудов, 1999. С. 160), а также аналогичная сцена из церкви Богоматери Форбиотиссы в Асину (1105/1106), которая была поновлена в XIV в. (Stylianiou, 1997. Pl. 65; см. также: Smirnova, 1997. P. 31–38).

[76] Наиболее полную библиографию по этой

попала позже, возможно, при перестройке городищенского храма в середине XIV в. [77]

Крупные монументальные фигуры, их классические, но отнюдь не утонченные пропорции, светящиеся объемные моделировки одежд архангела, действительно вызывают в памяти различные образы конца XI — начала XII в. и в том числе новгородские памятники этого периода. Однако не следует забывать, что новгородскому искусству всегда был свойствен дух ретроспективизма, и легко можно представить ситуацию, когда в пределах двух десятилетий в определенной художественной среде сохранялись настроения, ориентированные на искусство рубежа веков. Если иконография не предоставляет четких категорий для уточнения датировки памятника, то художественный язык иконы выдает некоторые тенденции, которые более свойственны для искусства второй четверти XII столетия. В образах «Устюжского Благовещения», несмотря на монументальность формы, ощущается эмоциональная открытость, которая проявляется и в выражении ликов с их тонкими индивидуальными характеристиками, и в особом, чуть акцентированном наклоне головы Богоматери, и во взаимоотношении жестов рук, которые обретают выразительную, как бы «говорящую ритмику». В этом отношении икона находит созвучие с мозаиками Михайловского Златоверхого собора в Киеве (около 112 г.), где эти черты уже дают себя знать. Такому восприятию образов способствует и нюансированная светотеневая моделировка ликов, подвижный свет, как будто изнутри наполняющий их живописную ткань [ил. 245]. Подобные черты лишь намечаются во фресках новгородского Софийского собора, где еще преобладает духовная императивность, пришедшая сюда из искусства XI столетия, тогда как в «Устюжском Благовещении» они обретают то полнозвучие, которое уже определяет общую структуру образа. Эти особенности художественного строя иконы, проявившиеся здесь еще не в полную силу, станут наиболее отчетливо видны во фресках собора Спасо-Мирожского монастыря — центрального памятника искусства второй четверти XII столетия.

Указанные особенности стиля дают основание говорить о том, что наиболее вероятным временем создания «Устюжского Благовещения» является тот период, когда в уже выстроенном Георгиевском соборе шли работы по его росписи, поэтому традиционная датировка иконы около 120 г. представляется вполне оправданной [78]. Ей не противоречит и иконографическое содержание образа, поскольку для богословия первой половины XII столетия было характерно обострение тринитарных споров, связанных с диспутом о евхаристической природе жер-

твы Христа, а догматическая программа «Устюжского Благовещения» вполне укладывается в русло этой полемики. Следует отметить, что такие стилистические характеристики, как светоносность одежд архангела Гавриила, драгоценное звучание красочной палитры, утонченность моделировок, в равной степени применимы к рассматривавшимся выше фрагментам фресок из основного объема Георгиевского собора.

В то же время вывод Э.С. Смирновой о программном замысле иконы может быть обоснован ее патрональным характером, поскольку святым патроном князя Всеволода Мстиславича — одного из строителей Георгиевского собора — был архангел Гавриил. Княжеский заказ может объяснить и рафинированность иконографии иконы, и ее высочайшее художественное качество. Нельзя исключать и возможности того, что «Устюжское Благовещение» являлось повторением престольного образа Благовещенской церкви на Городище. На это косвенно указывает сообщение архимандрита Макария о существовании в этой церкви храмовой иконы, написанной, по преданию, архиепископом Василием Каликой в 1345 г., т. е. после перестройки храма. Скорее всего, икона Василия Калики повторяла древний храмовый образ начала XII в., который мог послужить образцом и для иконы из Юрьева монастыря. Главной особенностью ее, как и «Устюжского Благовещения», являлось то, что «при персях прядущей Богородицы» имелось изображение «зачатого во утробе предвечного Младенца» [79]. Отметим, что такая иконография «Благовещения», возможно, была повторена и в другом «Благовещении», конца XII в., которое находилось в соборе Антониева монастыря. Икона пропала во время Великой Отечественной войны и известна только по воспроизведению в альбоме Н.П. Кондакова. Ее отличительная черта — аналогичный образ Христа Ветхого деньми в верхней части иконы. Фигурка Младенца в лоне Богоматери не читается, но, возможно, она была скрыта поздними записями [80].

Памятники древнерусской живописи 120–130-х гг. создают достаточно монолитную стилистическую группу, в которой определился переходный дух искусства этой эпохи.

Прослеженные нами художественные тенденции проявились не только в монументальной живописи и иконописи, но и в книжной миниатюре. К тому же хронологическому периоду можно отнести два памятника, которые долго не могли найти себе твердо обоснованное место в периодизации домонгольского искусства. Речь идет о миниатюрах-фронтисписах с изображениями св. князя Бориса, одна из которых украшает

неоднократно публиковавшейся иконе см.: Holy Image, Hallowed Ground, 2006. Cat. 13. P. 152–153. [77] Это предположение автор подкрепляет анализом художественных особенностей памятника, где в качестве ближайших стилистических аналогий новгородского происхождения называются росписи барабана Софийского собора (1109) и Мстислава Евангелия (1103–1117), и соответственно датировка иконы относится к исследователю к началу XII столетия. Данная концепция последовательно проводится Э.С. Смирновой в следующих работах: Смирнова, 1995/2. С. 41–43; Ситникова, 1997. P. 31–38; Смирнова, 2002. С. 517–538; Смирнова, 2005/1. С. 227–238.

[78] А.И. Анисимов, первым опубликовавший икону после ее раскрытия, дал ей широкую датировку XII столетием (Анисимов, 1928. С. 119–122), В.Н. Лазарев в разное время датировал икону концом XII в. (Лазарев, 1947. С. 39–42), 1130–1190-ми гг. (Лазарев, 1981. С. 9–10), наконец, второй половины XII в. (Лазарев, 1983. Кат. № 4), В.И. Антонова предложила датировку периодом строительства Георгиевского собора, т. е. 1119–1130 гг. (Антонова, Мисева, 1963. Т. I. С. 54–57), Г.И. Вздорнов — второй половины XII в. (Vzdornov, 1991. S. 105), О.С. Попова — первым десятилетием XII в. (Попова, 2006 (1992). С. 831), О.А. Корина — 1130–1140-ми гг. (ГТГ. Каталог, 1995. С. 47–50), Л.И. Лифшиц (Лифшиц, 2007. С. 78) и В.Д. Сарабьянов (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 101–103) — около 1130 г.

[79] Макарий, архим., 1860. Ч. 2. С. 116. О копировании «Устюжского Благовещения» в XVI столетии см.: Щенникова, 1999. С. 257–261.

[80] Кондаков, 1931. Т. 3. С. 141. Рис. 16.



246 Св. князь Борис. Фронтиспис Евангелия Учительного Константина пресвитера Болгарского. Миниатюра. Первая треть XII в. ГИМ. Син. 262

246

Учительное Евангелие Константина пресвитера Болгарского (ГИМ. Син. 262), а вторая — рукопись «Слова Ипполита Римского о Христе и антихристе» (ГИМ. Чуд. 12). Обе рукописи неоднократно становились предметом исследований и получили достаточно разнообразные интерпретации, касающиеся как их происхождения, времени создания, так и идентификации святых, изображенных на миниатюрах [81]. Между тем исследования последних лет убедительно показывают, что на фронтисписах представлены либо Борис и Глеб, либо — в обоих случаях — князь Борис (миниатюра рукописи «Слова Ипполита Римского» не поддается точной атрибуции из-за

плохой сохранности). Такая атрибуция происходит как из иконографии изображений князей, которая находит буквальные аналогии в энколпионах XII–XIII вв., связанных с почитанием св. князей-страстотерпцев, так и из традиции патронально-киторских изображений, получивших на Руси особое распространение именно в композициях фронтисписов рукописей [82] [ил. 246, 247].

Традиционно оба манускрипта на основании стилистического анализа миниатюр датировались рубежом XII–XIII вв. и связывались с Северо-Восточной Русью, а именно с группой рукописей, входивших в сформировавшуюся в первой трети XIII столетия

[81] В науке XIX столетия эти миниатюры рассматривались как изображения русских князей Бориса и Всеволода-Гавриила (Срезневский, 1867. С. 41–48), однако после публикации К.И. Невоструева, увидевшего болгарские влияния в языке «Слова Ипполита» (Невоструев, 1868), Г.Д. Филимонов высказал догадку, что и на миниатюрах обеих рукописей изображен болгарский князь Борис-Михаил (Филимонов, 1875. С. 53–55). Так появилась «болгарская» теория происхождения памятников, которые рассматривались как копии с болгарских кодексов, что наложило соответствующий отпечаток и на атрибуцию изображенных здесь святых, которые определяются как князь Борис-Михаил или даже его сын царь Симеон (Гольищенко, 1959. С. 391–415; Иванова-Мавродинова, 1968. С. 80–120; Kämpfer, 1978. S. 83; Вздорнов, 1980. С. 16–17; Джурова, 1981. С. 26. Табл. 50).

[82] Помимо упомянутого ранее И.И. Срезневского (Срезневский, 1867. С. 41–48), такой точки зрения придерживались В.В. Стасов, Н.П. Кондаков и В.И. Лесючевский (Стасов, 1902. С. 89–92; Кондаков, 1931. С. 119; Лесючевский, 1946. С. 225–230). В последние годы эта атрибуция убедительно подтверждена в исследованиях Э.С. Смирновой и А.С. Преображенского (Смирнова, 2009. С. 86–91; Преображенский, 2012. С. 335–340).



247

[83] Эту группу рукописей впервые объединил А.И. Соболевский (*Соболевский*, 1910. С. 205–207). Впоследствии идею ростовского происхождения рукописей ГИМ. Син. 262 и Чуд. 12 поддержали и другие исследователи. См.: *Свириц*, 1964. С. 67–68; *Вздорнов*, 1965. С. 168–185; *Ророва*, 1975. Р. 24–28; *Вздорнов*, 1980. С. 15–18; *Попова*, 1983. С. 23–24.

[84] *Уханова*, 2008. С. 225–229; *Уханова*, 2009. С. 117–156. Концепция Е.В. Ухановой поддерживается Э.С. Смирновой и А.С. Преображенским (*Смирнова*, 2009. С. 86–91; *Преображенский*, 2012. С. 335–340), которые дополнили ее своими весьма убедительными доводами. В частности, представляется вполне обоснованным предположение Э.С. Смирновой, что происхождение обеих рукописей могло быть связано с Борисоглебским собором Вышгорода, окончательное строительство которого, как известно, завершилось в 1115 г., что может служить косвенным ориентиром для датировки манускриптов.

[85] Мнение о датировке рукописи ГИМ. Син. 262 в пределах первой трети XII в., основанное на стилистическом анализе миниатюры, ранее высказал Л.И. Лифшиц (*Сводный каталог*, 2002. С. 566).

библиотеку ростовского епископа Кирилла I, которая упоминается в летописи [83]. Однако недавние палеографические исследования Е.В. Ухановой убедительно показали, что оба памятника относятся к более ранней эпохе. Исследовательница датирует их концом XI – первой четвертью XII в. Значительные части обоих манускриптов принадлежат руке одного писца и, судя по высокому качеству рукописей, могут быть связаны с великокняжеским скрипторием, существовавшим в Киеве в первой четверти XII столетия [84].

Более сохранный образ князя Бориса в Учительном Евангелии Константина Болгарского отчетливо напоминает книжные иллюминированные киевские рукописи XI столетия. Драгоценный убор листа с миниатюрой, обилие золота, богатство отделки, сложный орнамент, украшающий фигуру князя, торжественность его фронтальной позы – все это указывает на прямую связь данного памятника с киевскими традициями книжной иллюстрации, которые существовали в столице Киевской Руси в предшествующем столетии. В то же время нельзя не заметить здесь и новых веяний. Лик Бориса выполнен в очень сложной сплавленной манере письма, создающей мягкую форму с плавными светотеневыми переходами. Вместе с тем его образ обладает той повышенной выразительностью и эмоцио-

нальным напряжением, которые хорошо известны нам на примере фресок собора Антониева монастыря (1125) или миниатюр Мстиславова Евангелия (1103–1117). Контрастность напряженной и сложной психологической характеристики образа и мягкой, как бы успокоенной моделировки форм лика и одежд, выдает те художественные настроения, которые были характерны для русского искусства 1120–1130-х гг. и по-разному проявились в памятниках того времени [85]. По сравнению с новгородскими фресками этот образ представляется более сдержанным и самоуглубленным, но весьма вероятно, что именно такая эмоциональная, но все же смягченная манера живописи могла существовать в великокняжеской художественной среде Киева, от которой, к сожалению, практически не сохранилось памятников.

Вторая, менее сохранный миниатюра из «Слова Ипполита Римского» выполнена в более простой манере и не столь богатой технике и не имеет вполне очевидных связей с киевскими традициями, поэтому ее атрибуция не может носить такого же уверенного характера. Тем не менее кодикологические данные об обеих рукописях позволяют объединить их в одну группу. По своим художественным характеристикам эти миниатюры правомочно сравнить с двумя рассмотренными выше иконами из Георгиевского

собора Юрьева монастыря, которые показывают нам схожий срез стилистических течений, существовавших в одном широком потоке искусства этого периода.

Создание Георгиевского собора и его декорация, как уже говорилось, явились едва ли не главными событиями в художественной жизни Древней Руси 120-х гг., и поэтому вполне закономерно, что сохранившиеся памятники, созданные в ходе работ по декорации собора, не составляют стилистически абсолютно целостной картины, но, скорее, дают своего рода срез интенсивной художественной жизни того периода. Наиболее впечатляющим здесь оказывается живое соседство искусства, ориентированного на византийскую классику, которое представлено иконой «Устюжское Благовещение» и фрагментами росписей основного объема собора, и произведений обретающего все больший размах мощного художественного движения, связанного в первую очередь с монастырской культурой.

Идеи аскезы, охватившие в рассматриваемый период весь византийский мир, нашедшие художественное выражение в росписях северо-западной башни Георгиевского собора, вероятнее всего, доминировали и в искусстве других русских монастырей. Более того, аскетические тенденции вообще становятся определяющими в искусстве, что отчетливо проявляется не только в произведениях монашеского круга, но даже в памятниках, вышедших из придворной среды византийской столицы [86]. Формула такого искусства, выраженная в образах купола башни Георгиевского собора, с их лишенными внешней красоты, но духовно напряженными ликами, с бестелесными фигурами, как будто утратившими материальность, с их уплощенными, лишенными светотеневой моделировки облачениями, находит созвучие в памятниках Южной Руси, создание которых относится к 120–140-м гг. В первую очередь здесь нужно назвать росписи Успенского собора Елецкого монастыря в Чернигове. Этот собор создан еще в традициях монументального княжеского строительства, которое обладало особым пафосом именно в киевских землях. Однако никаких достоверных сведений о его строительстве не сохранилось, а датировка его архитектуры колеблется от конца XI до второй половины XII в. [87] А.И. Комеч определял время строительства собора 120–130-ми гг. [88], и к этому же времени можно отнести и украшение собора фресками, незначительные фрагменты которых были выявлены в ходе нескольких реставраций памятника, начавшихся еще в 1920-х гг.

Крайне фрагментарная сохранность не позволяет говорить об иконографической программе росписи Успенского



248

собора в целом, однако дошедшие до нас участки живописи свидетельствуют о неординарности ее отдельных элементов. В простенках окон купола читаются лишь тени фигур, не позволяющие идентифицировать представленных здесь святых. В парусах состояние росписи уже более определенное, и здесь хорошо видны фигуры евангелистов, окруженные сложными архитектурными кулисами [ил. 248]. Между фигурами двух евангелистов во лбу восточной подпругной арки угадывается изображение «Спас Нерукотворный на убресе». «Спас на убресе» («Мандилион») и часто помещавшийся напротив него «Спас на черепи» («Керамидион») становятся в XII столетии распространенными элементами декорации храмов. Являвшиеся изображениями одних из самых чтимых реликвий Византии, они включались в программы росписей и располагались обычно в средней зоне храма у основания барабана, что отражало понимание этих образов как свидетельств реаль-

[86] Попова, 2005. С. 192–200.

[87] Н.В. Холостенко датировал собор концом XI в. (Холостенко, 1961. С. 51–67), Е.В. Воробьева и А.А. Тиц (Воробьева, Тиц, 1974. С. 98), а также П.А. Раппопорт (Раппопорт, 1982. С. 45–46) – 1110–1120-ми гг., Г.Н. Логвин – второй половиной XII в. (Логвин, 1980. С. 85–96). Об этом см. раздел настоящего тома, посвященный зодчеству.

[88] Согласно замыслу А.И. Комеча, собор Елецкого монастыря, наряду с Борисоглебским собором в Чернигове, открывает раздел, посвященный истории древнерусской архитектуры настоящего тома ИРИ. От росписи Борисоглебского собора, к сожалению, сохранились лишь

незначительные фрагменты фресок. См.: История украинского искусства, 2010. Т. 2. С. 648, 649, 655. [89] Наиболее последовательно роль «Нерукотворного образа» в системе храмовой декорации рассмотрел А.Н. Грабар, который выделил три основных значения этого изображения в иконографических программах. Это – зримое представление догмата о Боговоплощении, прообразование евхаристической жертвы, а также функция «Мандилиона» и «Керамидиона» в контексте храмовых программ отмечается многими исследователями (Papadakis-Oekland, 1989. P. 283–296;

Сарабьянов, 1994. С. 278; Kitzinger, 1995. P. 575–602; Герштель, 1996. С. 78–79; Пенкова, 2005. С. 354–355). Принимая основополагающие выводы А.Н. Грабара, исследователи акцентируют и другие аспекты понимания «Нерукотворного образа». Так, Э. Китцингер и Л. Хадерман-Мисгвиш особо подчеркивают апотропейское значение образа (Kitzinger, 1995. P. 575–602; Hadermann-Misguich, 1999. P. 30–33), Ш. Герштель вводит его в контекст литургических программ (Герштель, 1996. С. 78–82). С. Дюфренн пишет, что «присутствие в этих возвышенных зонах святого Плата и святой Черепицы может быть отражением того места, где хранились эти великие реликвии: с момента их перенесения в Константинополь в 944 г. они были, согласно текстам, подвешены к потолку в одном из залов Дворца» (Dufrenne, 1965. P. 194). Развивая мысль С. Дюфренн, А.М. Лидов связывает популярность данных сюжетов с желанием воспроизвести сакральную топографию этих святынь, которые хранились в Фаросской церкви и, согласно его интерпретации, были подвешены под восточной и западной подпругными арками (Лидов, 2003. С. 249–280).

[90] В ранних памятниках «Мандилион» иногда включался в программу боковых нефов апсид, примерами чему служат три каппадокийских храма XI столетия – Каранлык килисе, капелла № 21 (храм Св. Екатерины) в Гереме и Сакли килисе (Thierry, 1980. P. 16–19; Jolivet-Lévy, 1991. P. 85–86, 127, 134). В бескупольных базиликальных храмах «Нерукотворный образ» может быть размещен на триумфальной арке над алтарем, как, например, в церкви Агиос Николаос ту Касници, конец XII в. (Chatzidakis, Pelekanidis, 1985. Sch. on p. 52, № 11). В крестово-купольных постройках расположено «Мандилион» в паре с «Керамидионом» между парусами известно по фрескам церкви Св. Георгия в Джурджеви Ступови около Нового

249 Праведники из сцены «Страшный суд». Фрагмент росписи нартекса. Успенский собор Елецкого монастыря в Чернигове
 250 Св. мученица. Фрагмент росписи нартекса. Успенский собор Елецкого монастыря в Чернигове



249

Пазара (около 1175 г.), а также по древнерусским фрескам Спасского собора Мирожского монастыря (около 1140 г.) и церкви Спаса на Нередице (1199).
 [91] Копия опубликована: *Логвин*, 1980. С. 85–96.
 [92] Среди византийских памятников можно привести такие примеры, как росписи церквей Айвали килисе в Гюллю дере, Каппадокия (X в.), Св. Стефана в Кастории (X в.), Панагии тон Халкеон в Фессалониках (1028), Панагии Мавриотиссы в Кастории (рубеж XI–XII в.), собора в Торчелло (конец XI в.), и др. Иконографический анализ византийских изображений «Страшного суда» XI–XIV вв. см.: *Der Nersessian*, 1975. P. 325–331. Что же касается русских памятников, то «Страшный суд» известен по фрескам Михайловского собора Выдубицкого монастыря (1090-е гг.) и Николо-Дворищенского собора (около 1120 г.), Спасо-Преображенского собора в Переславле-Залесском (1152), церкви Бориса и Глеба в Кидекше (1150-е гг.), Спасской церкви Евфросиниева монастыря (около 1161 г.), Георгиевской церкви в Старой Ладоге (последняя четверть XII в.), Дмитриевского собора во Владимире (1195), церкви Спаса на Нередице (1199), Кирилловской церкви в Киеве (последняя четверть XII в.). Единственным исключением в этом ряду оказывается ансамбль собора Спасо-Мирожского монастыря (около 1140 г.). Библиографию см.: *Ливова-рова*, 1997. С. 128–155; *Церковь Св. Георгия в Старой Ладоге*, 2002. С. 168–173; *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 486–487.

ности Боговоплощения и крестной жертвы Христа. Особый интерес к нерукотворным образам Спасителя, который можно наблюдать в середине – второй половине XII в., вероятно, связан с усложнением христологической тематики в иконографических программах росписей. В первую очередь это касалось одного из основополагающих догматов христианства о неслиянном соединении во Христе божественной и человеческой природы. «Нерукотворный образ» как нельзя более соответствовал этой теме, показывая лик Христа, чудесным образом запечатлевшийся в неживой материи и одухотворивший ее [89]. Такая схема расположения двух «Нерукотворных образов» впервые появляется в XII в. и известна в первую очередь по древнерусским памятникам – фрескам собора Мирожского монастыря и церкви Спаса на Нередице. Весьма примечательно, что фреска собора Елецкого монастыря оказывается на настоящий момент едва ли не самым древним примером включения «Нерукотворного образа» в программу росписи подбарabanного кольца, что говорит не только о быстром распространении новой иконографической формулы, выработанной в константинопольской среде, на периферию византийского мира, но и о чуткости древнерусского искусства к программным изменениям в системе храмовой декорации [90]. Черниговская фреска, вероятнее всего, восходила к какому-то утраченному киевскому образцу, в котором отразились столичные программные нововведения. Таким образом для южнорусских памятников второй четверти XII в. вполне могла послужить декорация Михайловского Златоверхого собора, созданная приглашенными столичными художниками и оказавшая значительное влияние на развитие древнерусской живописи последующих десятилетий.



250

В западной части Успенского собора еще в 1920-е гг. был обнаружен небольшой фрагмент с несколькими головами святых из сцены «Шествие праведников в рай» [ил. 249], к сожалению, ныне утраченный и известный только по копии [91]. Соответственно система росписи западной части храма следовала той традиции размещения здесь «Страшного суда», которая глубоко укоренилась в храмах Древней Руси по крайней мере с конца XI столетия. В византийской храмовой декорации послеиконоборческого периода расположение сцен «Страшного суда» в западном объеме было явлением частым, но не повсеместным, и тема эта не была приоритетной, вследствие чего западная часть храма чаще отводилась под другие сюжеты. В русской практике домонгольского периода, напротив, почти во всех храмах, где на западе хотя бы частично сохранились росписи, присутствует «Страшный суд», в иконографии которого явно ощущается усиление повествовательного начала [92]. Эти тенденции проявляются уже в композиции Николо-Дворищенского собора (около 1120 г.), где подробное изображение «казней» было дополнено уникальной



251

214

- 251 Богоматерь Оранта. Роспись конхи апсиды юго-западной капеллы в нартексе. Успенский собор Елецкого монастыря в Чернигове
- 252 Три отрока в печи огненной. Роспись наружной части апсиды юго-западной капеллы. Успенский собор Елецкого монастыря в Чернигове
- 253 Три отрока в печи огненной. Золотая наводка. Пластина южных врат собора Рождества Богоматери в Суздале. Последняя четверть XII в. (?)



252

[93] Лифшиц, Сарабьянов, Царевская, 2004. С. 125–131, 523–525; Попова, Сарабьянов, 2007/2. С. 513–514.

[94] Например, в монументальной композиции Торчелло эта сцена сокращена до одной фигуры апостола Петра. См.: Лазарев, 1986. Ил. 390.

[95] Этот придел обычно ошибочно фигурирует в литературе как «крещальня». В аркосолии еще в XVII в. стоял каменный саркофаг, а в апсиде археологи обнаружили остатки мраморной «купели», вероятно всего, являвшейся водосвятной чашей. Аналогичные придельные конструкции в юго-западной части имеют некоторые памятники второй четверти — середины XII в. — Софийский собор Киева (встройка второй четверти XII в.), Кирилловская церковь в Киеве, Борисоглебский собор в Старой Рязани (Седов Вл., 2003. С. 460–461; Реутов, 2003. С. 101–107).

сценой «Иов на гноище» [93]. Если учитывать, что сцена «Шествие праведных в рай» далеко не всегда присутствовала в развернутом виде в византийских «Страшных судах» [94], то фреска Успенского собора, очевидно, соответствовала этой нарративной традиции.

Наибольший интерес представляют фрагменты росписей, сохранившиеся в юго-западной части собора и обладающие определенной целостностью. Южная часть нартекса, вероятно всего, некогда представляла собой погребальную капеллу. Его угловая южная ячейка перекрыта крестовым сводом, а в восточной стене одновременно с постройкой храма устроена ниша-апсида, служившая алтарем этого придела. Изначально юго-западный угол был отделен от основного объема нартекса миниатюрной тройной аркадой. О погребальном предназначении этого придела говорят также остатки аркосольной ниши в его южной части [95]. Алтарная ниша придела не ограничивается толщиной стены, но выходит с другой стороны в юго-западный угол основного пространства собора. Эта небольшая апсида оформлена экстерьерной декорацией — она



253

имеет покрытие в виде конхи и декорирована аркатурным поясом с поребриком, сохранившим остатки декоративной росписи. Именно в этой зоне храма, как внутри придела, так и со стороны основного пространства, сохранилось наибольшее количество фресок.

Апсиду придела занимает монументальная фигура Богородицы Оранты [ил. 251]. Ее фланкируют два поклоняющихся ангела, которые изображены на откосах алтарной арки, и два херувима на своде конхи. Ангелы облачены в белые, видимо, дьяконские одежды. Над апсидой, а также на примыкающих стенах прочитываются слабые контуры фигур святых, среди них выделяются лучшей сохранностью изображения мученицы [ил. 250] и мученика [96]. Росписи южного угла нартекса составляют свою особую, замкнутую программу, не связанную с декорацией остальной части нартекса и состоявшую из фигур святых, подбор которых был обусловлен погребальным предназначением этого придела. Вероятно, в это время существовала определенная традиция выделения и декорации подобных погребальных приделов. Об этом свидетельствуют сохранившиеся фрески аналогичной капеллы в юго-западном углу Кирилловской церкви в Киеве, где программа росписи, также составленная из фигур святых, совершенно не коррелирует с сюжетами нартекса, посвященными «Страшному суду» [97].

Сохранившийся участок древних фресок, обрамляющий апсиду придела со стороны наоса, свидетельствует о неординарности иконографического решения этой части храмовой декорации. Здесь над апсидой, в полукружии стены под сводом хор, расположена сцена «Три отрока в печи огненной», а на участке южной стены представлены фигуры двух монахов [ил. 252, 254]. Включение в роспись этого объема сцены «Три отрока», явно не соответствующее общепринятым принципам храмовой декорации, может быть объяснено в контексте погребального характера капеллы, поскольку в одном из толкований этот сюжет воспринимался и как ветхозаветный прообраз всеобщего воскресения [98] [ил. 253].

Фрески Успенского собора, несмотря на плохую сохранность самой живописи, все же демонстрируют явное стилистическое сходство с росписями башни Георгиевского собора. Фигуры написаны в подчеркнуто упрощенной манере, без сложных светотеневых градаций и живописных проработок, создающих объемную форму, т. е. тех черт, которые характеризуют большинство памятников древнерусской монументальной живописи раннего XII в. К сожалению, здесь не сохранилось ни одного полноценного лика, но вытянутость пропорций, дематериализация



254

[96] Эти святые из-за необоснованной атрибуции Г.Н. Логвина иногда фигурируют в литературе как Константин и Елена (Логвин, 1980. С. 93. Ил. 39; Вироцкий, 1998. С. 98). [97] В восточной части данного объема Кирилловской церкви также существовала апсида, утопленная в стену, основания которой были выявлены Н.В. Холостенко (Холостенко, 1960. С. 5–19; Реутов, 2003. С. 103).

[98] Обычно данная композиция присутствует в циклах прообразовательного характера, имеющих еucharистическую символику, что в свою очередь связывает этот сюжет с темой жертвы Христа и грядущего воскресения. Так, в кафоликоне Осиеос Лукас изображение трех отроков в печи включено в декорацию дьяконника, где оно соседствует с аналогичной по символике сценой «Даниил во рву львином». В Софии Киевской сцена с тремя отроками расположена на хорах, среди композиций, посвященных истории явления Троицы Аврааму. В аналогичном окружении «Три отрока в печи огненной» располагаются в алтарных фресках Софии Охридской, являю-

щихся классическим примером прообразовательного еucharистического цикла (Попова, Сарабьянов, 2007/1. С. 227–228). В росписях Каранлык килисе, середина XI в., сцена «Три отрока» расположена на южной стене непосредственно у входа в небольшое пространство дьяконника, тогда как сразу над ней в лонете развернута композиция «Сшествие во ад». В соседней церкви Эльмали килисе, созданной в тот же период теми же мастерами, композиция «Три отрока в печи огненной» также имеет выразительное сопоставление: она расположена непосредственно под «Воскресением Лазаря» (схемы росписи обеих церквей см.: Jolivet-Lévy, 2001. P. 293–294). Показательно, что в дьяконнике Спасской церкви Евфросиниева монастыря сцена с тремя отроками находится наряду с композициями «Даниил во рву львином» и «Жертвоприношение Аврааму» (Сарабьянов, 2009/5. С. 114; Скобцова, 2009. С. 192). [99] Впервые этот компартимент выделил из общего ансамбля Софийского собора Н.Л. Окунев. Он определил функцию данного

254 Ангел. Деталь сцены «Три отрока в печи огненной». Фрагмент росписи наружной части апсиды юго-западной капеллы. Успенский собор Елецкого монастыря в Чернигове

255 Крещение. Роспись апсиды крещальни. Софийский собор в Киеве. 1130-е гг.

помещения как крещальни и датировал ее периодом не ранее начала XII в. (Окунев, 1915. С. 113–137). В.Н. Лазарев поддержал идею о располагавшемся здесь баптистерии, датировав фрески второй половиной XII в. (Лазарев, 1973. Текст к ил. 127). Однако И.Ф. Тоцкая пришла к выводу, что придел являлся усыпальницей Владимира Мономаха, чей небесный патрон — Василий Великий — и изображен в тимпане апсиды (Тоцкая, 2002. С. 115–123). А.В. Реутов видит в так называемой крещальне часовню для освящения воды в праздник Богоявления, что акцентировано изображением «Богоявления» в конхе апсиды (Реутов, 2003. С. 105–106). Эта точка зрения находит косвенное подтверждение в свидетельстве Павла Алеппского, который так описывает это помещение: «Справа от входящего в западные двери ... находятся два покинутых алтаря, один из них во имя Богоявления... где стоит купель для почетных людей» (Павел Алеппский, 2005. С. 170). Л.И. Лифшиц не без оснований считает, что данный придел мог одновременно служить



255

и усыпальницей, и моленной, и местом освящения воды (*Лифшиц*, 2006. С. 269–270).

[100] Уже в литургических толкованиях IV–V вв. обряд крещения рассматривается не только как повторение крещения Христа в Иордане, но также как прообраз Его смерти и воскресения (*Bornert*, 1966. P. 79–80; *Meienendorff*, 1995. С. 23). Такая интерпретация сюжета привела к тому, что в некоторых ансамблях Каппадокии «Крещение» утрачивает свое хронологическое место и соотносится со сценами «страстей Христовых». Например, в Гереме № 9 «Крещение» расположено рядом с «Распятием» (*Jolivet-Lévy*, 2002. P. 332–333), в Гереме № 6 «Крещение» и «Распятие», как главные сюжеты, располагаются в пандан и занимают ниши на южной и северной стенах (*Jolivet-Lévy*, 2001. P. 247), а в «Большой голубятне» Чавушина «Крещение» включено в страстный цикл и размещено в пандан «Сошествию во ад» (*Jolivet-Lévy*, 2002. P. 348). Подобные примеры можно найти и в памятниках XI–XII вв. — как в Каппадокии, так и в других регионах византийского мира (*Ibid.* P. 348–349).

лизация изображений, уплощение драпировок, использование прозрачных, неплотных красок, сглаженность палитры — все это говорит о принципиальной ориентации мастеров черниговской росписи на те же аскетические приоритеты, которые так ярко проявились во фресках придельной церкви собора Юрьева монастыря.

К этому же кругу памятников принадлежат фрески так называемой крещальни Софии Киевской, являющиеся небольшим, но очень выразительным дополнением к гигантскому ансамблю росписей Софийского собора. Росписи этого камерного помещения расположены в одной из ячеек наружных галерей, примыкающей с севера к юго-западной башне, где в проем между восточными пилонами была встроена небольшая апсида, обособившая это пространство от объема собора. К декорации XII в. здесь относятся «Крещение» в конхе апсиды [ил. 255] и изображения четырех святителей в ее нижней части [ил. 258, 260], а также фигуры двух мучеников на пилонах и полуфигура Василия Великого в тимпане над апсидой. Присутствие святительского чина ясно свидетельствует о литургическом характере данного помещения, которое, вопреки устоявшемуся мнению, являлось, скорее всего, не баптистерием, а придельным храмом поминального характера, в котором также

могло происходить освящение воды [99]. Композиция «Крещение» не может служить исключительным доводом в пользу определения данного объема как крещальни, поскольку уже с X в. этот сюжет получает в храмовых программах достаточно широкое и разнообразное истолкование, в том числе и «страстного» характера, что позволяет связать ее с погребальным предназначением данного придела [100].

Росписи юго-западной капеллы Софийского собора обнаруживают несомненное родство сразу с несколькими древнерусскими памятниками второй четверти XII в., что делает этот маленький ансамбль весьма значимым в истории древнерусской живописи этого периода. Л.И. Лифшиц точно подметил сходство фресок с росписями башни Георгиевского собора, которое выразилось как в формальных приемах, так и в общем образном строе. Фигуры святителей имеют схожие удлиненные пропорции, а в их восприятии чрезвычайно важно значение силуэта, которое, как и в башне, акцентировано очень низким поземом, выводящим почти всю фигуру в зону фона [ил. 260, 261]. Близкими оказываются и принципы написания лика со схожей сложной последовательностью наложения красок и гротескно вытянутыми пропорциями, создающими образы, лишенные внешней красоты, но наполнен-



256 Иоанн Предтеча.
Деталь сцены «Крещение».
Роспись апсиды крещальни.
Софийский собор в Киеве

257 Иисус Христос. Деталь
сцены «Крещение». Роспись
апсиды крещальни. Софий-
ский собор в Киеве



257



258 Св. Василий Великий.
Роспись апсиды крещальни.
Софийский собор в Киеве
259 Ангелы. Деталь сцены
«Крещение». Роспись апсиды
крещальни. Софийский собор
в Киеве



259

260 Св. Григорий Богослов
и Иоанн Златоуст. Роспись
апсиды крещальни. Софий-
ский собор в Киеве



260



261

ные внутренним духовным достоинством. В то же время насыщенный цвет колорит фресок капеллы, сочетающий глубокие матовые тона одежд, яркие светонесущие пятна изумрудных или золотистых горок, со звонким лазуритом фонов, буквально напоминает росписи собора Мирожского монастыря. Однако существенными представляются и различия между киевской фреской и псковским ансамблем. Эти отличия выявляются, в частности, в системе построения композиции «Крещение», которая, будучи вписанной в стесненное пространство маленькой конхи, подчинена не столько общей логике повествования, сколько ритмике взаимодействия цветовых пятен. Образы композиции сохраняют внутреннюю замкнутость и обособленность, что усиливается неопределенностью поз, незавершенностью жестов и взглядов [101] [ил. 256, 257, 259]. При несомненном внешнем сходстве мирожские фрески демонстрируют нам иной этап развития этих композиционных принципов,

[101] *Лифшиц*, 2006. С. 253–266.

[102] *Лазарев*, 1971/2. С. 153–157; *Попова*, 2005. С. 192; *Смирнова*, 2005/1. С. 239.

где жест и взгляд каждого персонажа получают своего точного адресата.

Если ансамбли капеллы Софии Киевской и башни Георгиевского собора во всех отношениях являются современниками, то росписи Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове относятся уже к следующему этапу в развитии древнерусской живописи. Вероятнее всего, псковский памятник возник на рубеже 130–140-х гг., причем, учитывая высочайший художественный уровень живописи и наличие остатков греческих сопроводительных надписей, закономерно видеть в числе его создателей византийских мастеров. Стилистические тенденции, проявившиеся в той или иной степени в рассмотренных древнерусских росписях 130-х гг., в полной мере соответствовали тем художественным настроениям, которые вызревали в недрах византийского искусства рассматриваемого периода. Именно в это время формулируются основные принципы так называемой линейной стилизации, которые, трансформируясь, будут определять неповторимую выразительность искусства византийского мира на протяжении всего XII столетия. Линейное начало всегда присутствовало в восточно-христианском искусстве, то становясь на короткое время определяющим принципом трактовки формы, то уходя на второй план, уступая место более выраженным пластическим методам моделировки объема. Но никогда еще принципы линейности не становились настолько самостоятельными и динамически свободными, обретающими порой абстрактную, отвлеченную форму, которая могла полностью подчинить себе структуру лика или фигуры, изменить пропорции изображения и даже анатомическую правильность тела, к соблюдению которой стремились византийские художники всех поколений и эпох. Первые отчетливые признаки проявления этого направления исследователи отмечают в ряде миниатюр 130-х гг., в первую очередь в Евангелии из монастыря Дионисиу на Афоне, 133 г. (cod. 8) и в двух кодексах «Паноплии» Евфимия Зигавина (Ватикан, cod. 666; ГИМ. Син. 387), а также в мозаиках южной галереи Софии Константинопольской (118–1122) и собора в Гелати (около 130 г.) [102].

Эти памятники, имеющие несомненное константинопольское происхождение, создают настолько монолитную стилистическую картину, что можно смело говорить о стиле «линейной стилизации» как о состоявшемся и вполне зрелом художественном явлении, сформулированном в 130-х гг. в недрах искусства византийской столицы. На Руси указанные тенденции также дают о себе знать в памятниках, относящихся к тому же времени. Уже в росписях башни Георгиевского

собора линейные приемы в изобилии появляются в системе разделки ликов, но там новые веяния носят подчеркнуто аскетичный характер, обусловленный влиянием монашеской культуры. Более зрелый стиль, как можно было видеть, демонстрируют нам фрески капеллы Софии Киевской, где те же приемы создают более целостную систему. Но именно фрески Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря являются поистине центральным памятником этого короткого периода, отмечающего зрелый этап эпохи «линейной стилизации», как для древнерусской живописи, так и для всего византийского искусства в целом. Они раскрывают специфику искусства этого периода в ее наиболее законченной форме.

Данное стилистическое направление в своей начальной фазе просуществовало недолго, постепенно угаснув к середине столетия и уступив место искусству, которое, уже хорошо усвоив уроки линейной стилизации предшествующего поколения, применяло их в значительно более сдержанной форме. Об этом свидетельствуют, например, сицилийские мозаики 1140-х гг. в Палатинской капелле и Марторане, которые, обнаруживая множество точек соприкосновения с мирожскими фресками, все же исполнены в классически сдержанной форме.

На Руси появление этого нового направления в его столичной, стилистически законченной и ясно сформулированной редакции связано с деятельностью архиепископа Нифонта, занимавшего новгородскую кафедру с 1131 по 1156 г. Как можно думать, грек по происхождению, выходец из Киево-Печерского монастыря, Нифонт, пришедший в Новгород 1 января 1131 г., сразу заявил себя решительным сторонником монастырских преобразований, официально поставив в игумены основателя Богородице-Рождественского монастыря Антония [103], у которого, как отмечалось выше, был затяжной конфликт с епископом Иоанном [104]. В результате разразившегося в Новгороде в 1136 г. политического конфликта новгородцы изгоняют последнего киевского ставленника — князя Всеволода Мстиславича, сына киевского князя Мстислава Владимировича и внука Владимира Мономаха. Всеволод Мстиславич находит приют в Пскове, который как ревнивый «младший брат» Великого Новгорода с распростертыми объятиями встретил опального новгородского князя. Вероятно, сюда же, в Псков, перемещает центр своей деятельности и архиепископ Нифонт, вступивший в конфликт со сменившим Всеволода на новгородском княжеском столе Святославом Ольговичем, которому владыка отказал в повторном венчании. Об этом косвенно говорит факт прекращения церковного строительства в Новгороде,

возобновившегося только после возвращения владыки в 1143 г. Вместе с Всеволодом и Нифонтом Новгород покинула и основная часть артели строителей, возводивших в это время собор Успения Богородицы на Торгу. Так волею судеб собор Успения на Торгу, заложенный владыкой в 1135 г., оказался немым свидетелем этого короткого конфликта, поскольку завершение его строительства приходится лишь на 1143–1144 гг., когда архиепископ Нифонт вернулся в Великий Новгород.

На короткий период с 1137 по 1142 г. центром храмового строительства на северо-западе Руси становится Псков, где князем и епископом параллельно возводятся два монастырских собора — Рождества Иоанна Предтечи Ивановского монастыря и Спасо-Преображения Мирожского монастыря. Примечательно, что инициативы Нифонта и Всеволода были направлены именно на создание монастырских обителей, где реально могла воплощаться программа проповеди христианских идеалов, подкрепляемых конкретным примером монашеской аскезы. Оба собора, вероятнее всего, возводились одновременно, и тогда же они были украшены фресками, но если декорация Ивановского собора практически полностью погибла [105], то собор Спасо-Мирожского монастыря сохранил для нас уникальный объем фресок, поражающих как полнотой сохранности, так и качеством исполнения и догматической насыщенностью программы.

Фрески Спасо-Преображенского собора отличаются удивительной сохранностью, они покрывают всю поверхность интерьера от купола до оснований стен. Однако их судьба была достаточно драматичной. В период позднего Средневековья росписи, очевидно, были забелены, и об их существовании стало известно лишь в начале 1860-х гг., когда из-под обвалившейся поздней штукатурки открылись фрагменты живописи XII в. В 1880-х гг. к исследованию архитектуры собора и раскрытию фресок приступил В.В. Суслов со своими учениками, однако результаты его работ не удовлетворили псковское духовенство, и по решению Синода и с одобрения Академии художеств все росписи были поновлены в древнем стиле артелью владимирских иконописцев под руководством Н.М. Софонова [106]. Памятник приобрел широчайшую известность и был опубликован во многих изданиях, однако повсеместно он фигурировал сугубо как своего рода иконографическая энциклопедия, тогда как сама живопись, находившаяся под антикварным поновлением, не могла стать предметом художественного анализа [107]. Реставрация живописи началась еще в 1920-х гг. и до сих пор не закончена, поскольку раскрытие фрески

[103] «...Тогда же Антона игуменом Нифонт архиепископ поставил» (НПЛ. 1950. С. 22, 207).

[104] Дальнейшая судьба Иоанна Попьяна неизвестна, но не исключено, что, уйдя на покой, последние годы своей жизни он провел в Пскове. На справедливость такого предположения указывает следующий факт. Имя Иоанна Попьяна было исключено из Синодика Софийского собора: «Иван Попьян, седев 20 лет, отвержеся архиепископья; сего не поминат» (НПЛ. 1950. С. 473). В то же время память его сохраняется в синодиках Пскова, где имя этого владыки стоит на месте, строго соответствующем хронологии поминовения (Янин, 1988. С. 53–54). Т.В. Круглова выдвинула интересную гипотезу, согласно которой Иоанн Попьян, отрекшись от престола, последние годы своей жизни провел в основанном им Спасо-Мирожском монастыре Пскова, а его преемнику архиепископу Нифонту принадлежит лишь честь завершения строительства собора и украшения его фресками. См.: Круглова, 1997. № 8. С. 40–45; Круглова, 2008. С. 23–36. Впрочем, существуют и иные мнения о факте непоминания епископа Иоанна. Так, А. Мусин считает, что исключение епископа Иоанна из новгородских синодиков явилось канонической реакцией церкви на его добровольное отречение от сана. См.: Мусин, 1998. С. 195–210.

[105] В соборе Ивановского монастыря сохранились два фрагмента росписи — панель мраморировки на западной грани северо-восточного алтарного столба и орнамент в одном из алтарных окон (Михайлов, 1988. С. 95–100).

[106] Печальная история поновления фресок Мирожского монастыря подробно прослежена в монографическом исследовании Г.И. Вадорнова. См.: Вадорнов, 1986. С. 159–160; см. также: Сарбабянов, 2010. С. 17–21.

[107] Фрески фигурируют во многих трудах русских ученых конца XIX — начала XX в. См.: Суслов, 1887; Суслов, 1888. С. 7–10; Павлинов, 1889. С. 154–162; Толстой, Кондаков, 1899. С. 177–185; Успенский А., 1910. С. 1–12; Покровский, 1910. С. 253–260.

[108] Реставрационные раскрытия 1920–1930-х гг. проводились спорадически, и лишь в 1969 г. была начата планомерная реставрация фресок, в ходе которой весь ансамбль был

XII в. из-под записей представляет чрезвычайно сложный процесс, но за последние годы расчищены достаточные объемы древней росписи, позволяющие составить адекватное представление о памятнике [108].

С тех пор как в 1889 г. В.В. Суслов приступил к исследованию и реставрации собора и его росписей, о времени создания памятника высказывалось множество мнений, в которых датировка собора и его фресок колебалась между 137 и 156 гг. [109] В исследованиях последних лет неоднократно утверждалась мысль о строительстве Спасского собора и создании его фресок на рубеже 130–140-х гг. Следует признать, что датировка ансамбля мирожских росписей периодом около 140 г. представляется наиболее аргументированной и точной [110]. Исследования Г.М. Штендера и М.И. Мильчика показали, что строительство храма велось в два этапа, в ходе которых был изменен первоначальный композиционный замысел, и над угловыми западными ячееками во втором этаже появились две закрытые ячейки, соединенные настилом хор [111].

приведен в экспозиционный вид. Однако полного раскрытия древней живописи так и не произошло, лишь отдельные ее участки были полностью расчищены из-под записи. Только в 1991 г. начался новый этап в реставрации фресок собора Мирожского монастыря, тогда и была поставлена задача полного раскрытия фресок XII в. из-под записей Н.М. Софонова. Эта работа ведется и по сей день. О реставрации фресок см.: Бетин, Брягин, 1975. С. 22–26; Сарабьянов, 1995. С. 33–38; Сарабьянов, 2010. С. 21–23.

[109] В обширной библиографии вопроса выделены лишь основные работы. М.И. Артамонов отнес фрески собора к началу XIII в. (Артамонов, 1929. С. 61–62); Г.В. Алферова датировала собор 1137–1138 гг. (Алферова, 1958. С. 5); М.Н. Соболева определила время строительства периодом 1148–1156 гг., а создание фресок — 1157–1158 гг. (Соболева, 1968. С. 43–48); П.А. Раппопорт — концом 1140 — началом 1150-х гг. (Раппопорт, 1986. С. 74; Раппопорт, 1993. С. 58); И.А. Лагунин — 1148–1152 гг. (Лагунин, 1988. С. 78–79); Н.Н. Демичева — 1144–1148 гг. (Демичева, 1989. С. 112–117); Вл.В. Седов — предположительно 1140-ми гг. (Седов Вл., 1992. С. 17); Вал.А. Булкин — концом 1140 — началом 1150-х гг. (Булкин, 1993. С. 9); М.И. Мильчик и Г.М. Штендер — 1151–1152 гг. (Мильчик,

Штендер, 1988. С. 77–94). В.Н. Лазарев датировал фрески около 1156 г. (Лазарев, 1973. С. 42; Лазарев, 1986. С. 110–111), и эту датировку принимают многие зарубежные исследователи (Djurić, 1976. P. 15; Lafontaine-Dosogne, 1975. P. 143; Mouriki, 1980/1981. P. 104; Τσιγάρδας, 1986. P. 194; Kitzinger, 1990. P. 186; Gabelluh, 1991. С. 38–39). [110] Наиболее последовательно концепцию строительства Мирожского собора в период 1137–1142 гг. разработал А.И. Комеч (Комеч (Комеч, 1993. С. 41), а Л.В. Бетин высказал мнение о создании росписей в начале 1140-х гг. (Бетин, 1982. С. 167). Датировку росписей около 1140 г. принимают такие исследователи, как В.Д. Сарабьянов (Сарабьянов, 1998. С. 237; Сарабьянов, 2002/4. С. 124–141; Сарабьянов, 2010. С. 9–15), О.Е. Этингоф (Этингоф, 2002. С. 412–441; Etinhof, 2003. P. 205–210), Л.И. Лифшиц (Лифшиц, 2004. С. 44).

[111] Мильчик, Штендер, 1988. С. 77–94. [112] На одновременность строительства и росписи собора указывают многие технологические особенности живописи, в первую очередь установленный факт ведения художественных работ со строительных лесов (Бетин, 1982. С. 167; Сарабьянов, 2002/4. С. 124–141).

[113] Идея христианского просвещения была чрезвычайно актуальна для всей

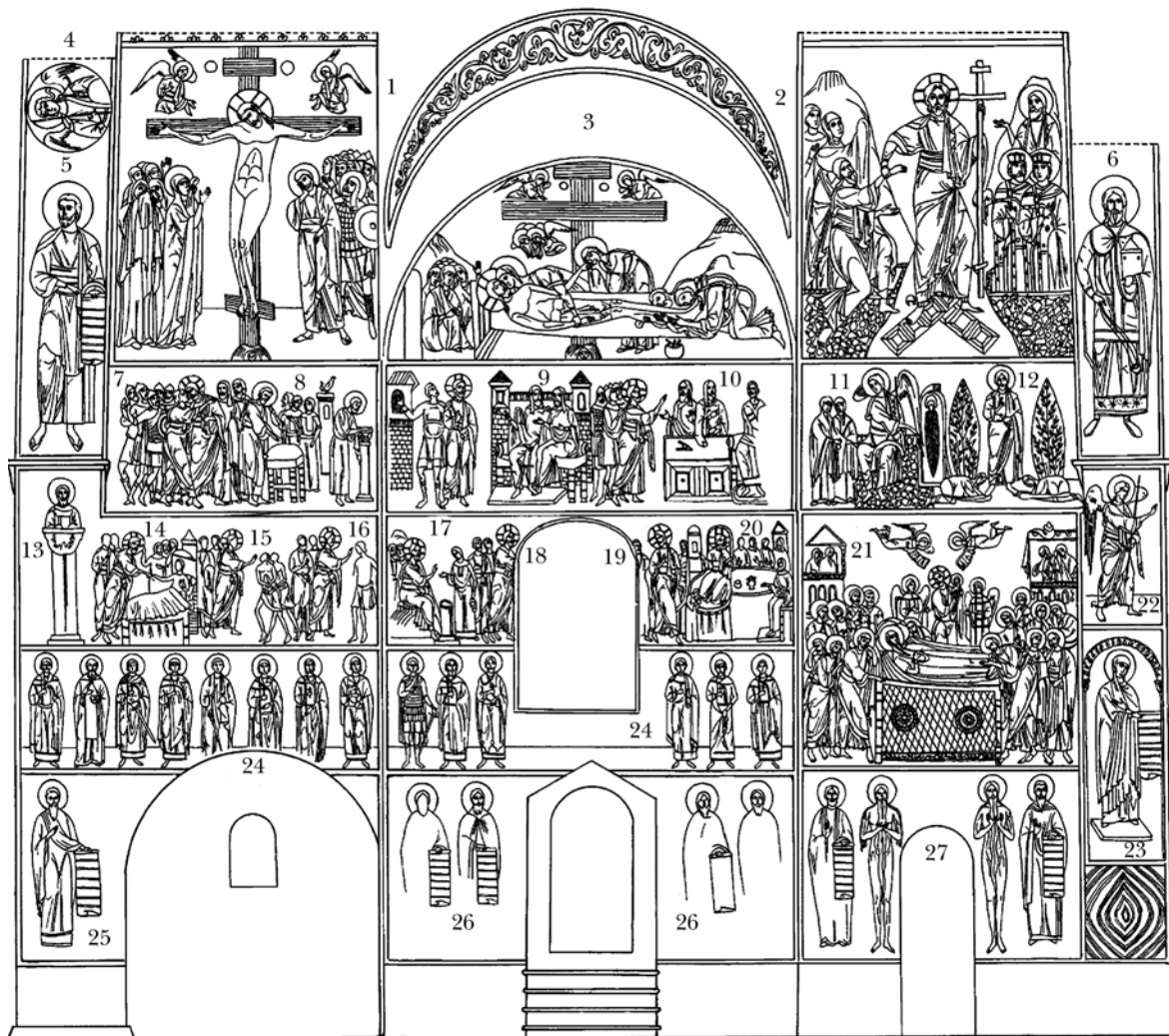
деятельности владыки Нифонта, и в наиболее яркой форме это проявилось именно в период его пребывания в Пскове, который в это время являл собой пример сосуществования двоеверия. Археологические исследования последних лет показывают, что недалеко от Крома и Троицкого собора еще в первой половине XII в. продолжало функционировать языческое капище. Просветительская концепция определила состав иконографической программы росписей Спасо-Преображенского собора, которая оказалась наполненной небывалым количеством сюжетов, охватывающих евангельские события, деяния апостолов и архангела Михаила, житие Богоматери и Иоанна Предтечи. Пожалуй, среди памятников византийского мира этой эпохи с фресками Мирожского монастыря по подробности изложения сравнимы разве что мозаики нескольких соборов Сицилии, выполненные в 1140–1180-х гг. византийскими мастерами. Примечательно, что повествовательность декоративных программ сицилийских памятников также отчасти была инспирирована пафосом просветительства и возвращения в лоно христианства населения этого острова, на протяжении нескольких столетий подвергавшегося насильственному подчинению мусульманству.

Изменения архитектурного замысла повлекли за собой существенную корректировку системы росписи, а из этого следует, что фрески создавались практически одновременно со строительством храма [112]. Следовательно, строительство собора и его декорация были подчинены единому замыслу, который осуществлялся и корректировался самим заказчиком храма — архиепископом Нифонтом.

Своеобразие интерьера Спасо-Преображенского собора — подчеркнутое выделение подкупольного креста путем понижения и почти полной замкнутости угловых частей, масштабные соотношения широко открытого подкупольного пространства и еще более просторного купола — говорит о направленности на создание легко обозримого зального интерьера. Его отличительной чертой является абсолютная нерасчлененность стен, отсутствие лопаток и пилонов, что необычно для древнерусской или византийской архитектуры этого времени. Своды и стены ветвей креста, прорезанные невысокими арками, ведущими в низкие угловые объемы, и немногочисленными окнами, представляют собой просторные плоскости, как будто специально предназначенные для размещения на них сцен подробного евангельского повествования. Легко обозримые почти из любой точки храма, они могут быть уподоблены раскрытой книге, страницы которой требуют наполнения соответствующим содержанием.

Все это позволяло поместить на его стенах и сводах одну из самых подробных повествовательных росписей своего времени, в то же время раскрывающих перед зрителем тщательно продуманную вероучительную программу [ил. 262]. Именно эта задача и стояла перед архиепископом Нифонтом, который, формулируя концепцию декорации собора, исходил из идеи христианского просвещения псковской паствы.

Итак, идея просвещения псковичей путем подробного истолкования христианской догматики явилась одним из важнейших факторов, определивших своеобразие программы росписи собора Спасо-Мирожского монастыря [113]. Если просветительский пафос программы росписи собора Мирожского монастыря нашел отражение в обилии сюжетов, в подробнейшем иллюстрировании евангельского повествования, то с точки зрения догматического содержания лейтмотивом мирожских фресок являются темы соединения в Боге-Сыне божественной и человеческой природы и Его искупительной жертвы. Их раскрытию подчинены все узловые моменты декоративной системы храма. Эта вечная для христианского искусства тема актуализировалась в XII в. в связи с обострением полемики



262 Схема росписи северного рукава наоса Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Около 1140 г.:
 1 — Распятие; 2 — Сошествие во ад; 3 — Оплакивание Христа; 4 — ангел; 5 — пророк Елисей; 6 — неизвестный первосвященник; 7 — Взятие Христа под стражу; 8 — Отречение апостола Петра; 9 — Суд Синедриона; 10 — Суд Пилата; 11 — Явление ангела женам мироносицам; 12 — Явление Христа женам мироносицам; 13 — неизвестный столпник; 14–16 — сцены исцелений; 17 — Христос и самарянка; 18–20 — сцены проповедей Христа; 21 — Успение Богоматери; 22 — архангел Гавриил из сцены «Благовещение»; 23 — Богоматерь Параклелис; 24 — регистр фигур святых; 25–27 — регистр фигур святых
 263 Роспись алтарной апсиды Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове

262

вокруг проблемы богословского осмысления евхаристической жертвы, что оказало самое непосредственное влияние на искусство византийского мира [ил. 263].

Распространение в византийской монументальной живописи новых программных сюжетов происходило на фоне активных богословских споров, своими корнями уходящих в рационалистическое богословие середины XI в. Конфликт между рационалистической философией, обращавшейся к традициям поздней эллинистической культуры, и ортодоксальным богословием уже к концу столетия привел к анафематствованию калабрийского философа Иоанна Итала, которому было предъявлено обвинение в отрицании догмата о воплощении Логоса, а вслед за ним были осуждены и два его ученика — монах Нил (1087) и Евстратий Никейский (1117). На протяжении первой половины XII столетия насчитывается до 25 подобных конфликтов, кульминацией которых стали константинопольские соборы

1156–1157 гг., рассматривавшие вопросы о природе евхаристической жертвы, поставленные Сотерихом Пантевгеном, одним из претендентов на вакантный антиохийский престол, открывавший путь к патриаршеству. Сотерих, пытаясь рационалистически объяснить чудо евхаристической жертвы, подверг сомнению догматическую обоснованность завершающего стиха Херувимской песни, зафиксированной византийской литургией по крайней мере с начала XI в.: «Ты бо еси приносяй и приносимый, и приемляй и раздаваемый, Христе Боже наш». Его сомнения были сформулированы в двух вопросах: может ли евхаристическая жертва быть принесенной одновременно всей Святой Троице и может ли Христос одновременно быть лицом, принесенным в жертву и принимающим ее? По существу, под сомнение ставился догмат о реальности воплощения и ипостасном соединении во Христе божественной и человеческой природы, а более широко — о единосущно-



263



264

сти Св. Троицы. Собор, анафематствовав Сотериха как еретика, сформулировал официальное постановление: «Животворящая Жертва, и в начале и во все время до ныне приносилась не одному безначальному Отцу Единородного, но и самому вочеловечившемуся Слову, и Святому Духу, в троичности лиц участвующему в Жертве» [114].

Храмовая декорация уже на рубеже XI–XII вв. стала активно реагировать на эти богословские движения, что выразилось

в целом ряде программных изменений, которые к середине XII столетия существенно преобразовали стандартную систему росписи византийского храма. В первую очередь это нашло отражение в появлении в алтарных росписях композиции «Служба св. отцов», представляющей сонм святителей, совершающих богослужение у престола, которая повсеместно стала вытеснять фронтальный святительский чин. Кроме того, усложнилась программа росписи купола,

[114] Основные работы по этому вопросу см.: *Арсений, архим.*, 1883. С. 308–357; *Успенский Ф.*, 1891. С. 102–159, 283–324; *Успенский Ф.*, 1892. С. 211–222; *Черемухин*, 1960. С. 87–109; *Бабич*, 1968. С. 11–15; *Babić*, 1968. P. 368–386; *Walter*, 1982. P. 207–208; *Культура Византии*, 1989. Т. 2. С. 48–58; *Епископ Николай Мефонский и византийское богословие*, 2007.

[115] Среди всех вариантов купольной декорации «Вознесение» имеет самую древнюю традицию. По мнению Д.В. Айналова (*Айналов*, 1901. С. 185–186) и Ф.И. Шмита (*Шмит*, 1914. С. 14–16), «Вознесение» занимало купол ротонды Гроба Господня в Иерусалиме, возведенной и украшенной мозаиками императором Константином. Наиболее древнее «Вознесение», зафиксированное источниками, находилось в одном из куполов собора Св. Апостолов в Константинополе (565–578), а самым ранним сохранившимся примером этой композиции является

мозаика собора Софии в Фессалониках (около 885 г.). В послееконоборческую эпоху наравне с Пантократором «Вознесение» продолжает занимать ведущее место в системе купольной декорации. Однако как нарративный сюжет «Вознесение» понималось в более узком и конкретном смысле, обычно определяемом общим контекстом росписи. Выбор «Вознесения» для купольной росписи мог объясняться и конкретной богословской программой росписи, и желанием скопировать тот или иной чтимый образец, и, наконец, местными традициями. Эта специфика купольных «Вознесений» находит также ясное отражение и в концентрации известных памятников в территориально-временных рамках, по которым они разбиваются в основном на несколько групп. Это Св. София и церковь Панагии тон Халкеон (1028) в Фессалониках, каппадокийские церкви X–XI вв. (Киличлар килисе, Эль Назар, Беллы килисе, Мавручан, Агачалты килисе в Ичларе, Балкан дере № 2, Кюбели килисе в Соганлы, и др.), церкви Северо-Западной Руси XII – начала XIV в. (собор Мирожского и Евфросиниева монастырей, церкви Св. Георгия в Старой Ладоге и Спаса на Нередице, собор Снетогорского монастыря), сербские памятники первой половины XIII в. (Милешево, Жича, Печ), грузинские храмы конца XIII – начала XIV в. (Сафара, Зарзма, Чуле). Общую литературу о купольных «Вознесениях» см.: *Grabar*, 1984. P. 268–269; *Dufrenoy*, 1965. P. 185–199; *Demus*, 1976. P. 101–108; *Cormack*, 1977. P. 162–163; *Demus*, 1984. Vol. 1. P. 173–241; *Γκυολέξ*, 1990. P. 31–51, 161–173; *Сарабянов*, 1994. С. 278–281.

[116] В частности, такой точки зрения придерживался В.Н. Лазарев. См.: *Лазарев*, 1960. С. 39; *Лазарев*, 1971/1. С. 98; *Лазарев*, 1973. С. 45.

[117] PG. T. 48. Col. 444–445. Русский перевод «Беседы на Вознесение Господа нашего Иисуса Христа» см.: *Иоанн Златоуст*, 1899. Т. 2, кн. 1. С. 495.

[118] Если в Спасской церкви Евфросиниева монастыря выделение фигуры Христа может быть объяснено стесненностью купола (*Сарабянов*, 2007/2. С. 46–47), то в соборе Снетогорского монастыря такое решение купольной композиции было принято явно намеренно (*Сарабянов*, 1999/2. С. 233).

в иконографию которой постепенно стали проникать элементы, буквально или иносказательно иллюстрирующие богослужение, что в конечном результате привело к возникновению купольной композиции «Небесная литургия». Наконец, в росписях заметно усилился жертвенный символизм, что проявилось и в общем содержании декорации, где приоритет часто отдается теме «страстей» Христовых, и в частных особенностях тех или иных иконографических элементов. В то же время эти программные изменения отражали не только богословско-догматическую проблематику эпохи, но зачастую и конкретные исторические реалии своего времени. Этот сложный и многогранный процесс, распространяясь из Константинополя на периферию византийской ойкумены, зачастую вбирал в себя многие местные реалии, которые получили выражение в самых различных формах, и это утверждение в полной мере применимо к памятникам Древней Руси.

Древнерусские росписи, в целом соответствуя общим направлениям, демонстрируют тем не менее своеобразное преломление этих тенденций, что выразилось в распространении своего варианта храмовой декорации, несколько отличного от византийских норм. Так, на Руси эти изменения в первую очередь коснулись купольных росписей, где часто стала изображаться развернутая сцена «Вознесение Господне», и первым примером тому является фреска собора Мирожского монастыря. Росписи этого собора, созданные за полтора десятилетия до константинопольского собора 1157 г., как будто предвосхищают ответы на еретические вопросы Сотериха. В соборе Мирожского монастыря нет ни «Службы св. отцов», ни «Небесной литургии»; его догматическая программа составлена из традиционных образов Иисуса Христа, но поставленные в определенном контексте и развернутые перед зрителем по оси восток–запад, эти изображения последовательно раскрывают перед молящимся все аспекты догматов о двух природах Бога Слова и Его искупительной жертве.

Доминантой в росписях собора Мирожского монастыря является купольное «Вознесение», которое венчает всю декорацию храма и определяет ее программное содержание [ил. 264]. На первый взгляд оно продолжает древнейшую традицию купольной декорации, известную с раннехристианских времен [115]. Этот внешний ретроспективизм дал основание некоторым ученым говорить о консерватизме русской традиции, обратившейся к древним образцам, давно уже не практиковавшимся в храмовой декорации Византии [116]. Однако общий контекст мирожской росписи позволяет говорить

о совершенно самостоятельной интерпретации этого сюжета, соответствующей богословской проблематике своей эпохи. Если традиционно купольное «Вознесение» трактовалось как завершающее событие земного служения Иисуса Христа и образ Второго пришествия, то в трактовке мирожской программы на первый план выведен факт вознесения Христа во плоти, что являлось окончательным утверждением догмата о соединении во Христе божественной и человеческой природы и было столь актуально для богословских диспутов этого периода. Такое понимание событий «Вознесения», всегда жившее в христианском сознании, точно выражено Иоанном Златоустом в «Беседе на Вознесение»: «Ныне примирение у Бога с родом человеческим, ныне долговременная вражда прекратилась и продолжительная война окончилась, ныне наступил некоторый дивный мир, никогда не ожидавшийся прежде <...> И основание этих благ — настоящий день, когда Христос, как бы взяв начаток естества нашего, вознес его Владыке» [117].

Мирожское «Вознесение» обладает целым рядом композиционных и иконографических особенностей, которые отсутствуют в известных византийских росписях, но отчасти будут повторены в аналогичных древнерусских купольных фресках. Прежде всего, обращает на себя внимание особое построение композиции, при котором центральная часть сцены с Христом во «славе», несомым ангелами, выделена пространственно и масштабно. Фигура Христа значительно превышает размеры фигур других персонажей, а медальон славы и ангелы занимают всю криволинейную плоскость скуфьи купола. В результате Богоматерь с архангелами и апостолы оказываются уже на стене барабана, воспринимаясь снизу в очень сильном сокращении. Таким образом, явно выделяется теофанический центр композиции, тогда как ее нарративная часть оказывается второстепенной. Именно такая схема будет повторена в росписях Георгиевской церкви в Старой Ладоге (последняя четверть XII в.) и церкви Спаса на Нередице в Новгороде (1199), тогда как в соборах Евфросиниева монастыря в Полоцке (около 1161 г.) и Снетогорского монастыря в Пскове (1313) эта особенность будет еще более усилена [118]. Еще одной характерной чертой композиции оказывается редкое число ангелов и их уникальная постановка. Если в большинстве византийских аналогов обычно изображается два, четыре, редко шесть летящих ангелов, то в Мирожском «славу» с Христом несут восемь стоящих ангелов, показанных в динамичных позах, более напоминающих движение шага или даже танца. Сцена пронизана духом радостного прославления и триумфа, и ей также очень близки слова



265

Иоанна Златоуста: «Ныне ангелы получили то, чего давно желали; <...> узрели наше естество блистающим на престоле царском, сияющим славою и красотой бессмертною <...> Хотя наша честь и превзошла их честь, однако они радуются нашим благам» [119].

Композиционно выделенный центр «Вознесения», оставаясь частью всего сюжета, приобретает и самостоятельное осмысление — в нем отчетливо звучит тема прославления вознесшегося на небеса Христа как Владыки мира, что сближает тем самым подобный вариант купольной росписи с более традиционным изображением Пантократора и в еще большей степени — с византийскими купольными композициями, в которых варьировалась тема Небесной литургии [120]. В мирожской фреске образ небесного моления акцентирован также и фигурой Иоанна Предтечи, который, в нарушение чисто нарративного толкования сюжета, введен в состав «Вознесения» и расположен над западным окном барабана прямо напротив Богоматери, составив с ней и двумя архангелами, а также 12-ю апостолами, своеобразный «Деисус», обращенный к Спасителю, изображенному в скуфье купола. Показательно, что именно такое смешение двух смысловых пластов — прославления и моления — характерно для ряда купольных композиций конца XI — XII в., в которых были сформулированы основные идеи композиции «Небесная литургия» (церковь Панагии Елеусы в Велюсе, 1085–1093 гг., церковь Панагии в Трикомо, начало XII в.) [ил. 265], получившей затем широкое развитие в византийской храмовой декорации конца XII — XIII в. и, возможно, восходившей к образцу мозаик

купола ротонды храма Гроба Господня в Иерусалиме, обновленных крестоносцами в самом начале XII в. [121] Таким образом, «Вознесение» Мирожского собора приобретает еще один очень важный акцент, связывающий купольную композицию с общей для всех программных изображений собора литургической тематикой.

Если купольное «Вознесение» собора Мирожского монастыря определяет главную богословскую направленность иконографического замысла всей декорации, утверждающую догмат об ипостасном соединении во Христе божественной и человеческой природы, то дальнейшее раскрытие программы осуществляется через сопоставление образов, расположенных в важнейших сакральных зонах росписи, а именно в алтаре и на подпружных арках [122]. Программа составлена из элементов, ставших к середине XII столетия вполне традиционными, но все они получают новое осмысление в русле актуальных богословских идей своего времени.

Композиция росписей построена строго симметрично, основные догматические изображения как бы нанизаны на центральную ось, проходящую с востока на запад, чем определяется последовательность прочтения всей программы. Важнейшим элементом этого догматически насыщенного повествования оказываются изображения на подпружных арках, которые обычно отводились под фигуры ветхозаветных пророков. Эта устойчивая традиция, уходящая корнями в храмовую декорацию раннего послейконоборческого периода, получает в соборе Мирожского монастыря отчетливый акцент, поскольку четыре из представленных здесь восьми ветхозаветных персонажей являются первосвященниками. Они расположены в восточной части подкупольного пространства, т. е. на восточной арке и восточных склонах северной и южной арок, и в целом такое их размещение соответствует той традиции, которая уже не раз прослеживалась нами в древнерусских памятниках начиная с мозаик Софии Киевской. В то же время, находясь на подпружных арках, их изображения определенно соотносятся с купольной композицией — показанные с дарохранительницами и кадилами в руках, первосвященники совершают богослужение у Небесного престола, чем еще раз акцентируется литургический символизм всей горней части декорации храма [ил. 266].

Изображения на парусах и лобовых частях подпружных арок развивают ту же тему неслиянного соединения во Христе божественной и человеческой природы. Здесь в парусах расположены четыре фигуры евангелистов, окруженные, как и в соборе Елецкого монастыря, сложными архитектурными стаффажами, а на лобовых частях подпруж-

265 Небесная литургия. Роспись купола. Церковь Панагии Феотокос в Трикомо. Начало XII в.

266 Вид на восточные паруса, подпружную арку и свод вимы Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове

[119] «Беседа на Вознесение Господа нашего Иисуса Христа». PG. Т. 48. Col. 444–445. Русский перевод см.: Иоанн Златоуст, 1899. Т. 2, кн. 1. С. 493.

[120] На это программное сходство указывает Е. Григориadou (Grigoriadou, 1972. P. 37–41).

[121] В церкви Богородицы Елеусы в Велюсе (1085–1093) в центральном куполе представлен Пантократор, к Которому обращены изображенные в простенках Богоматерь Оранта, Иоанн Предтеча, два архангела и четыре пророка. П. Милькович-Пелек справедливо отмечает, что здесь соединены две традиционные темы — прославление Спасителя пророками и обращенное к Нему моление Богоматери, Предтечи и архангелов (Милькович-Пелек, 1981. С. 176–196). Теме ангельского моления была посвящена купольная композиция XI в. в ротонде Св. Георгия в Софии, от которой сохранилось лишь несколько фигур коленопреклоненных ангелов с руками, покрытыми литургическими платами



266

(Цончева, 1979. С. 48–63). Мозаики ротонды Храма Господня были обновлены после 1099 г. Русский паломник игумен Даниил, описывая их в 1106–1108 гг., упоминает «Вознесение» в куполе: «...горе верху написано есть мусиею Вознесение Господне» (Малето, 2005. С. 168). Арабский путешественник Аль Идриси в своем сочинении, написанном в 1154 г., приводит несколько иное описание: «...вокруг него (купола. — В.С.) изображены пророки, Господь Мессия, Владычица Мария, мать Его, и Иоанн Креститель...» (Медников, 1897. С. 926–927). Таким образом, не исключено, что эта новая иконография была впервые сформулирована в начале XII в. именно в росписях купола храма Гроба Господня. Древнейший сохранившийся пример иконографии «Небесной литургии» дает купольная

композиция церкви Панагии в Трикомо на Кипре, убедительно датированная Д. Уинфилдом на основании ближайших стилистических аналогий с росписями Асины (1105/06) в пределах первого десятилетия XII в. (Winfield, 1972. P. 285–291). Центр композиции занимает медальон с Пантократором в окружении сонма склоненных в молитве ангелов, сходящихся к расположенным на востоке фигурам Богоматери и Иоанна Предтечи, которые обращены в молитве к «Престолу уготованному». Надпись над головами ангелов однозначно определяет смысл этого сюжета: «И да поклонятся Ему все ангелы Божии» (Евр. 1:6) (Stylianiou, 1997. P. 486–487). А. Вейл-Карр считает, что развитая иконография купольной композиции позволяет датировать фрески Трикомо около 1130 г., с чем трудно согласиться. См.: Weyl

Carr, Morocco, 1991. P. 55. Эту датировку поддерживает О.Е. Этингоф (Этингоф, 2002. С. 422). Об иконографии «Небесной литургии» см.: Grigoriadou, 1972. P. 37–41; Hadermann-Misguich, 1972. P. 47–48; Velmans, 1984. P. 137–162; Babuih, 1987. С. 68–69; Γκιολέζ, 1990; Kitzinger, 1990. P. 124–133; Babuih, 1991. С. 377–389; Weyl Carr, Morocco, 1991. P. 53–56; Сарабьянов, 1994. С. 272–274; Этингоф, 2002. 422–426. [122] Подробный анализ догматической части иконографической программы собора Мирожского монастыря см.: Сарабьянов, 1994. С. 274–283; Церковь Св. Георгия в Старой Ладоге, 2002. С. 141–149; Сарабьянов, 2002/3. С. 14–33; Этингоф, 2002. С. 422–432; Лифшиц, 2004. С. 45–50; Сарабьянов, 2010. С. 24–83. [123] Mouriki, 1985. Vol. I. P. 148–149; Смирнова, 1995/1. С. 301–302.

ных арок изображены два «нерукотворных» образа Спасителя — «на убрусе» и «на чрепии» [ил. 267, 268], а также праотцы Иоаким и Анна, что акцентирует их роль в плане Божественного домостроительства — в воплощении Христа и спасении человечества. Особое почитание родителей Богоматери нашло отражение в искусстве послееконоборческой эпохи, когда их изображения стали включать в композиции, призванные раскрыть тему богочеловечества Христа. Такие мини-программы куполов или сводов, где фигуры Богоматери, Иоакима и Анны, а иногда и Иоанна Предтечи, окружают Пантократора, известны, например, по мозаикам Осиев Лукас, Софии Киевской, Неа Мони, церкви Успения в Никее [123]. Иоаким и Анна предстают здесь не только как родители Богородицы и праотцы воплотившегося Бога, но и как представители рода человеческого, спасенного через крестную жертву Христа. В данном контексте их фигуры соотнесены не только с обра-



267



268

зом Спасителя из «Вознесения», но, наверное, в не меньшей степени с двумя «Нерукотворными образами», которые повторяют ту, видимо, широко распространенную схему декорации подкупольного пространства, которая была отмечена уже в росписях собора Елецкого монастыря. Таким образом, главная догматическая тема росписей получает в композиции парусов очередную выразительную интерпретацию, которая следует из сопоставления двух, уже ставших традиционными, пар декорации парусов — «Мандилиона» и «Керамидиона», Иоакима и Анны. В то же время присутствие в зоне парусов образов Иоакима и Анны может свидетельствовать о преемственности росписей псковского храма с декорацией Софии Киевской, где эта тема впервые прозвучала на русской почве [124].

Фрески алтаря развивают общую догматическую направленность программы собора Мирожского монастыря, однако если верхняя зона росписей — купол и паруса — в основном посвящена теме неслиянного соединения во Христе божественной и человеческой природы, то в алтарной декорации акцент ставится на жертвенности Спасителя. Росписи центральной апсиды поделены на четыре регистра, из которых два нижних отведены под традиционный для древнерусских памятников двухъярусный святительский чин, над которым располагается столь же традиционная «Евхаристия», представленная под двумя видами. Центральным образом алтарной декорации является «Деисус», занимающий конху апсиды. Этот сюжет хорошо известен в системе алтарной декорации базиликальных храмов, однако в крестово-купольных

церквах он встречается чрезвычайно редко [125]. Весьма вероятно, что замена традиционной фигуры Богородицы «Деисусом» была отчасти вызвана погребальным характером храма [126], однако общее содержание этой композиции определялось программными задачами всего иконографического замысла росписи Спасского собора. Традиционно понимаемый как образ эсхатологического моления Богородицы и Предтечи за весь мир, «Деисус» в данном случае получает подчеркнутое литургическое осмысление. Престол, на котором восседает Христос, покрыт белым литургическим платом, и эта деталь, отнюдь не уникальная, но в данном случае чрезвычайно характерная, призвана уподобить сам престол алтарю, а Христа — жертвенному Агнцу [127] [ил. 269]. Таким образом, Спаситель предстает здесь не только как грядущий судья, но и как страстотерпец, принесший Себя в жертву за человечество. Венчает эту программную композицию медальон с «Этимасией», расположенный над фигурой тронного Христа. «Этимасия» буквально олицетворяет собой единую и неделимую Троицу, которой, согласно определению Константинопольского собора 157 г., приносится евхаристическая жертва. В данном контексте это изображение приобретает акцентированный литургический смысл, подразумевая под собой образ Небесного престола, на который возносится жертвенный агнец — Христос из «Деисуса» [128].

Одним из главных элементов программы является «Преображение» в своде вимы [ил. 270] — композиция, чрезвычайно редко встречающаяся в алтарной декора-

[124] Попова, Сарабьянов, 2007/1. С. 205.

[125] Например, «Деисус» встречается во многих церквах Каппадокии и Грузии, а также других регионов византийского мира (Thierry, 1974. P. 5–22; Velmans, 1981. P. 47–102). Обобщающий материал по алтарным программам каппадокийских храмов см.: Jolivet-Lévy, 1991. Включение «Деисуса» в алтарную декорацию крестово-купольных храмов в значительной степени связано с восточнохристианской традицией, проявившейся в памятниках греческой провинции XI–XIII вв., в частности, в церквах Наксоса (Naxos, 1989. P. 27, 34–35, 50) и Крита (Gallas, Wessel, Borboudakis, 1983. S. 265–269).

[126] Возможно, собор Мирожского монастыря мыслился архиепископом Нифонтом как место своего будущего погребения или даже как храм-усыпальница новгородских владык (Сарабьянов, 1994. С. 282–283). Ближайшей аналогией фрескам Мирожского собора являются росписи собора Св. Апостолов в Пече, 1260-е гг., который служил местом погребения сербских патриархов. Оба памятника обнаруживают известное программное сходство, и это в первую очередь касается «Деисуса» в конхе алтарной апсиды (Бурић, Ђурковић, Коран, 1990. Ил. 9–10).

[127] Показательно, что аналогичный евхаристический плаг присутствует в таких страстных сюжетах Мирожского цикла, как

- 267 Керамидион. Роспись западной подпружной арки. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове
- 268 Мандилион. Роспись восточной подпружной арки. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове
- 269 Христос на троне из Деисуса. Роспись конхи алтарной апсиды. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове



«Оплакивание» и «Сретение» (Сарабьянов, 1994. С. 275; Этингоф, 2001/2. С. 427–430). Такие же покрытия престолов встречаются и в других памятниках. В качестве примера можно привести икону «Св. Дмитрий Солунский на троне» (ГТГ), где, по мнению Э.С. Смирновой, аналогичный плат имеет схожую литургическую символику. См.: Смирнова, 1997. С. 294.

[128] Изображения «Этимасии» как жертвенного престола известны в композиции «Служба св. отцов» в росписях церквей Панагии Елеусы в Велюсе (1085–1093) и Св. Пантелеймона в Нерези (1164). Аналогичные изображения «Этимасии» в своде алтаря над фигурой тронного Христа, осмысленные в том же духе, имеются в декорациях Палатинской капеллы и собора в Монреале. См.: Бабич, 1968. С. 23.

269



270

ции [129]. Бытует мнение, что причина расположения «Преображения» в виме кроется в посвящении храма празднику Преображения Господня [130], однако размещение храмового праздника в столь значимой сакральной зоне вне его глубокого догматического осмысления вряд ли было возможно в XII в. Вне сомнения, этот сюжет включен в общий догматический контекст всего ансамбля, и сцену следует рассматривать как образ явления божественной природы в воплотившемся Христе, всецело отвечающий лейтмотиву всей храмовой росписи. Такой трактовке сюжета соответствует и композиционное построение сцены с очевидной акцентацией в центре свода теофанической части изображения, т. е. фигуры преобразившегося Христа, тогда как нарративные части сцены с апостолами, восходящими на гору

Фавор и спускающимися с нее, вынесены на щеки конхи и имеют явно второстепенное значение. «Преображение» часто толковалось как прообразовательное событие грядущих «страстей» Христа, что нашло отражение в богослужебных текстах и толкованиях, а также в иконографии средневизантийского периода. Начиная с XII в. эта сцена стала включаться в страстной цикл, размещаясь, в нарушение хронологии евангельского повествования, после «Входа в Иерусалим» [131]. Понимание Преображения как откровения соединенной во Христе божественной и человеческой природы и в то же время как прообраза Его крестной жертвы в полной мере соответствовало самой сути богословской проблематики середины XII в. В контексте алтарной росписи оно должно было символизировать кульми-

[129] В качестве одного из единичных примеров можно вспомнить мозаику VI в. в алтарной конхе базилики Св. Екатерины на Синае. См.: Sinai, 1990. P. 61–66.

[130] Лазарев, 1954/1. С. 341.

[131] Инверсия «Преображения» в евангельских циклах известна во фресках церкви Св. Пантелеймона в Нерези (1164), Св. Георгия в Джурджеви Ступови (около 1175 г.), Св. Георгия в Курбинове (1191), Спаса на Нередице (1199). Подробнее см.: Лифшиц, 1974. С. 35; Сарабьянов, 1994. С. 275–277; Sinkević, 2000. P. 54; Лифшиц, 2004. С. 198–202.

[132] Образ Христа Эммануила с раннехристианских времен был связан с темой евхаристии, а соответ-

270 Преображение. Роспись свода вимы. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове
 271 Богоматерь в медальоне. Роспись софита западной подпружной арки. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове
 272 Спас Эммануил. Роспись софита восточной подпружной арки. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове



271



272

ственно с алтарем и жертвенником. Как отмечают многие исследователи, «страстной» символизм этого образа заметно возрос в XII столетии в связи с богословскими спорами о природе евхаристической жертвы [Лифшиц, 1988. С. 212–217; Саминский, 1989. С. 195–202; Сарабянов, 1994. С. 277; Этингер, 1997/1. С. 178–183; Царевская, 1999/1. С. 25–38].
 [133] Кондаков, 1915 (1998). Т. II. С. 357–369.
 [134] В этом отношении показательны композиции двух кипрских памятников позднего XII в. В росписях пещерной церкви скита Св. Неофита на Кипре (1183) фигура Эммануила поставлена между персонажами «Благовещения», разделяя композицию на две части [Mango, Hawkins, 1966. P. 168–169. Fig. 72]. В церкви Панагии Аракиотиссы в Лагудера (1192) «Благовещение» вынесено на восточные паруса, а медальон с Эммануилом расположен между ними во лбу восточной подпружной арки [Stylianou, 1997. Fig. 87]. По существу, такое соотношение медальона с Христом Эммануилом и композиции «Благовещение» развивает в росписях собора Мирожского монастыря идеи, впервые выраженные на русской почве в иконе «Устюжское Благовещение».

нацию евхаристического канона — нисхождение на возложенные на престол хлеб и вино Святого Духа и пресуществление их в плоть и кровь Спасителя. Именно этим и следует объяснять исключительное положение «Преображения» в системе росписи Мирожского собора, которое стало одним из центральных звеньев декоративной программы храма.

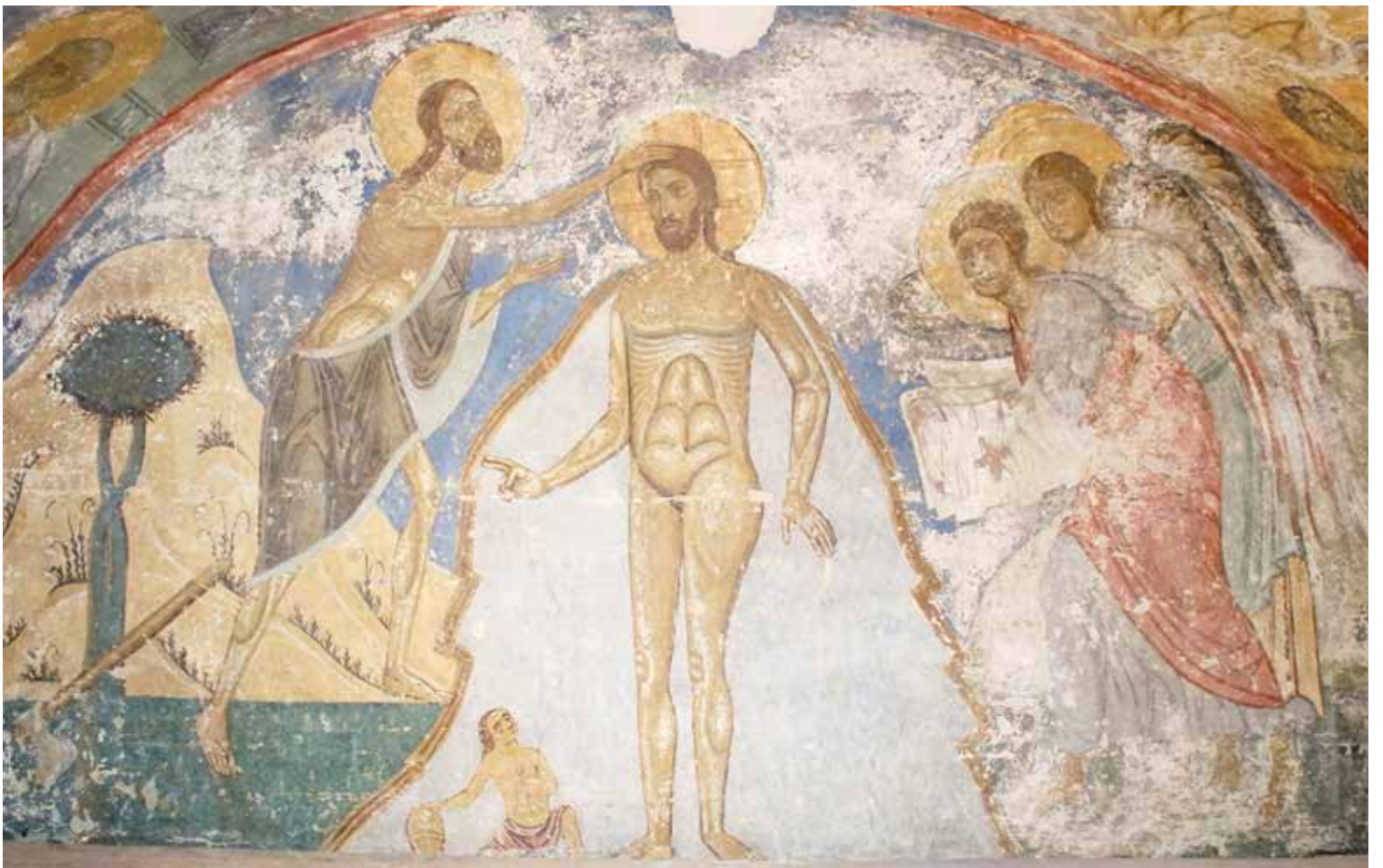
Раскрытие главной темы росписи продолжено медальоном с Христом Эммануилом в софите восточной подпружной арки [илл. 272]. Изображение юного Христа — воплотившегося Логоса — уже в XI в. прочно усваивается византийским искусством как образ, наиболее емко вбирающий в себя идею Предвечной жертвы, что наглядно подтверждается и некоторыми примерами, где эта идея выражена иносказательно, а порой и буквально [132]. В большинстве памятников комниновской эпохи Эммануил представлен в белоснежных или сияющих ассистах одеждах теофании, чем подчеркивается именно эсхатологический аспект этого образа, но в данном случае юный Христос изображен в «земном» облачении — светло-коричневом хитоне и синем гиматии, которое принадлежит историческому типу иконографии Христа. В таком облачении Младенец часто изображается на руках Богоматери, так же Христос представлен в «Деисусе» и «Причащении апостолов» в алтарных росписях Мирожского собора. Эта иконографическая параллель, несомненно призванная продемонстрировать единство христологических образов «Деисуса», «Причащения апостолов» и медальона арки, имеет и более глубокий смысл. Христос Эммануил представлен здесь именно как образ Жертвы воплотившейся, «облек-

шейся плотью», и если Его одежды акцентируют это истолкование, то соотношение Его фигуры с персонажами в аналогичных медальонах других подпружных арок делают такой вывод очевидным. Объединенные воедино, все четыре медальона подпружных арок составляют содержание композиции, традиционно занимавшей алтарную конху и концентрировавшей в себе идею воплощения Бога-Сына, т. е. Богоматери с Младенцем, фланкируемой двумя архангелами. Примечательно, что Богоматерь в медальоне западной арки представлена с раскрытыми перед грудью руками [илл. 271], т. е. именно в той иконографии, когда она изображается без Младенца, как будто приемлющей благодать Благовещения [133].

Два архангела в софитах северной и южной арок фланкируют всю композицию. В то же время медальон с Эммануилом составляет очевидную смысловую композицию с фигурами архангела Гавриила и Богоматери из «Благовещения», которое расположено в верхней зоне алтарных пилонов и фланкирует центральную апсиду. Образ Эммануила в контексте этого изображения буквально иллюстрирует идею Боговоплощения. Подобные композиции, часто выходящие за пространственные рамки предалтарных столбов, известны и по другим памятникам византийского искусства [134]. Таким образом, темы предвечной жертвы и воплощения Бога-Слова, т. е. соединения во Христе божественной и человеческой природы, которым посвящены и «Деисус», и «Преображение», дважды повторенные в медальоне с Эммануилом, раскрываются и посредством его включения в композиции подпружных арок и алтарных столбов.



273



274

- 273 Сретение. Роспись восточного склона южного свода наоса. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове
- 274 Крещение. Роспись люнета южной стены наоса. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове
- 275 Христос. Деталь сцены «Распятие». Роспись западного склона северного свода наоса. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове

[135] Обнаруженные следы подготовительного рисунка свидетельствуют, что изначально предполагалось написать плат, закрывающий бедра Христа (*Сарабьянов*, 2003/2. С. 62; см. также: *Семенова*, 2007. С. 221–222).

[136] *Семенова*, 2007. С. 219–220. Такую иконографию «Тайной вечера» можно встретить в мозаиках Сант-Апполинаре Нуово в Равенне, VI в. (*Покровский*, 1910. Ил. 55) и во фресках Старой Токали килисе (912–920) (*Wharton-Epstein*, 1986. Fig. 34).

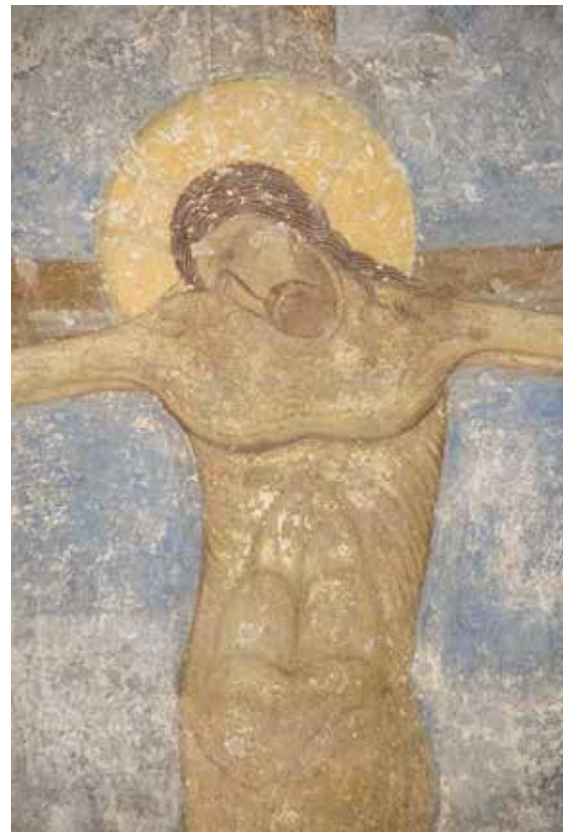
[137] «Оплакивание» трансформировалось в отдельный сюжет из сцены «Погребение» лишь в начале XII в., что, вероятно, явилось следствием актуализации темы «страстей» Христовых. Наиболее ранний пример этой композиции известен в росписях монастыря Оснос Хризостомос на Кипре, относящихся к началу XII в. (*Stylianiou*, 1997. Fig. 277, 278). Фреска собора Мирожского монастыря является одним из ранних примеров включения этой композиции в страстный цикл. В качестве аналогий можно назвать росписи церкви Пантелеймона в Нерези (1164) (*Sinkević*, 2000. P. 50–52), церкви Богоматери в Мириокефале на Крите (конец XII в.) (*Gallas, Wessel, Borboudakis*, 1983. P. II. 215), в храме скита Св. Неофита близ Пафоса на Кипре (1196) (*Mango, Hawkins*, 1966. P. 119–206). Об иконографии «Оплакивания» см.: *Weitzmann*, 1961. P. 476–490; *Maguire*, 1981. P. 101–111; *Belting*, 1980/1981. P. 2–3; *Spatharakis*, 1995. P. 435–441; *Sinkević*, 2000. P. 50–52; *Этингоф*, 2000. С. 66–98, 98–126. Уникальным примером соседства обеих сцен являются росписи жертвенника Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке (около 1161 г.) (*Сарабьянов*, 2009/5. С. 112).

[138] *Этингоф*, 2002. С. 427–430; *Семенова*, 2007. С. 219.

Тема искупительной жертвы Христа в значительной степени определяет содержание росписей рукавов подкупольного креста, где разворачивается беспрецедентное по своей подробности евангельское повествование, занимающее три верхних регистра росписей. Фрески сводов и люнетов отведены под композиции «больших» праздников, среди которых тем не менее половина сюжетов относится не к числу двенадцатых, а к событиям «страстей» Христовых. Средний регистр полностью отведен под Страстную цикл, а нижний ярус нарративной части росписей содержит сцены чудес и исцелений Христа. На сводах последовательность евангельского повествования строится по хронологическому принципу. Начинается оно в южном рукаве подкупольного креста, где на восточном склоне расположено «Сретение» [ил. 273], а в люнете южной стены — «Крещение» [ил. 274], и далее, на западном склоне южного свода, располагается «Воскрешение Лазаря», которое одновременно может быть рассмотрено и как начало страстного цикла, распространяющегося далее в западный и северный своды. В выборе сюжетов для этих объемов акцент сделан именно на страстной теме: в западном своде расположены «Вход в Иерусалим» и «Омовение ног», а между ними, в полукружии люнета, размещена «Тайная вечеря» [ил. 281]. Наконец, в северном своде друг напротив друга находятся сцены «Распятие» и «Сошествие во ад», а люнет занят монументальной композицией «Оплакивание», идеально вписанной в полукружие стены.

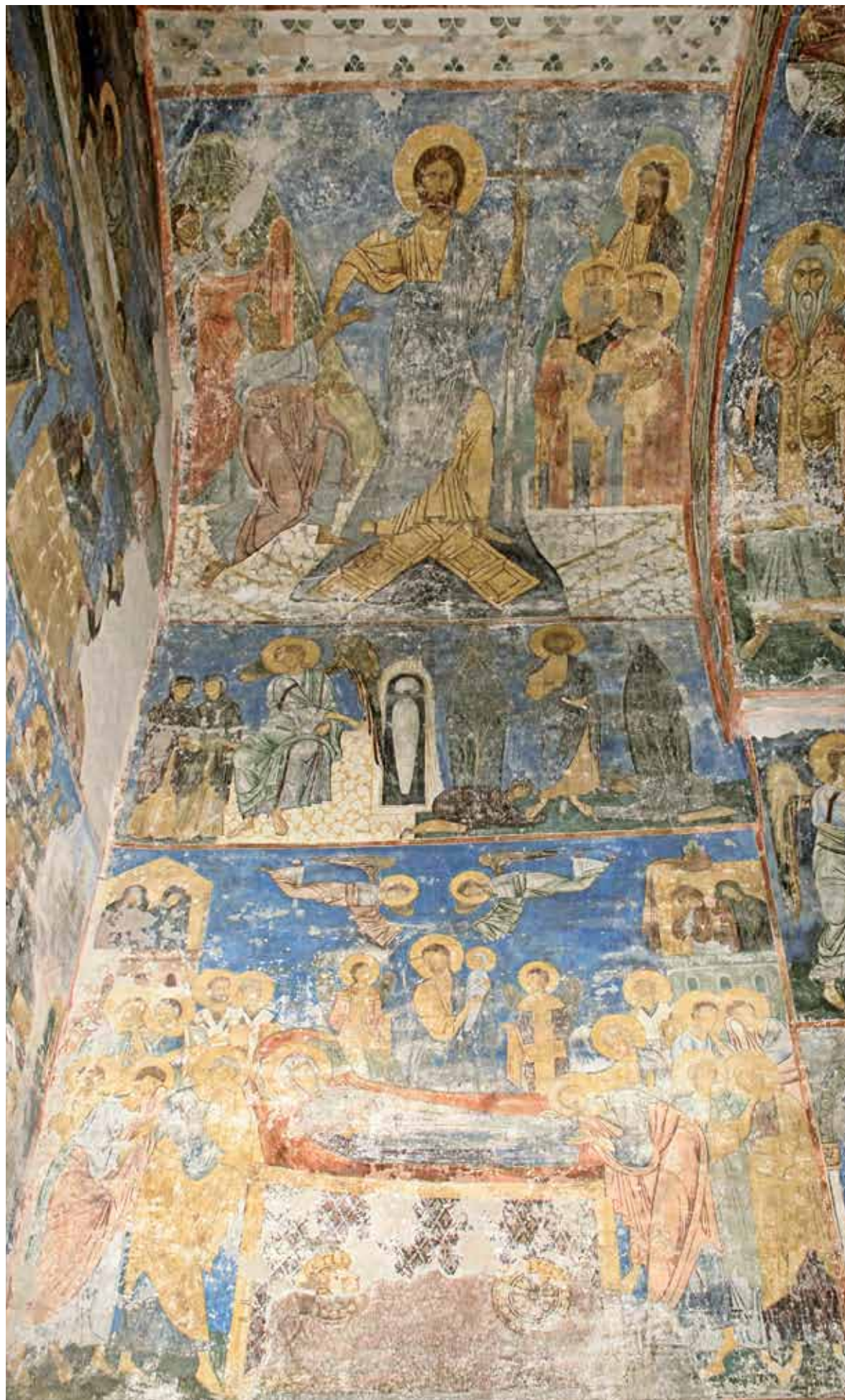
Страстные композиции верхнего регистра наполнены различными иконографическими деталями, которые существенно расширяют спектр интерпретации страстной тематики. Так, например, тело Христа в «Распятии» показано обнаженным, хотя изначально на его бедрах предполагалось изобразить плат, от которого сохранился подготовительный рисунок [135] [ил. 275]. Очевидно, отказ от изображения этой детали был продиктован желанием выделить идею умаления Господа (кенозиса), а также акцентировать реальность Его воплощения и самопожертвования. Весьма показательна иконография «Тайной вечера», восходящая к раннехристианским образцам, где в центре стола, повторяющего полукружие свода, на блюде размещена огромная рыба — древнейший символ Бога-Сына, изображение которого оказывается на одной линии с различными образами Христа, составляющими догматическую ось всей иконографической программы росписи собора Мирожского монастыря [136].

Среди композиций верхнего регистра особо выделяется сцена «Оплакивание Христа» [ил. 277], которая именно со второй чет-



275

верти XII в. начинает занимать видное место в системе росписей византийских храмов [137]. Композиция блестяще вписана в криволинейную плоскость северного люнета и отличается сложной и догматически насыщенной иконографией, в целом характерной для мирожских фресок. Тело мертвого Христа изображено на фоне длинного белого плата, вызывающего прочные ассоциации с плащаницей, которая участвует в богослужениях Страстной седмицы, непосредственно предшествующих пасхальной утрени. Так фресковое изображение символически объединяет историческую реальность евангельского повествования и вневременную реальность богослужения. Показательно, что этот плат фигурирует в нескольких догматически принципиально важных сюжетах росписей, являясь своего рода знаком страстной темы. Аналогичный плат, как уже было сказано, покрывает и престол, на котором восседает Христос, изображенный в конхе алтаря, и руки старца Симеона, держащего Младенца Христа в сцене «Сретение», и «Престол Уготованный» в изображении «Этимасии», он же служит младенческими пеленами в композиции «Рождество», прообразуя будущую смерть Иисуса Христа [138]. В то же время изображение погребального плата открывает тему страстных реликвий Христа, которым в ми-



276 Схождение во ад. Жены мироносицы. Успение. Роспись восточного склона свода и восточной стены северного рукава наоса. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове
 277 Оплакивание. Христос перед первосвященниками. Суд Пилата. Роспись северной стены наоса. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове

[139] Изображение самих реликвий часто являлось обязательным элементом для иконографии соответствующих композиций. Так, в сцене «Омовение ног» в руках Христа показано полотно (лентион), хранившееся в Фаросской церкви (*Николай Месарит*,



277

2006. С. 203), и «лохана меньшая», в которой Господь омывал ноги апостолов (*Антоний Новгородский*, 1899. С. 18–19). В композиции «Жены мироносицы у Гроба Господня» изображается плита Гроба Господня, хранившаяся в Константинопольской Софии (*Антоний Новгородский*, 2006. С. 191). В то же время главная христианская святыня — Крест Господень — изображена трижды — в «Распятии», а также в сценах «Сошествие во ад» и «Оплакивание», где его присутствие необязательно. В последней сцене мы также видим изображение корзины с гвоздями, вынутыми из тела Иисуса, — деталь, вошедшая в иконографию «Оплакивания» во второй половине XII в. и известная по фрескам церкви Св. Пантелеймона в Нерези (1164) (*Sinkevič*, 2000. Figs. 47–49), церкви Св. Бессребреников в Кастории (1180–1190-е гг.) (*Chatzidakis, Pelekanidis*, 1985. Figs. 10, 12). Подробнее об этом см.: *Семенова*, 2007. С. 226–227.

рожских росписях уделено весьма заметное место [139].

Расположенный под сводами регистр сцен меньшего масштаба продолжает тему «страстей» Христовых. Этот малый страстный цикл начинается на западной стене южного рукава подкупольного креста, где располагается «Моление в Гефсимании», а в пандан в северном рукаве размещены «Предательство Иуды» и «Три отречения Петра». Северная стена этого регистра отведена под сцены суда, где помещены «Христос перед судом Синедриона» и «Христос перед Пилатом» [ил. 277]. Остальная часть повествования посвящена событиям уже «по Воскресении Христа»: восточную стену северного рукава занимают сцены «Жены мироносицы у Гроба Господня» и «Явление Христа двум женам мироносицам» [ил. 276], а в пандан, на восточной стене южного рукава, повествование продолжает «Уверение Фомы» [ил. 290]. Цикл сюжетов «по Воскресении» завершается сценами «Явление Христа на море Тивериадском» и «Чудесное насыщение», которые замыкают данный регистр на южной стене.

В целом страстный цикл собора Мирожского монастыря оказывается наиболее пол-

ным и развитым среди памятников византийского мира XII столетия. Очевидная акцентация страстной тематики в росписях сводов и лунетов, где двенадцатые праздники в значительной степени уступают место событиям «страстей» Христовых, а некоторые из них оказываются символически включенными в общий повествовательный ряд «страстей», является весьма характерной чертой иконографической программы стенописи собора Мирожского монастыря, не знающей близких аналогий. Так, сцены «Сошествие во ад» и «Сретение», находящиеся на противоположных сводах по сторонам от алтарного пространства, составляют единый тематический блок, построенный на антиномичном сопоставлении сюжетов: в событиях «Сретения», через пророчество Симеона Богоприимца, открываются будущие крестные страдания Христа, а в композиции «Сошествие во ад» мы уже видим победу Креста, которым Христос попирает адские врата. Таким образом, пророчество Симеона о Мессии и домостроительстве спасения завершается изображением триумфа Христа, изводящего человечество из ада. Сцены двух верхних регистров евангель-



278



279

ского повествования не только прочитываются по горизонтали, но соотносятся и по вертикали, где образуются различные смысловые блоки. Так, например, «Моление в Гефсимании», открывающее малый цикл, расположено под «Воскрешением Лазаря», с которого начинаются страстные события верхних сюжетов [140]. «Распятию» соответствуют сцены «Предательства Иуды» и «Отречения Петра», в которых, помимо ясной последовательности представления событий, на передний план выводится тема апостольского служения и преемственности благодати, показанная в фигурах трех учеников Христа — предавшего и отверженного Иуды, отречшегося, но раскаявшегося и ставшего верховным апостолом Петра и сохранившего верность Иоанна.

Отчетливый смысловой блок составляют композиции «Сошествие во ад» и изображения самого Воскресения Спасителя («Жены мироносицы у Гроба Господня», «Явление Христа двум женам мироносицам»). Показательно, что близкий принцип соотношения сюжетов прослеживается в декорации верхней зоны подкупольного пространства Софии Киевской [141]. Весьма вероятно, что именно киевские традиции, представленные как софийскими росписями, так и декорацией других несохранившихся храмов XI — начала XII в., могли послужить основой для архиепископа Нифонта — постриженника Киево-Печерского монастыря — при составлении программы росписей Мирожского собора.

Нижний, или третий сверху, регистр повествовательных сцен посвящен чудесам Христа и насчитывает 14 сюжетов. Здесь, на торцевых и западных стенах северного

и южного рукавов подкупольного креста, последовательно помещены наиболее распространенные сюжеты, связанные с чудесами, притчами и исцелениями Христа. Как и в малом страстном цикле, они составляют сплошной повествовательный ряд сцен, не разделенных отгранками, где композиции плавно перетекают друг в друга. В южном рукаве подкупольного креста расположены такие сюжеты, как «Усмирение бури», «Исцеление тещи Петра», «Исцеление сухорукое», «Исцеление прокаженных», «Воскрешение дочери Иаира», «Исцеление слепорожденного» [ил. 278], «Исцеление расслабленного». Напротив, в северном рукаве идут сцены «Воскрешение сына вдовы в Наине», «Исцеление бесноватых», «Исцеление больного водяжкой», «Беседа Христа с самаритянкой» [ил. 279], «Исцеление кровоточивой жены», «Пир в доме Симона фарисея». Как видно из перечисления сюжетов этого цикла, роспись собора Мирожского монастыря отличается чрезвычайно подробным повествованием, в котором раскрывается роль Христа как просветителя, исцелителя и чудотворца, всегда присутствующего в человеческой жизни. Следует отметить, что столь подробное изложение чудес и исцелений Христа в византийской храмовой декорации XII столетия никогда не становилось предметом такого пристального внимания. «Малые» евангельские сюжеты, включаясь в иконографические программы, служили своего рода дополнительным материалом для раскрытия той или иной темы, но были самоценной частью росписи в исключительно редких случаях [142].

В этом принципе последовательного повествования еще раз проявляется просве-

- [140] Включение сцены «Воскрешение Лазаря» в состав страстного цикла может быть отмечено, например, в мозаиках кафоликона Неа Мони, где она вместе с другими «страстями» вынесена в объем нартекса (Mouriki, 1985. P. 52–63, 80–91, 204–207).
- [141] Попова, Сарабьянов, 2007/1. С. 221–225.
- [142] В качестве редкого примера можно привести мозаики собора в Монреале, отличающиеся исключительной подробностью, где сцены чудес включены в общую канву повествования (Kitzinger, 1991. Sch. II–IV). Эти сюжеты часто выносились из основного объема во вспомогательные части храмов (Томекович, 1990/1991. P. 185–204).
- [143] Наиболее полно эта концепция была разработана Г. Мэгвайром. См.: Maguire, 1981. P. 53–68. См. также: Лифшиц, 1974. С. 24, 46; Kitzinger, 1990. P. 169–172; Лифшиц, 1997. С. 162–163; Эттингер, 1997/2. С. 59–76; Сарабьянов, 2001. С. 29–39; Сарабьянов, 2004. С. 204–208.
- [144] Древнейшим примером подобной композиции является мозаика VII в. в базилике Св. Дмитрия в Фессалониках. Об иконографии Богоматери Параклесис и ее месте в декорации алтарной преграды см.: Babut, 1975. С. 19 и далее; Walter, 1980. P. 266; Бутырский, 2000. С. 207–222.
- [145] Об этом см. в разделе «Живопись второй половины XII века» во второй части Т. 2 ИРИ.
- [146] Возможно, именно фресковое изображение

278 Исцеление слепорожденного. Роспись южной стены наоса. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове
 279 Христос и самарянка. Роспись южной стены наоса. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове
 280 Богоматерь Молитвенница (Параклесис). Роспись восточной стены северного рукава наоса. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове

тительский пафос идейной программы архиепископа Нифонта. Но три евангельских сюжета, традиционно входящие в число двенадцатых праздников, занимают в ней особое место. Они выделены масштабно, достигая высоты двух регистров росписи, и расположены в сакрально значимых зонах храма. На восточных стенах северного и южного рукавов подкупольного креста находятся две величественные композиции — «Успение Богоматери» [ил. 276] и «Рождество Христово», которые, прерывая повествование цикла чудес и исцелений, занимают почти всю ширину стен и буквально фланкируют алтарную апсиду. Расположение этих сюже-

тов в пандан друг другу отражает широко распространенную византийскую традицию, особенно популярную именно в древнерусских росписях домонгольского периода. Сопоставление композиций «Рождество Христово» и «Успение», часто составлявших основу росписи подкупольного пространства, отражало риторический прием антитезы, распространенный в христианской гомилетике и взятый на вооружение византийскими художниками. Изображение Богоматери в «Рождестве», держащей на руках младенца Христа, облекшегося в плоть ради спасения человечества, и фигура Христа в «Успении», держащего на руках душу Богоматери, достигшей спасения, являются главными составляющими этой выразительной антитезы [143].

По сторонам от алтаря, рядом с композициями «Успение» и «Рождество Христово», обрамленные архитектурными арочками, расположены две фигуры — Иисуса Христа и Богоматери Параклесис (Просительницы) [ил. 280], обращенной к Нему в молитве. Данная парная композиция представляет собой одно из самых устойчивых диалогических изображений Христа и Богоматери, которое с древности часто встречается в качестве традиционного обрамления алтаря и входит в иконографический состав оформления алтарной преграды [144]. Подобная иконография, не имевшая распространения в Северо-Западной Руси, была чрезвычайно популярна в землях Владимиро-Суздальского княжества, где с ней связана одна из наиболее чтимых икон — «Богоматерь Боголюбская», написанная, согласно преданию, после явления Богородицы князю Андрею Юрьевичу Боголюбскому [145]. Факт использования в декорации алтарной преграды чисто византийской схемы и иконографии косвенно указывает на обращение архиепископа Нифонта к киевским образцам, которые будут служить ориентирами и для владимиросуздальских князей. Показательно, что и в соборе Мирожского монастыря этот образ являлся объектом особого поклонения, о чем свидетельствуют остатки древнего драгоценного металлического оклада, который был гвоздями закреплен непосредственно во фресковом грунте на изображениях Спасителя и Богоматери. Об особенном почитании здесь именно этого образа Богоматери говорит тот факт, что его оклад неоднократно снимался со стены, очевидно для поновления, тогда как у образа Спасителя он был прибит единой доской [146].

Третья масштабно выделенная сцена — «Сошествие Св. Духа» — занимает плоскость западной стены между главным порталом и уровнем хор. Фреска пострадала из-за растески позднего дверного проема, в результате чего утратилось обычное для иконогра-



280

Богоматери Параклесис являлось тем чудотворным Богородичным образом, который почитался в Мирожском монастыре уже с конца XII в. Позже почитание было интерполировано на икону Богоматери Оранты, вложенную в собор князем Довмонтом Тимофеем, которая известна в копии XVI в. Подробнее см.: *Круглова, Сарабьянов, 2002. С. 50–66.*



281



282

фии этого сюжета изображение «языков и народов», находившееся в нижней части композиции [147]. Сцена расположена таким образом, что все входящие в храм оказываются осененными благодатью Св. Духа, которую апостолы передают фигурам «языков», олицетворяющих народы, принявшие христианское учение [148]. Эта акцентация темы апостольского служения находит отчетливое созвучие в других композициях подкупольного пространства. Так, в лонете той же западной стены, над пространством хор, размещена «Тайная вечеря», и, таким образом, обе композиции составляют единую смысловую пару, в которой представлены два собы-

тия, происходившие в Сионской горнице и положившие начало Церкви Христовой [илл. 281, 282].

Апостольская тема также отчетливо просматривается в двух композициях алтаря, расположенных напротив «Сошествия Св. Духа» и «Тайной вечери». Речь идет о «Евхаристии» и «Преображении», занимающим средний уровень апсиды и алтарный свод. Последняя сцена обладает редчайшей иконографической деталью: на склонах свода представлены две крупномасштабные сцены, где апостолы Петр, Иоанн и Иаков сопровождают Христа, сначала восходящего, а затем спускающегося с горы Фавор. Вместе

281, 282 Тайная вечеря. Сошествие Св. Духа. Росписи западной стены наоса. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове

283 Путешествие апостолов Тимофея и Силуана. Роспись северо-западной камеры под хорами. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове

284 Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот. Вечеря в доме Иоакима. Роспись юго-западной камеры под хорами. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове

[147] Иконография «Сошествия Св. Духа» с фигурами «народов» сложилась в послеконоборческое время. Обобщающее исследование по иконографии «Пятидесятницы» см.: *Озолн, 2001*; см. также: *Панич, 2003*. С. 359–368.

[148] Эту особенность расположения композиции «Сошествия Св. Духа» отмечает Л.И. Лифшиц (*Лифшиц, 2004*. С. 46).

[149] *Этингоф, 1998/1*. С. 94–95; *Лифшиц, 2004*. С. 46–47.

[150] О.Е. Этингоф, посвятившая этому циклу отдельную работу, определяет здесь следующие сцены: «Исцеление тенью», «Взятие Петра и Иоанна под стражу», «Явление ангела в темнице», «Избрание семи дьяконов», «Возвращение Петра в Кесарию», «Диспут в доме сотника Корнилия», «Первый апостольский собор в Иерусалиме», «Проповедь апостола Иакова», «Ослепленный Савл, ведомый в Дамаск», «Проповедь Павла в Дамаске», «Избрание Тимофея», «Проповедь Павла в арелапеге» (?), «Путешествие Силуана и Тимофея из Македонии в Коринф» (*Этингоф, 1998/1*. С. 83–111).

Росписи этого объема до сих пор не расчищены от записей начала XX в., поэтому определение композиций в дальнейшем может быть уточнено. Кроме того, следует учитывать, что в нижней части компаримента при одной из поздних перестроек были пробиты широкие арки, соединившие его с пространством рукавов подкупольного креста, в результате чего были уничтожены или частично повреждены два нижних регистра композиций. Подробнее об этом см.: *Сарабянов, 2010*. С. 17–18.

[151] Житийные сцены Климента известны по нескольким памятникам XI–XII вв. В ватиканском Менологии Василия II (около 1000 г.) (Vat. gr.



283



284

1613. Fol. 204) изображено его посмертное «Чудо с отроком» (Walter, 1978/1. Fig. 5), а в Менологии из Копенгагенской библиотеки, вторая половина XI в. (Copenhagen Kongelige Bibliotek, cod. 167. Fol. 146v), на день памяти святого приходит-ся изображение сцены мученичества Климента, которого топят в море, повесив на шею камень (Walter, 1978/1. Fig. 1. P. 252; Ševčenko, 1990. P. 58). В Менологии из Дохиара (Athos, Dochiariou 5, fol. 389v) сохранилась миниатюра XI в., где «Чудо с отроком» представлено в трех сценах (Walter, 1978/1. Fig. 4. P. 255; Ševčenko, 1990. P. 93). В нижней церкви базилики Сан-Клементе в Риме сохранилось несколько сцен подробного житийного цикла Климента (около 1100 г.), которые включают следующие сюжеты: «Поставление Климента апостолом Петром», «Чудо св. Климента с Сисинием», «Чудо с отроком», «Перенесение мощей Климента в Рим» (Nolan, 1920. P. 120–180; Osborne, 1984; Osborne, 1997. P. 155–172; Andaloro, Romano, 2002. P. 113–116. Fig. 89–95). Наконец, в приделе Св. Климента в базилике Сан-Марко также присутствует несколько сцен из его жития, созданных в первой половине XII в. и сильно искаженных последующими поновлениями мозаик («Отплытие св. Климента в херсонесскую ссылку» (?), две сцены с «Чудом с Сисинием») (Demus, Dorigo, Niero, Perocco, Via, 1990 P. 112–114. Pl. 5–8).

эти композиции составляют богатый смысловыми оттенками символический блок, в котором раскрывается образ Церкви, утвержденной Христом и создаваемой апостолами. Такое усиление учительного пафоса росписей в полной мере соответствует общему контексту миссионерской направленности программы Нифонта [149].

Таким образом, тема апостольского служения оказывается одним из лейтмотивов всей храмовой декорации собора Мирожского монастыря. Помимо того что в композициях «Вознесение», «Сошествие Св. Духа», «Евхаристия», «Успение», «Тайная вечеря», «Омовение ног», «Моление в Гефсимании» или «Уверение Фомы» традиционно изображаются все 12 апостолов, их присутствие акцентируется мизансценами, включенными в композицию «Преображение», а в большинстве сцен малых циклов неизменными спутниками Христа оказываются старший первоапостол Петр — «камень», на котором воздвигнуто здание Церкви Христовой, и Иоанн младший, любимый ученик Христа, автор главного догматического Евангелия. Их фигуры, обычно расположенные за спиной Христа, как будто олицетворяют всю полноту апостольского присутствия в евангельском повествовании. Кроме того, деяниям апостолов почти полностью посвящены фрески углового северо-западного компартимента, росписи которого представляют принципиально важное звено в программе декорации собора Мирожского монастыря.

Сюжеты северо-западного компартимента представляют собой каноническую по составу иллюстрацию книги «Деяния Апостолов», которая в настоящее время насчи-

тывает 13 сцен. Люнет западной стены занимает большая композиция, где изображен «Диспут о вере» (или «Первый апостольский собор»), остальные сюжеты расположены в два ряда на сводах этого небольшого объема [150]. В состав цикла «Деяний» вошли те сюжеты, где в первую очередь показывается учительная и проповедническая деятельность апостолов, что еще раз подчеркивает миссионерский пафос всего иконографического замысла Спасо-Преображенского собора [ил. 283]. Но поистине уникальной деталью этого цикла является его дополнение несколькими сценами из жития Климента папы Римского, что прочно связывает идею апостольского просветительства с русскими реалиями XII в. Сохранилось лишь пять сцен, где представлена завершающая часть его житийного цикла, связанная с пребыванием святителя в херсонесской ссылке, но изначально, до перестроек этой части храма, повествование, посвященное Клименту, было более распространенным и, возможно, включало сюжеты с обретением и переносом его мощей в Рим и Херсонес [151]. Являясь завершающей частью апостольского цикла, сцены, по мысли составителя программы — Нифонта, были призваны показать преемственность апостольского служения, которое, через личность Климента, распространяется на Русь и находит прямое продолжение в деятельности самого Нифонта, просвещающего язычников. Вне сомнения, тот же комплекс идей побудил Нифонта в 1153 г. заложить в северном форпосте Новгорода — Ладоге городской собор, который был посвящен св. Клименту папе Римскому. Таким образом, культ этого святого, фигурирующего уже в самых ранних



285 Деяния архангела Михаила. Схема росписи дьяконника Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове: 1 — архангел Михаил; 2–9 — сцены деяний архангела Михаила
286 Св. мученики Ромил и Евдоксий. Роспись северной стены наоса. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове

285

древнерусских памятниках живописи (София Киевская), обретает в деятельности Нифонта новую жизнь и злободневность [152].

Вероятно, угловые компартименты Спасо-Преображенского собора служили приделами, о посвящении которых свидетельствуют их росписи. Если северо-западный компартимент мог быть посвящен как апостолам, так и Клименту, то в отношении юго-западного углового помещения сомнения не возникают. Здесь расположен подробный протоевангельский цикл, что свидетельствует о посвящении этого престола Богородице. Как и в случае с северо-западным объемом, росписи этого компартимента существенно пострадали от растески арок, ведущих в основной объем собора, но и в нынешнем состоянии богородичный цикл насчитывает 18 сцен, являясь едва ли не самым подробным среди известных памятников средневизантийского периода [153] [ил. 284].

Чрезвычайно насыщены сюжетами также фрески небольших боковых апсид, которые ради максимально подробного изложения выполнены в довольно мелком, иногда буквально иконном масштабе. Небольшие пространства жертвенника и дьяконника украшены циклами деяний Иоанна Предтечи и архистратига Михаила. К сожалению, эти части росписи очень сильно пострадали и дошли до нашего времени в сильно утраченном состоянии [ил. 285]. В конхе дьяконника находится фигура архангела Михаила, а ниже представлены сюжеты, в основном посвященные ветхозаветным событиям, где архангел Михаил изображен как посланник Бога и исполнитель Его воли [154]. В этот цикл включено также редкое изображение

«Чудо у источника в Вифезде», иллюстрирующее евангельский рассказ об исцелявшем больных чудодейственным источником, в который с небес сходил архангел Михаил. Вода в нем в этот момент закипала, и первый, кто успевал окунуться в источник, получал исцеление. Показательно, что именно этот сюжет известен и по другим древнерусским памятникам: он включен в клейма южных врат суздальского Богородице-Рождественского собора (конец XII в.), и в росписи его дьяконника (1233). Конху жертвенника занимает фигура Иоанна Предтечи, а ниже расположены сцены его жития. Этот цикл также отличается небывалой подробностью и охватывает период от событий, предшествующих его рождению, до сюжетов его трагической кончины [155].

В соответствии с традиционной сакральной топографией храма, принятой в Византии, Иоанну Предтече обычно посвящается апсида дьяконника, где и располагался его житийный цикл [156]. Именно этому принципу следуют, например, новгородские росписи собора Антониева монастыря (1125), церкви Благовещения на Мячине (1189) и Спаса на Нередице (1199) [157]. Однако во многих русских памятниках XIV–XVI вв. цикл Иоанна Предтечи размещен именно в жертвеннике, и фрески Спасо-Преображенского собора впервые фиксируют эту традицию на русской почве. Отметим, что, посвящая дьяконник архангелу Михаилу, авторы росписи собора Мирожского монастыря повторяли сакральную топографию Успенского собора Киево-Печерского монастыря. Вероятнее всего, в выборе посвящения боковых апсид проявилась традиция копирования различных элементов внутрен-

[152] Значительная часть сцен житийного цикла Климента была уничтожена при растеске широких арок, соединивших данный компартимент с рукавами подкупольного креста. В результате сохранилась лишь средняя часть житийного повествования. Долгое время считалось, что здесь были изображены сцены из жития св. Николая Чудотворца (Соболева, 1968. С. 11). Четко определяются следующие сцены из жития св. Климента: «Крещение народа», «Св. Климент плывет в ссылку», «Встреча св. Климента двумя тысячами христиан», «Чудо с агнцем» и, предположительно, «Чудо морского отлива у гробницы св. Климента» (Этингоф, 1998/2. С. 338; Сарабьянов, 2010. С. 204–205). О почитании св. Климента на Руси и его изображениях см.: Мединцева, 1991/2. С. 56–68; Сарабьянов, 1997/2. С. 34–38; Царевская, 1999/2. С. 260–271; Картов, 2007. С. 3–110. См. также: Попова, Сарабьянов, 2007/1. С. 184–185.
[153] Богородичный цикл собора Мирожского монастыря включает следующие сцены: северный свод — «Моление Анны», «Иоаким и Анна читают книгу пророка Исайи», «Благовещение Анне», «Ласкание Марии», «Первые шаги Марии», «Принесение Марии на благословение к иереям»; южный свод — «Отвержение даров», «Иоаким и Анна отпускают жертвенных агнцев», «Плач Иоакима и Анны», «Благовещение Иоакиму», «Встреча у Золотых ворот», «Пир Иоакима и Анны»; западная стена — «Рождество Богородицы», «Иосиф ведет Марию в свой дом», «Благовещение у колодца». Кроме того, в нижнем ряду южной стены расположено



286

еще три сцены, которые не имеют точной идентификации из-за плохой сохранности живописи. Иконография протоевангельского цикла была широко распространена в древнерусской монументальной живописи XI–XII вв. Цикл из 10 сцен сохранился в Иоакимовском приделе Софии Киевской (около 1040 г.) (Попова, Сарабьянов, 2007/1. С. 231), его наличие было зафиксировано В.В. Суслым в росписях Рождественского придела Софии Новгородской (1109) (Лифшиц, Сарабьянов, Царевская, 2004. С. 368–382), частично он сохранился в жертвеннике собора Антониева монастыря (1125) (Лифшиц, Сарабьянов, Царевская, 2004. С. 606–620), в новгородских церквах Благовещения в Аркажах (1189) (Царевская, 1999/1. С. 42–57), Св. Георгия в Старой Ладогe (последняя треть

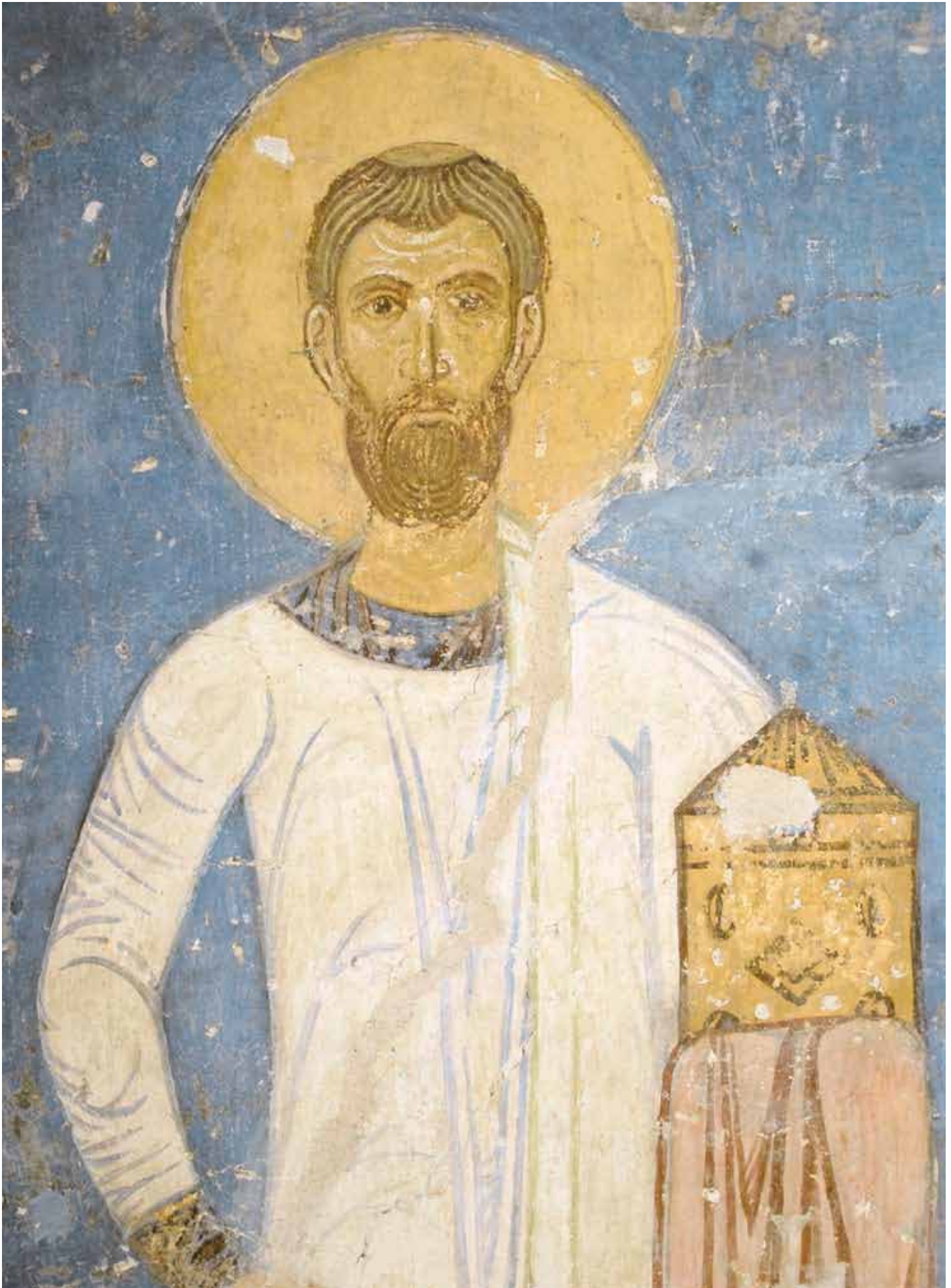
XII в.) (Церковь Св. Георгия в Старой Ладогe, 2002. С. 173–176), Спаса на Нередице (1199) (Пивоварова, 2002. С. 52–56). Об иконографии и формировании богородичного цикла см. капитальные исследования Ж. Лафонтен-Дозонь: Lafontaine-Dosogne, 1964. Т. 1; Lafontaine-Dosogne, 1975. [154] Монографическое исследование деяний архангелов и обширную библиографию см.: Габелин, 1991. [155] Библиографию по этой теме см.: Царевская, 1999/1. С. 62–80; Царевская, 2002/1. С. 449–459. [156] Т.Ю. Царевская высказала мнение, что причиной посвящения дьяконника Иоанну Крестителю явилось нахождение одной из главных реликвий Константинополя – главы Иоанна Предтечи – в восточном конце южного нефа орагатория Студийского монастыря (Царевская,

1999/1. С. 63–64). Эту точку зрения поддерживает Н.В. Пивоварова (Пивоварова, 1999. С. 224, примеч. 3). [157] Царевская, 1999/1. С. 62–80; Пивоварова, 1999. С. 210–216; Пивоварова, 2002. С. 62–65; Царевская, 2002/1. С. 449–459; Лифшиц, Сарабьянов, Царевская, 2004. С. 756–761. [158] Сарабьянов, 2004. С. 188–236. См. также: Попова, Сарабьянов, 2007/2. С. 473–476. [159] Весьма вероятно, что набор святых этого регистра был продиктован наличием в Мирожском монастыре их мощей, которые могли быть привезены в Псков владыкой Нифонтом. [160] О монашеских программах древнерусских храмов первой половины XII в. см.: Пивоварова, 2005. С. 309–318; Сарабьянов, 2005/2. С. 319–344; Сарабьянов, 2009/4. С. 161–194.

него убранства Дивной Печерской церкви, которая была впервые документально зафиксирована при строительстве Успенского собора в Суздале и известна по многим древнерусским памятникам домонгольского периода, в том числе и по собору Мирожского монастыря [158].

Значительное место в росписи собора отведено фигурам святых, состав которых в своих основных характеристиках соответствует определенным программным установкам декорации. Сонм пророков Ветхого Завета, согласно широко распространенной традиции, расположен в верхних зонах храма. Соответственно принципу предельно полного показа здесь представлены практически все предвозвестники прихода в мир Спасителя: 16 пророческих фигур, по две в каждом простенке, расположены в барабане главы собора, еще восемь фигур ветхозаветных персонажей занимают склоны подпружных арок [ил. 288]. Два нижних регистра росписей основного объема собора отведены под фигуры святых разных чинов. В верхнем ряду здесь представлены мученики – воины, целители, дьяконы, пресвитеры. Набор святых указывает на преобладание византийской традиции, особенно показательной для XI–XII столетий. Среди них идентифицированы такие популярные святые, как целители Пантелеймон, Кир и Иоанн, воины Сергей и Вахк, Гурий, Самон и Авив, пять себастиийских мучеников Евгений, Евстратий, Орест, Мардарий и Авксентий, здесь же представлены редко изображаемые святые – мученики Ромил и Евдоксий [ил. 286], Агафон, персидские святые Акесим, Аифал [ил. 287] и Иосиф, преподобные Никон Метаноит и Евфросин [159]. Нижний регистр занят крупномасштабными фигурами преподобных отцов, которые являют собой величественный образ монашеского подвига. Характерно, что изображение фигур св. монахов, занимающих столь значимое место в системе росписи Спасо-Преображенского собора, соответствует, скорее, русской традиции, которая именно в этот период наметилась в декорации древнерусских монастырских храмов [160]. Такая акцентация монашеских образов представляется вполне закономерной, если учитывать, что собор с самого своего основания был средоточием монастырской жизни в Пскове, являясь по существу первой обителью в этом регионе.

Столь сложная и многословная иконографическая программа, осмысленная в контексте просветительских идей архиепископа Нифонта, требовала ясной и продуманной организации росписи в архитектурном пространстве храма. Весьма красноречивой особенностью архитектуры собора Мирожского монастыря, как уже было сказано, является



287

287 Св. дьякон Аифал.
Роспись западной стены
южного рукава наоса. Спасо-
Преображенский собор
Мирожского монастыря
в Пскове

288 Св. пророк Елисей.
Роспись северного склона
западной подпругной арки.
Спасо-Преображенский
собор Мирожского монасты-
ря в Пскове



288

предельная простота и лапидарность его интерьера, в котором отсутствуют традиционные для древнерусской архитектуры лопатки, обычно членившие плоскости стен и создающие свою архитектурную ритмику. В Спасо-Преображенском соборе, напротив, абсолютно доминирует плоскость стены. В рукавах подкупольного креста стены представляют собой обширные нерасчлененные поверхности, и даже подпружные арки, опирающиеся на вынесенные консоли, не имеют продолжения в виде лопаток и оказываются утопленными в их плоскость. Эти поверхности идеально приспособлены для размещения на них подробного живописного повествования. Подобное архитектурное решение интерьера выглядит достаточно необычным на фоне несколько иных принципов организации внутреннего пространства храма, которые существуют в древнерусской архитектуре этого периода. Создается впечатление, что такой повествовательный потенциал интерьера собора Мирожского монастыря являлся частью глобального программного замысла архиепископа Нифонта.

Действительно, многие факты говорят в пользу того, что строительство собора и его декорация явились единым непрерывным процессом, максимально сжатым по срокам. Технологические наблюдения реставраторов свидетельствуют о том, что храм расписывался сразу по завершении работы каменщиков, и художники использовали строительные леса, имевшие сложные крепления в стенах, оставившие выразительные следы на живописи [161]. Достройка верхних угловых палаток над западными углами собора, известная как второй этап его строительства, очевидно, происходила одновременно с росписью западного рукава подкупольного креста. Появление в этом объеме хор, не запланированных на первом строительном этапе, привело к изменению общей композиции росписи западного рукава. Изначально на боковых стенах предполагалось разместить два регистра изображений, в соответствии с чем была выполнена предварительная горизонтальная разметка, но буквально сразу же решение было изменено и здесь расположили один регистр с крупноформатными ростовыми фигурами св. мучеников [162]. Эти вынужденные изменения первоначального замысла внесли некоторый сбой в общие пропорциональные соотношения всей росписи, однако они оказываются второстепенными на фоне идейной и художественной монолитности всего ансамбля.

Главное качество фресок Спасо-Преображенского собора, которое сразу определяет впечатление от памятника, — это его художественная целостность. Все технические приемы письма и технологические осо-

бенности росписи, все стилистические принципы настолько едины, что создается полное ощущение принадлежности всех фресок кисти одного ведущего художника. На самом деле эта целостность достигается соблюдением четко определенных условий всего художественного процесса. Масштабно-пропорциональные соотношения росписей построены по классической пространственно-иерархической схеме, где изображения верхней зоны — купола, сводов и арок — решены в крупном масштабе, фрески средней зоны даны в уменьшенном размере, а фигуры нижнего регистра вновь обретают крупный модуль. В условиях фризового построения такое масштабное соотношение росписи, покрывающей все поверхности храма сплошным ковром, иллюзорно увеличивает пространство храма, расширяет его границы, усиливает динамику самой архитектуры, которая в силу простоты интерьера обладает достаточно статичными формами.

Художники мирожской артели прекрасно владеют принципами фризового построения композиции, где сцены последовательно переходят одна в другую без разграничений, и при этом повествование не утрачивает ясности. Эти особенности принятого мастерами стиля повествования, независимо от авторства той или иной композиции, наиболее ярко проявляются в циклах «страстей» и чудес Христа. Здесь важнейшим элементом оказывается язык взгляда и жеста, который, благодаря виртуозной интерпретации мирожских художников, как будто озвучивает каждую сцену, вызывая в памяти евангельские слова, описывающие то или иное событие. Целостность ансамбля закрепляется абсолютным единством всех художественных приемов, системы моделировки одежд и ликов, принципов композиционного построения, наконец, единым колоритом. И лишь пристальный анализ позволяет вычленивать руку нескольких художников, каждый из которых занимал свое место в процессе росписи собора в соответствии со строгой иерархией, зависевшей от его опыта и мастерства.

В работе принимали участие минимум три ведущих мастера, из которых главный — автор изображений в верхней зоне собора, — вероятно, определил общий художественный облик создаваемого ансамбля, тогда как остальные художники работали в строго детерминированной системе письма, продиктованной главой артели. Стилистические принципы, определяющие облик мирожских фресок, были сформулированы в византийском искусстве в конце первой трети XII в., и к моменту создания фресок собора Мирожского монастыря они уже обрели ту меру зрелости художественного метода, которая позволила создать стилистически монолит-

[161] Л.В. Бетин обратил внимание на то, что нижняя зона росписей барабана на уровне чуть выше края одежд пророков отделена от остальной части росписи штукатурным стыковочным швом и выполнена в технике чистой фрески. Это обстоятельство предопределило ее лучшую сохранность в отличие от основного объема декорации главы, где доработка велась уже по подсохшей штукатурке, из-за чего верхние слои живописи в большинстве случаев утратились. Из данного наблюдения автор сделал совершенно обоснованный вывод, что роспись этой части храма велась со строительных лесов, опорные конструкции которых были вмурованы в кладку цокольной части барабана, и соответственно нижняя зона росписи была выполнена лишь после их разборки (Бетин, 1982. С. 167). Позже аналогичный вывод был сделан на материале росписей подпружных арок (Сарабьянов, 2002/4. С. 126–130). [162] Предварительная горизонтальная разметка сейчас проглядывает сквозь утраты живописи (Сарабьянов, 2002/4. С. 130–132).



289

ный ансамбль. Язык живописи становится достаточно условным, а свободное письмо, позволявшее художникам конца XI – начала XII в. варьировать приемы пластической проработки формы, здесь уступает место строго последовательному напластованию красочных слоев, порядок которых определяется общими неукоснительно соблюдаемыми принципами стиля. В этой установленной системе ведущая роль отводится линии, которая обладает чеканной четкостью и структурной ясностью. В итоге выразительность того или иного образа или даже всего памятника как никогда ранее оказывается зависящей от умения художника создавать законченный и ясный во всех деталях рисунок. Именно эти качества оказываются едва ли не определяющими в характеристике художников, создавших ансамбль фресок собора Мирожского монастыря.

Мирожские мастера используют поразительно богатую палитру, в которой, казалось бы, присутствуют все цвета средневековой

живописи. Основу колорита составляет сочетание плотного и холодного ярко-голубого фона, а также малахитового позема [ил. 289]. На их фоне яркими светлыми пятнами и контурами смотрятся изображения, написанные сильно разбеленными красками самых различных оттенков, в которых также абсолютно преобладают холодные тона. В написании одежд преобладают светло-фиолетовые, вишневые и лиловые, салатные и светло-изумрудные, серо-голубые и ярко-голубые цвета, поверх которых чистыми белилами проложены высветления складок. Эти светящиеся цвета иногда чередуются с темными коричневыми и синими драпировками, по которым жидким лазуритом написаны тонкие складки [ил. 290]. В написании складок художники повсеместно прибегают к дополнительным цветам, оттеняющим белильную разделку или замещающим ее. Подобные изысканные цветовые сочетания, напоминающие византийские мозаики XII столетия, дополнены яркими желтыми



290

нимбами, которые также получают холодное звучание за счет общей цветовой гаммы росписей. Желтая охра, к слову сказать, единственная в мирожской палитре краска, по своим природным качествам имеющая теплую тональность, используется не только для раскраски нимбов, но и в живописи лиц, хотя редко в открытом виде. В отдельных случаях — при написании одежд — охра разбавляется и приобретает совсем холодный тон. В целом желтая охра, столь широко применяемая в других ансамблях этого времени, в соборе Мирожского монастыря используется весьма ограниченно, но ей все же принадлежит определяющая роль в построении колорита. Примечательно, что красная охра, обычно составляющая основу колорита древнерусских фресок, как правило, сдвигающегося в сторону теплых тонов, в мирожских росписях вообще отсутствует. Все вариации мирожской палитры являются результатом сложного смешения красок, причем эти смеси оказываются строго регламентированными и неизменными для всего объема живописной декорации. Между тем драгоценное звучание Мирожского колорита достигается весьма ограниченным составом пигментов — исследования показали наличие всего девяти наименований [163].

Принципиально важными для характеристики работы мирожских художников

являются методы написания складок одежд. Все драпировки выполнены тремя приемами, основывающимися на использовании белильных светов, дополнительного цвета и так называемого негативного метода моделировки. Подавляющая часть драпировок имеет стандартную, хотя и виртуозно выполненную пробелку, которая на сохранных участках дает ясное представление о классической выучке и мастерстве мирожских художников. Пробела, сохраняя свою абстрактную природу, точно следуют форме фигуры, придают ей рельефность, при этом никогда не выходя за меру достаточности, не становясь назойливыми и чрезмерными или дробящими форму. Белильные высветления драпировок остаются преобладающим методом во фресках Мирожского монастыря, причем их сдержанный характер демонстрирует именно классический этап в развитии византийской линейной стилизации, когда пробелка стремится к академической уравновешенности и не создает избыточных форм, характерных для искусства так называемого «позднекомниновского маньеризма», получившего развитие в последней трети XII столетия [164] [ил. 291].

Довольно распространенным оказывается «негативный» способ написания складок, когда вместо рисунка остается незакрашенная полоса подкладочного тона, а высветления складок пишутся каким-либо дополнительным и, как правило, более плотным цветом. Соответственно рисунок оказывается светлее и хорошо читается на фоне более насыщенного основного тонального массива. В таких случаях для подкладочного слоя и складок выбираются близкие тона, которые работают не на контрасте, а на сглаженных тональных различиях. Фоном обычно служит рефть, а складки пишутся каким-то насыщенным цветом, среди которых наиболее эффективные цветовые сочетания дает использование темно-фиолетовой краски [ил. 292, 293]. По тому же принципу пишется синий гиматий Христа в сценах нижних регистров повествования. Основой здесь служит светло-серая рефть, а высветления формируются голубым лазуритом. На завершающем этапе рисунок еще раз акцентируется той же рефтью, но чуть более разбеленной, а по контурам местами подправлен тонкими черными линиями. Этот очень эффектный прием хорошо виден на гиматии Христа в «Успении», где Его фигура буквально растворяется в голубом фоне, состоящем из красок близкой тональности, что усиливает мистическое переживание зрителем изображенного события [ил. 294].

Дополнительные цвета в разделке складок используются довольно часто, но все же этот прием остается выборочным и им выделены лишь единичные персонажи. Наиболее

290 Апостол Фома и Христос. Деталь сцены «Уверение Фомы». Роспись восточной стены южного рукава. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове

291 Ангел. Деталь сцены «Жены мироносицы у гроба». Роспись восточной стены северного рукава наоса. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове

[163] В мирожских фресках использованы два варианта синей краски — лазурит и смесь сажи с белилами, или так называемая рефть, два варианта зеленой — малахит и глауконит (зеленая земля), киноварь, красная, коричневая и желтая охры, а также известковые белила. Вся богатейшая палитра этого ансамбля является результатом составления сложных смесевых красок (Сафарьянов, 2003/2. С. 59–62).

[164] Усиление динамики форм отмечается исследователями с середины 1160-х гг. и наиболее отчетливо выразилось в росписях церкви Св. Пантелеймона в Нерези (1164). На русской почве маньеристические тенденции наиболее ярко проявились во фресках церковью Св. Георгия в Старой Ладоге и Благовещения на Мячине в Новгороде. Общую характеристику этих тенденций см.: Лазарев, 1960. С. 80–90; Kitzinger, 1960. P. 70–108; Hadermann-Misguich, 1965. P. 429–444; Kitzinger, 1970. P. 49–56; Лазарев, 1971/2. С. 147–169; Hadermann-Misguich, 1975. Vol. 1. P. 401–423; Hadermann-Misguich, 1976. P. 99–127; Djurić, 1976. P. 1–40; Mouriki, 1980/1981. P. 100–124; Царевская, 1999/1. С. 97–107; Сафарьянов, 1999/2000. Ч. I. С. 128–146.



291



292 Апостол Андрей из композиции «Евхаристия». Роспись алтарной апсиды. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове
293 Апостол Павел из композиции «Евхаристия». Роспись алтарной апсиды. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове



293



294

распространенным оказывается вариант, который канонически используется для написания мафория Богоматери, когда по лиловой или темно-вишневой основе пишутся лазуритовые высветления, которые не имеют четких границ, а как бы растворяются в глубоком вишневом тоне ее одежд, повышая цветовую интенсивность на наиболее высветленных местах. Еще одно устойчивое сочетание демонстрирует мафорий одной из жен мироносиц, где высветления написаны глауконитом светло-зеленого тона по темной зеленовато-серой основе. Наконец, единственный пример смешанной техники являет фигура архангела Гавриила. Здесь обильные белильные высветления в затененной зоне на уровне пояса прокрыты прозрачной желтой лессировкой [ил. 295]. Этот эффектный прием, создающий ощущение драгоценности одежд, появляется в византийской монументальной живописи во второй четверти XII столетия, но более широкое распространение он получит уже в искусстве позднекомниновского периода [165].

В письме ликов мирожские мастера используют несколько приемов, вариации

которых, сведенные к довольно четкой системе, зависят не столько от значимости конкретного персонажа и его места в системе росписи храма, сколько от принадлежности изображения кисти того или иного художника. Системность живописи ликов как принцип построения ансамбля и здесь является свидетельством работы очень слаженной артели, за спиной которой стоит огромная традиция византийской фрески. Так, в крупных ликах композиций сводов и парусов, а также барабана преобладает сложная техника письма, включающая до восьми последовательно накладываемых слоев краски. Завершающим этапом становятся белильные высветления, которые, рисуя конструкцию лика, отмечают его наиболее выпуклые части [ил. 298]. Но в то же время эти блики света воспринимаются и как отражения Божественного сияния, которое, нисходя на человека, преобразует плоть, лишает ее косности и материальности, приближает ее к Богу. Эта художественная концепция Божественного света, всегда так или иначе проявлявшаяся в искусстве Византии, для развитого XII столетия становится одним из определяющих элементов стиля живописи этой эпохи, и фрески Спасо-Преображенского собора оказываются едва ли не первым крупным ансамблем храмовой росписи, где эта концепция реализована столь последовательно.

Если в крупных ликах верхних сцен нанесение белильных высветлений является завершающим этапом пластической проработки формы, и соответственно они имеют характер линий и изгибов, ее рисующих, то в ликах меньшего масштаба художественная выразительность достигается иначе. Здесь нет такой тщательной подготовки: лики имеют светло-коричневую красочную основу, по которой выполнены жидкие тени и академически точный рисунок. Пробела, положенные без каких-либо промежуточных проработок, практически создают форму, поэтому их роль более активна, а звучание контрастно. Наиболее показателен в этом отношении образ архангела Гавриила из «Благовещения», испещренный тонкими, напряженно изогнутыми линиями, ясно демонстрирующими экспрессивную природу этой системы письма [ил. 297]. Показательно, что его высветления поразительно напоминают линии смальты, которыми создан образ одного из архангелов мозаики в алтаре собора в Гелати (1130) [166] [ил. 296].

Рассмотренные приемы письма еще раз показывают, что артель фрескистов, работавших в соборе Мирожского монастыря, обладала четко разработанной и слаженной системой выполнения подобных ширококомашных заказов. Весьма вероятно, что их совместной работе в Пскове предшество-

294 Христос с душой Богоматери. Деталь сцены «Успение». Роспись восточной стены северного рукава наоса. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове

[165] Использование дополнительного цвета можно отметить в некоторых мозаиках Мартораны (1140-е гг.) (Kitzinger, 1990. Pl. I, IV, IX). Повсеместное применение этого приема можно проследить по фрескам церкви Св. Николая ту Касничи в Кастории (конец XII в.) (Acheimastou-Potamianou, 1994. Fig. 41–42), Св. Георгия в Курбиново (1191) (Грозданов, Хадерман-Мисгвиш, 1992. Ил. 7, 59) или по мозаикам собора в Монреале (1180–1196) (Kitzinger, 1991. Tav. 1, 97). Среди русских памятников прием дополнительных цветов наиболее последовательно применен в росписях барабана церкви Св. Георгия в Старой Ладоге (Сарабьянов, 1999/2000. Ч. I. С. 137–139; Церковь Св. Георгия в Старой Ладоге, 2002. С. 211–212), что, по нашему мнению, является одним из стилистических свидетельств принадлежности этого ансамбля к 1180–1190-м гг. О датировке фресок Георгиевской церкви среди современных исследователей нет единого мнения. Так, предложенная нами датировка (Сарабьянов, 1999/2000. Ч. I. С. 128–146; Ч. II. С. 166–188) поддерживается Э.С. Смирновой (Смирнова, 2005/1. С. 239–242) и О.С. Поповой (Попова, 2006. С. 114–115, 835), тогда как Л.И. Лифшиц принимает датировку 1160-ми гг. (Лифшиц, 2007. С. 102–103).

[166] Вирсаладзе, Метисавили, 1982. Ил. 47–50.

вали росписи других храмов, не дошедших до нашего времени. Однако следование единому набору художественных приемов, использование общей колористической системы, строгое соблюдение всех художественных норм, способствующих созданию стилистически монолитного ансамбля, — все это не мешало выражению художественных индивидуальностей работавших здесь мастеров. Примечательно, что манеры мастеров проявляются не в различии технических

приемов письма, которые едины для всего ансамбля, но в большей степени — в общих художественных категориях, в самом их отношении к пластической форме. Этими общими стилистическими принципами, как мы увидим, и определяется распределение зон декорации, в каждой из которых преобладает тот или иной мастер.

Как уже было сказано выше, руководитель артели, или первый мастер, определил весь художественный строй ансамбля, и, вероятнее всего, именно ему принадлежат все главные образы храма, раскрывавшие суть богословской программы декорации собора. Его руку можно узнать во фресках верхних регистров, т. е. барабана и подпружных арок, где представлены пророки, а также парусов с фигурами евангелистов и сводов со сценами евангельского цикла. Все крупномасштабные лики этой части декорации написаны в единой системе и отличаются сложностью и многослойностью. Создавая свои образы, первый мастер стремится соединить традиции предшествующего периода с новыми художественными идеями, определявшими искусство зрелого XII столетия. Основой для его ликов служит коричневая, цвета сиены, подготовка, по которой вишневой краской выполняется четкий конструктивный рисунок черт лица. Далее следует нанесение немногочисленных зеленых притенений, которые накладываются вдоль носа, у бровей и по контуру лика. Необходимо отметить, что эти оливковые притенения не создают того пластического напряжения, которое знакомо нам по более ранним памятникам, например, по фрескам 1125 г. в соборе новгородского Антониева монастыря, а сохраняются скорее как наследство устоявшейся традиции.

Следующий этап, который принято называть вохрением, также отличается многосложностью. Сначала жидкая охра накладывается прозрачными мазками в несколько приемов, утолщаясь на местах будущих высветлений. Примечательно, что в окончательном варианте эти слои краски будут полностью закрыты более плотными и высветленными охрами. Тем не менее художник делает эту предварительную подготовку, прорабатывая таким методом форму лика. Этот прием, говорящий о прекрасной школе мастерства, им пройденной, сопоставим с академической манерой письма, в которой явственно ощущаются принципы пластического понимания образа. Таким образом, уже на начальном этапе лик приобретает фактуру и выразительность, которая лишь усиливается при дополнении последующих красочных слоев. Вслед за этим накладывается тонкий слой слабо разбеленной охры, который почти полностью закрывает предварительную проработку. Далее сле-





296



297

296 Архангел Михаил. Мозаичный декор алтарной апсиды. Собор Гелатского монастыря. 1130 г. Деталь
297 Архангел Гавриил из сцены «Благовещение». Роспись западной грани северо-восточного пилона. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове. Деталь

дует несколько слоев все более светлой охры, которые, собственно, и формируют пластику лица, затем повторяется прорисовка черт лица с акцентацией главных, структурных элементов черной прорисовкой. Завершающим этапом является чистая, плотная и пастозная пробелка, которая также имеет сложную структуру, достигающую трех–четырёх слоев. В конечном результате слой разбеленного вохрения оказывается очень плотным и толстым, и со временем он, естественно, утрачивает прочность. Это и явилось главной причиной столь сильной утраченности именно участков личной живописи в росписях собора Мирожского монастыря. В то же время прочные нижние слои, обладающие самостоятельной пластической выразительностью, создают несколько ложное впечатление полной сохранности ликов, в которых на самом деле во многих случаях недостает активной световой проработки [167].

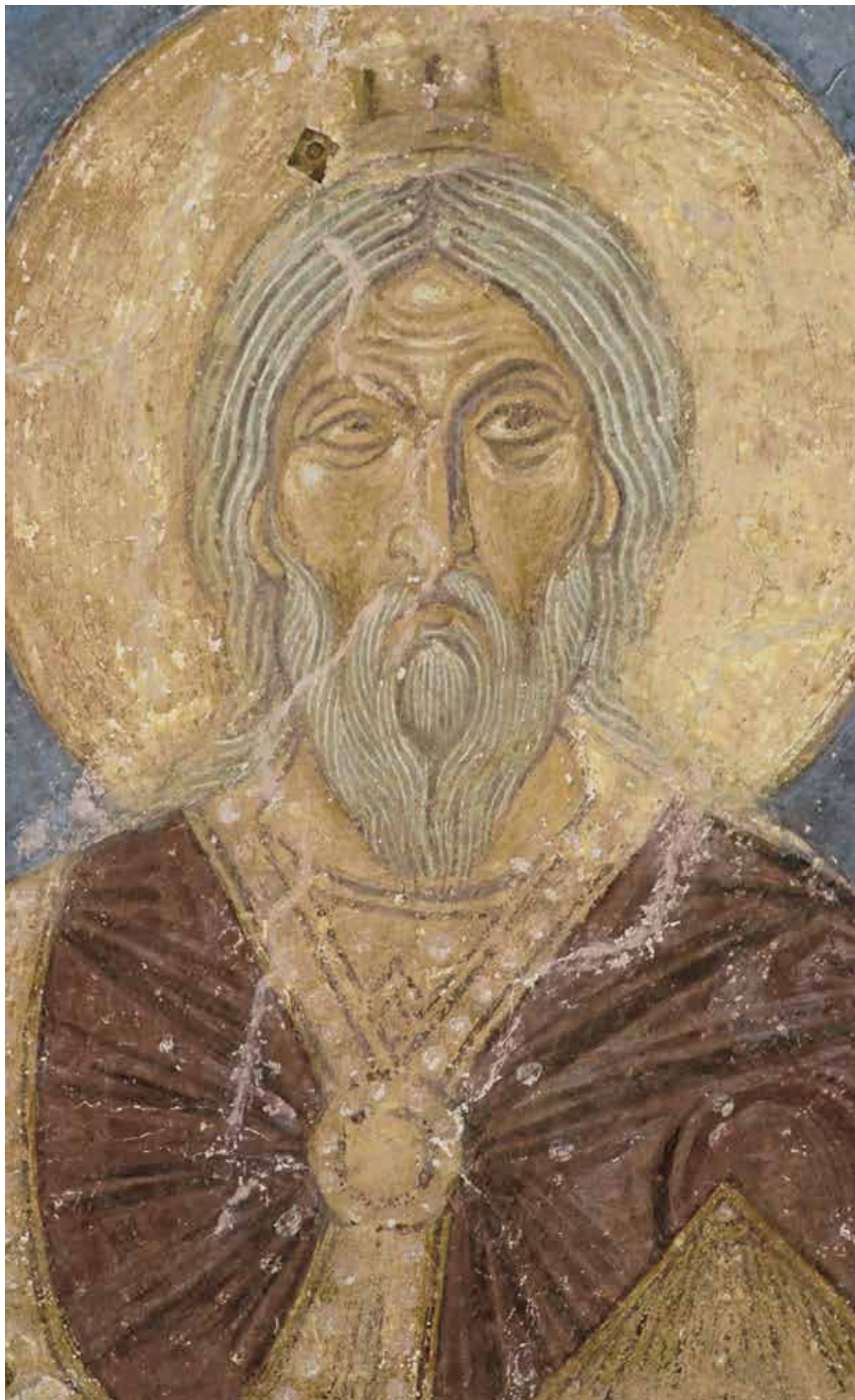
Монументальному масштабу композиций первого мастера соответствует и манера его письма. Написанные им лики имеют крупные черты и иногда несколько утяжеленные формы. Лики Христа в его исполнении всегда идеально выверены, точны и безукоризненны [ил. 267–269]. Он мастерски исполняет утонченные образы умудренных старцев, лица которых испещрены бороздами морщин [ил. 288, 298]. При этом его юным и женским образам свойственна некоторая утяжеленность форм нижней части лица. В этом отношении показателен лик юного

апостола Иоанна из «Оплакивания» [ил. 299], который живо напоминает юношеские образы из фресок Антониева монастыря или образы ангелов из мозаик Гелаты. Примечательно, что именно в юных и женских ликах наиболее отчетливо проявляется приверженность их автора искусству первой трети XII столетия, где преобладали широкие лики с крупными, иногда даже мясистыми чертами лица. Эта характерная черта позволяет выявить его руку и в других зонах храма, например, в «Евхаристии», расположенной в центральной апсиде [ил. 292, 293]. В то же время она свидетельствует о принадлежности этого мастера к тому широкому стилистическому потоку, который определял искусство византийского мира в первой трети XII столетия. Очевидно, ведущий художник Мирожского ансамбля прошел выучку именно в тот период и к моменту создания росписей в Пскове принадлежал уже к старшему поколению.

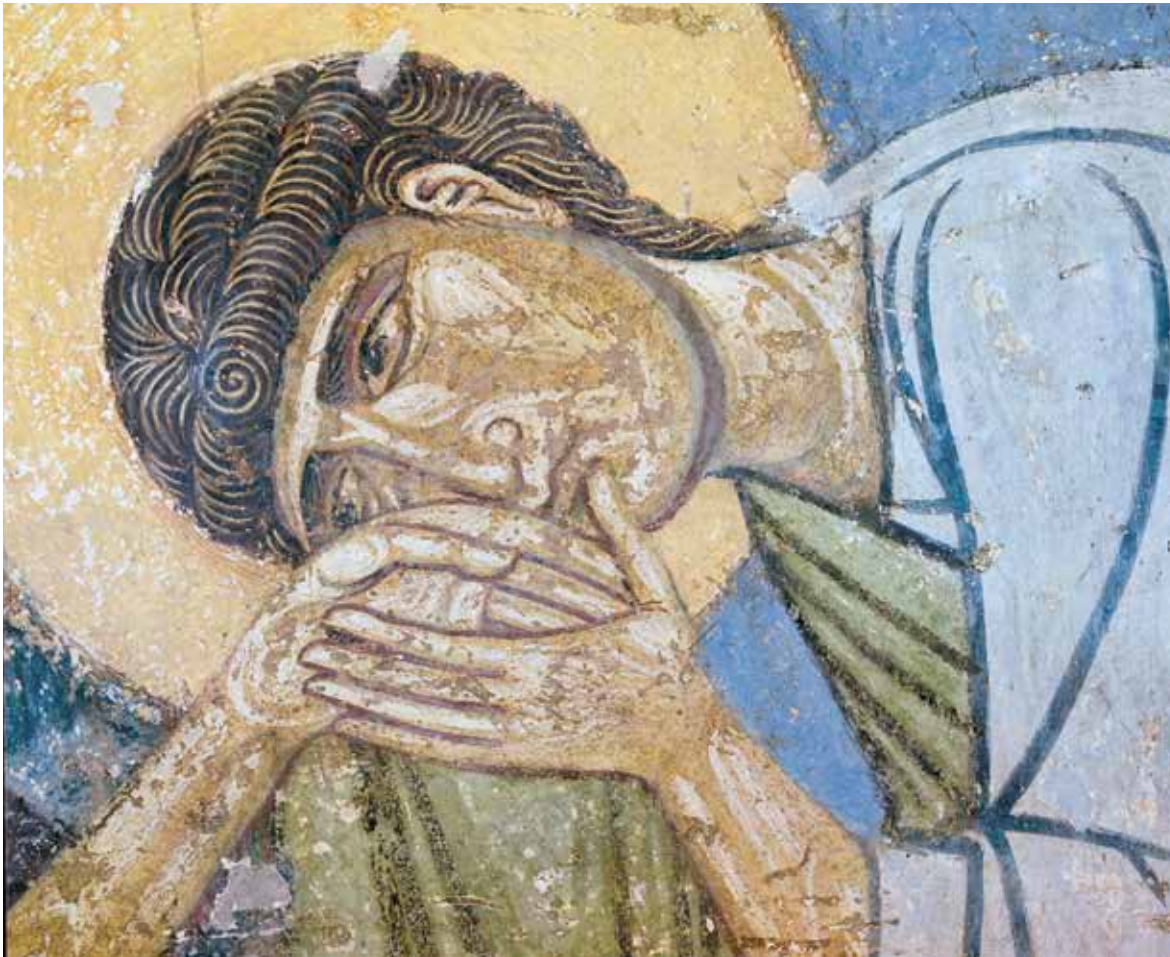
Первый мастер отдает предпочтение крупным фигурам, имеющим устойчивую и даже немного статичную постановку. Одежды его персонажей также успокоены, скульптурны, преимущественно свисают, а не вьются вокруг фигур. Рисунок его драпировок имеет обобщенный характер, в нем мало детализации. В его композициях мало движения, а наоборот, преобладает спокойствие и уравновешенность, даже когда сюжет предполагает динамичное понимание сцены. Композиционные построения имеют замкнутый характер, все его персонажи полностью

[167] Подробнее о методах письма ликов см.: *Сарабянов*, 2003/2. С. 60–85.

298 Неизвестный первосвященник. Роспись восточного склона южной подпрудной арки. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове. Деталь



298



299 Апостол Иоанн Богослов. Деталь сцены «Оплакивание». Роспись северной стены наоса. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове
300 Первосвященник. Деталь сцены «Христос перед первосвященниками». Роспись северной стены наоса. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове

299

поглощены происходящим, и их позы, жесты и взгляды ориентированы на смысловой центр сюжета [илл. 273, 274]. Таким образом, его фигуры зачастую пишутся в одинаковых позах, что придает композициям некоторое однообразие и однозначность. Движение здесь как будто остановилось, но вместе с тем зрителю открывается пространство, в котором нет времени, где главенствуют законы другого, высшего бытия. Все эти художественные категории очень стабильны, проверены вековой традицией и направлены на раскрытие смысла события, его вневременной сути и величия.

В композициях второго сверху регистра, занятых Страстным циклом, отчетливо проявляется рука второго мастера. Это художник иного темперамента и других стилистических приоритетов, причем его отличие выявляется, прежде всего, на уровне художественного языка. Как и первый мастер, он работает в тех же жестко регламентированных рамках приемов и методов, его письмо столь же выверено, и все же по сравнению с работой главы артели оно обнаруживает заметные отличия. Главное из них заключается в манере письма ликов. Живопись стро-

ится здесь по общей с нимбами заливке светло-золотистой охрой, по которой выполняются коричневый рисунок и зеленые притенения, а затем накладывается однослойное вохрение, довольно плотное и покрывающее значительную площадь лика. После повторного рисунка одним или двумя слоями пишется пробела, причем они имеют подчеркнuto контрастное и резкое звучание, и в них отсутствуют какие-либо промежуточные слои проработок. Пробела положены довольно тонкими, но пастозными линиями, фактурно выступающими над плоскостью красочной поверхности, и обладают динамичным, экспрессивным характером. Лики, выполненные вторым мастером, имеют классический византийский облик, который принято называть «комниновским», с чуть вытянутыми пропорциями, которые обозначены довольно жестким рисунком и эффектно акцентированы гибкими линиями ярких пробелов [илл. 300]. Удлинение пропорций касается и самих фигур, где применяется иной, по сравнению с первым художником, пропорциональный модуль, в полной мере соответствующий стандартам зрелого комниновского искусства. Его рисунок оказывается более упру-

[168] Попова, 2005. С. 192; Смирнова, 2005/1. С. 239.
[169] Например, в сцене «Христос перед судом Синедриона» пророческий жест первосвященника Каиафы,



300

казалось бы, неуместный для изображения человека, обреченного Христа на крестные страдания, тем не менее соответствует тексту Евангелия от Иоанна, описывающему заговор Синедриона против Христа: «Канафа, будучи на тот год первосвященником, сказал им: ... лучше нам, чтобы один человек умер за людей, нежели чтобы весь народ погиб. Сие же он сказал не от себя, но, будучи на тот год первосвященником, предсказал, что Иисус умрет за народ» (Ин. 11:50). Аналогичная драматургия жеста разыгрывается в соседней сцене, где Христос буквально благословляет Пилата, умывающего руки, и это благословение проходит через всю композицию, транслируясь жестами первосвященников. Эта интерпретация точно соответствует словам Христа, с которыми Он обращается к Пилату: «Ты не имел бы надо Мною никакой власти, если бы не было дано тебе свыше; посему более греха на том, кто предал Меня тебе» (Ин. 19:11).

гим и напряженным, в нем заметно преобладание гибких линий. Недаром второй художник так любит рисовать круглящиеся складки, подчеркивающие объем фигуры. Эти стилистические особенности фресок второго мастера находят очень близкие параллели в миниатюрах столичных рукописей — Евангелия из монастыря Дионисиу на Афоне, датированного 1333 г. (cod. 8), и двух кодексов Панолий Евфимия Зигавина (Vat. Cod. 666; ГИМ. Син. 387) [168].

Едва ли не главным, принципиальным качеством работы второго художника является его метод построения композиции, в котором он предстает перед нами как великолепный мастер развития сценического действия [ил. 278, 279]. Написанный им цикл страстных сюжетов раскрывается как свиток, в котором нет разграничения между сценами, а они плавно переходят друг в друга, при этом сохраняя смысловую и композиционную четкость и определенность. Этот принцип построения повествования, хорошо известный по многочисленным примерам книжной миниатюры, находит в творчестве второго мирожского мастера применительно к монументальной живописи свое

идеальное воплощение. Традиционные композиционные приемы и стандартные иконографические схемы обретают в его руках живую интерпретацию, за которой ощущается страстное и глубоко прочувствованное переживание художником изображаемой драмы. Так, например, на западной стене в регистре Страстного цикла объединены три сюжета, каждый из которых имеет свою драматургию, и в то же время они имеют единую композиционную структуру. Повествование начинается с «Поцелуя Иуды», где на фоне шумной толпы выделяются своими укрупненными масштабами фигуры Христа и Иуды. В центре регистра изображены три «Отречения Петра», остроумно объединенные в одну сцену. Петру противопоставлены обличающие его воины и две служанки, что соответствует обобщенному повествованию всех четырех Евангелий. Повествование регистра завершается «Плачем Петра», где, повернувшись согбенной спиной к предыдущим по повествованию сценам и опершись руками о низкую колонну, в одиночестве стоит плачущий Петр. Его взгляд буквально уперся в угол стены, что подчеркивает отчаянную безысходность его состояния. Окружающее его пустое пространство, на первый взгляд противоречащее наполненности всего цикла сцен фигурами, противопоставлено изображению толпы, расположенному в начале регистра, это глубоко продуманный композиционный элемент, призванный усилить эмоциональное содержание сюжета, подчеркнуть степень скорби и раскаяния Петра. Главным в развитии сюжета, в раскрытии его повествовательной канвы становится жест, который буквально озвучивает все сцены. Второй мастер отводит жесту главенствующую роль, безукоризненно определяя позу фигуры, наклон головы или руки [ил. 276]. Язык жеста обретает особую символическую наполненность, как правило, точно соответствуя тексту евангельского повествования [169].

Театрализованные жесты и позы персонажей в сочетании со статуарной величиестью фигур вносят патетический пафос в сцены Страстного цикла, превращая каждый сюжет в своего рода театральную мизансцену. Еще один характерный прием, который использует второй мастер, заключается в том, что некоторые, не главные персонажи оборачиваются и как бы исподволь глядят на зрителя, то ли вовлекая его в переживание события и делая его участником драмы, то ли наблюдая за ним. Наиболее показательны в этом отношении три апостола из сцены «Чудесный улов рыбы», буквально обращающиеся к зрителю с выразительными взглядами и жестами, которые имеют, в отличие от других персонажей, столь индивидуализированные облики, что невольно



301

напршивается вопрос, не являются ли эти три образа групповым портретом трех художников, расписавших собор [170] [ил. 301]. Такие приемы интерпретации сюжета абсолютно несвойственны первому мастеру, у которого даже фронтально изображенный Христос не смотрит на зрителя.

Наконец, в нижней зоне росписей проявляется и манера третьего мастера. Ему принадлежат сцены чудес и исцелений Христа, две большие композиции — «Успение Богородицы» и «Рождество Христово», а также, вероятно, мелкомасштабные фигуры святых нижнего регистра. По доле участия третий мастер занимает значительное место в декорации храма, хотя по мастерству он заметно уступает и первому, и особенно второму художнику. Во всех своих начинаниях он определенно ориентируется на работу своих старших коллег, и во многом он преуспевает, однако в целом явно подражательная манера письма делает его работу в известной степени вторичной. Невольное сравнение его фресок с живописью первых двух мастеров оказывается не в его пользу. Он работает в тех же технологических рамках, но в его исполнении все оказывается

проще и даже примитивнее. Ему нельзя отказать в профессионализме, но если для характеристики искусства первого и особенно второго художников подходят такие определения, как артистизм и маэстрия, то третий мастер скорее являет собой пример творчества старательного и умелого ремесленника. Так, лики его персонажей, написанные в той же манере, что и в композициях Страстного цикла, не обладают равной им мерой пронзительности и одухотворенности, и если центральные образы еще выдерживают сравнение с фресками других мирожских художников, то в маргинальных изображениях зачастую проявляется упрощенность его искусства. Характерной чертой его ликов является несколько деформированный рисунок с увеличенной нижней частью лица, а масштабные соотношения фигур приобретают гротескный характер [ил. 302]. Христос в его исполнении всегда оказывается значительно больше других фигур, что вносит элемент примитивной условности в композиционные построения. Написанные им сцены перегружены фигурами, и в них нет той четкости и выверенности, которые мы наблюдаем в композициях автора Страстного

[170] Саравьянов, 2010. С. 297–300. Этому на первый взгляд невероятному предположению существует документально зафиксированная аналогия. Известно, что прославленный константинопольский художник Евлалий, работавший в конце XII в. в церкви Апостолов в Константинополе, изобразил себя в одной из евангельских сцен (Mango, 1986. P. 230).

301 Апостолы. Деталь сцены «Явление Христа апостолам на Тивериадском озере». Роспись южной стены наоса. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове
302 Св. мученица Стефания (?). Роспись южной стены наоса. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове

цикла. Ему удаются стандартные решения, как, например, изображения попарно беседующих апостолов в «Успении», но и здесь проявляется его аппликационный метод, при котором фигуры механически соотносятся друг с другом, из-за чего в нижней части сцены они находят друг на друга и утрачивают достоверность в расположении и соотношении с пространственными планами композиции. В большей степени ему удаются отдельные фигуры святых, и здесь он создал целый ряд индивидуально выразительных образов.

При анализе работы трех художников мирожских росписей обращает на себя внимание особая последовательность включения этих мастеров в работу. Первый мастер, расписав верхнюю зону собора, видимо, перешел в алтарь, а затем работал и в западном объеме собора. Его рука уверенно узнается лишь в одной сцене Страстного цикла, а именно в «Уверении Фомы». Буквально рядом, на соседней южной стене, в этом регистре уже начинает работать второй художник, но бесспорно ему принадлежат лишь сцены Страстного цикла, что составляет незначительную часть от общей площади фресок. Написав «страсти», он переходит на регистр ниже и исполняет несколько сцен чудес на западной стене северной ветви подкупольного креста, но здесь ему на смену появляется третий мастер, который, вероятнее всего, и расписывал нижнюю зону всего собора. Таким образом, доля работы второго художника, создавшего в мирожском ансамбле одни из самых ярких образов, оказывается весьма скромной. Объяснение такой странной последовательности включения мастеров в работу может быть найдено, если предположить, что данная артель параллельно выполняла несколько заказов архиепископа Нифонта. В Пскове это могли быть не только иконы, но и росписи собора Ивановского монастыря, который возводился в те же годы, что и Спасо-Преображенский собор. К сожалению, росписи Ивановского монастыря погибли, и сохранилось всего несколько небольших фрагментов декоративных элементов росписи, которые свидетельствуют лишь о том, что в XII столетии этот храм был украшен фресками, однако не дают даже примерного представления об их содержании [171]. Более чем вероятно, что именно на мирожскую артель зодчих и фрескистов была возложена реализация обширной программы строительных и художественных работ, которая являлась одним из приоритетных направлений в деятельности владыки Нифонта. Продолжение этой деятельности пришлось на 1140-е гг. и вновь связывается с Новгородом, куда, после возвращения архиепископа Нифонта в 1143 г.,



302

переехала и владычная артель зодчих и художников.

Храмозданная деятельность архиепископа Нифонта после его возвращения в Новгород, длившаяся чуть более 10 лет, к сожалению, не оставила заметного следа в истории древнерусской культуры. В этот период владыка завершает строительство церкви Успения на Торгу, которая, вероятнее всего, также была расписана, однако никаких материальных свидетельств об этом не сохранилось, поскольку храм был полностью перестроен в XV столетии при архиепископе Евфимии II. Тогда же, в первой половине 1140-х гг., внимание Нифонта сосредоточивается на кафедральном Софийском соборе. Напомним, что собор, построенный в 1050 г., был расписан лишь в 1109 г. на деньги, завещанные скончавшимся епископом Никитой (ум. 1108), но, очевидно в результате нехватки средств, храм был украшен фресками только в основном объеме, тогда как хоры и паперти сохраняли тот же облик, который они получили при завершении строительства в середине XI столетия. В панегирике, помещенном в летописи под 1156 г. в связи с сообщением о кончине архи-

[171] Михайлов, 1988. С. 95–100. Л.И. Лифшиц, основываясь на анализе сохранившегося фрагмента полилитии, склонен датировать всю роспись поздним XII в. (Лифшиц, 2004. С. 50–52).



303

епископа Нифонта, в перечислении его заслуг говорится: «...который епископ тако украси святую Софию, притворы испса, кивот створи и всю извъну украси» [172]. Художественные работы в Софийском соборе пришлось на 1144 г. [173], когда были расписаны паперти и сооружен «кивот», под которым подразумевалась либо какая-то конструкция, возвышавшаяся над алтарной преградой, либо киворий над престолом [174]. Очевидно, все работы по украшению Софийского собора в это время были поручены владычной артели, которая могла сформироваться вокруг группы художников, ранее трудившихся в Мирожском монастыре. И если про иконы мы не имеем никаких сведений, то остатки стенописи 1144 г., сохранившиеся в южной, так называемой Мартириев-

ской паперти Софийского собора, позволяют говорить об этом с уверенностью [175].

Мартириевская паперть представляет собой помещение, которое с древности использовалось для погребения новгородских владык и других знатных персон. Она получила свое название по имени новгородского епископа Мартирия (1193–1199), саркофаг которого, позже приложенный к северной стене паперти, оказался выделен написанным над ним «Деисусом», относящимся к другой, более ранней архиерейской гробнице [ил. 303]. «Деисус» является единственной цельной композицией в этом объеме, тогда как остальные фрески паперти сохранились фрагментарно, и их содержание пока не поддается однозначной и убедительной реконструкции.



304

- 303 Деисус. Роспись Мартириевской паперти Софийского собора в Новгороде. 1144 г.
 304 Фрагменты росписи Мартириевской паперти Софийского собора в Новгороде
 305 Христос из Деисуса. Роспись Мартириевской паперти Софийского собора в Новгороде



305

[172] НПЛ. 1950. С. 29.
 [173] «В лето 6652 <...> испьсаша честно притворы вся в святей Софии Новгороде, архиепископ Нифонт» (НПЛ. 1950. С. 27, 213).
 [174] Гордиенко, 1984. С. 211–213.
 [175] Вокруг датировки фресок Мартириевской паперти шли долгие споры. Росписи были обнаружены В.В. Сусловым в ходе ремонта Софийского собора 1890-х гг. Первым эти фрагменты фресок связал с сообщением 1144 г. Ю.Н. Дмитриев (*Дмитриев*, 1950. С. 153; *Дмитриев*, 1954. С. 271–276), его точку зрения поддержали В.Н. Лазарев (*Лазарев*, 1954/2. С. 82), Г.К. Вагнер (*Вагнер*, 1964. С. 34), В.В. Филатов (*Филатов*, 1968. С. 70). В.Г. Брюсова долго отстаивала датировку фресок поздним XII в., связывая их появление со временем и именем епископа Мартирия (*Брюсова*, 1968. С. 109–125), и ее датировку позже принял В.Н. Лазарев (*Лазарев*, 1973. С. 47). Однако исследования Г.М. Штендера (*Штендер*, 1980. С. 77–92) и В.Л. Янина (*Янин*, 1988. С. 23–56) убедительно показали принадлежность этих росписей к эпохе Нифонта, что, с некоторыми оговорками, было принято и В.Г. Брюсовой (*Брюсова*, 1988. С. 165–176). Сейчас датировка фресок 1144 г. считается общепринятой.

Разрозненные участки фресок, сохранившиеся на стенах, фрагменты, обнаруженные при археологических раскопках, а также зарисовки и копии нескольких утратившихся изображений, выполненные В.В. Сусловым при ремонте Софийского собора в 1890-х гг., свидетельствуют о том, что основу декора-

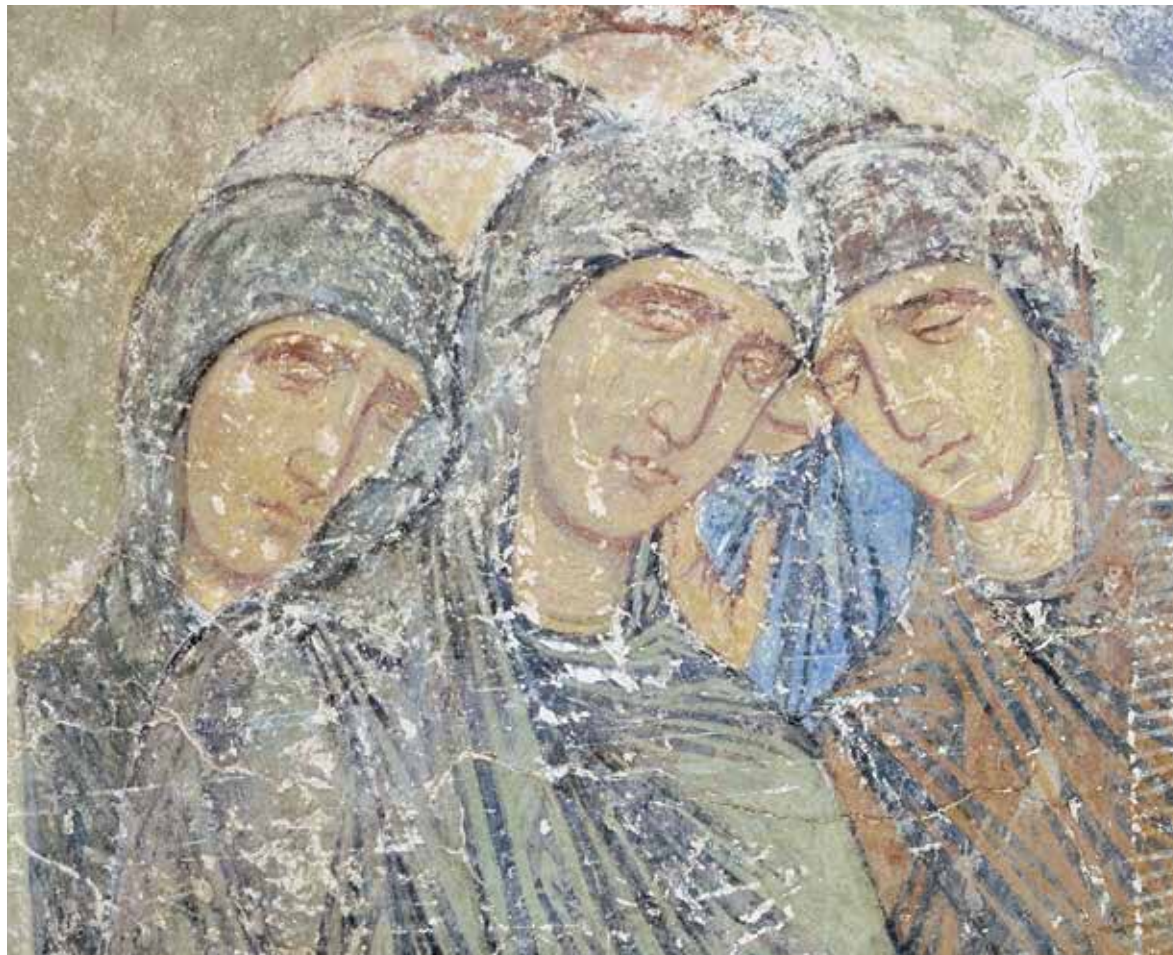
ции южной паперти составляли многочисленные повествовательные композиции. В северо-западном углу хорошо читается нижняя часть трех сцен, некогда составлявших единый повествовательный ряд. На западной стене изображена фронтально сидящая мужская фигура (сохранились только



306

264

306 Богоматерь из Деисуса. Роспись Мартириевской паперти Софийского собора в Новгороде
 307 Жены иерусалимские. Деталь сцены «Оплакивание». Роспись северной стены наоса. Спасо-Преображенский собор в Пскове. Около 1140 г.



307

[176] Их воспроизведение см.: Брюсова, 1988. С. 166–168.

[177] Монгайт, 1947. С. 135–136; Монгайт, 1949. С. 92–104.

[178] В.Г. Брюсова реконструировала здесь цикл сцен жития св. Нифонта Константинопольского — небесного покровителя епископа Нифонта, при котором и была создана эта роспись (Брюсова, 1988. С. 165–176), однако приводимые ею доводы не могут быть приняты доказательными. Э.А. Гордиенко в одном из докладов высказала предположение о присутствии здесь житийного цикла св. Георгия (Гордиенко, 1987. С. 56–59), однако и эта реконструкция вызывает сильные сомнения. Наиболее перспективной для дальнейшей разработки является устно высказанная Л.И. Лифшицем догадка о существовании здесь цикла иллюстраций к «Повести о Варлааме и Иоасафе», что хорошо согласуется с погребальным назначением данного помещения.

ноги, обутые в высокие сапоги), а на соседней северной стене паперти угадываются фрагменты еще двух сцен. Правую часть первой занимала сидящая на престоле фигура, облаченная в царские («императорские») одежды, чуть развернутая к центру композиции, где были изображены несколько персонажей. Рядом отчетливо читается сцена крещения — в центре стоит купель, в которой хорошо различимы очертания обнаженной человеческой фигуры, слева изображен некто в воинских одеждах, справа — епископ. На своде сохранился фрагмент с фигурами четырех сидящих на тронах апостолов, который при поновлении был превращен в «Сошествие Св. Духа», хотя более вероятно, что здесь находилась центральная сцена «Страшного суда» с восседающими апостолами, окружающими Христа. На зарисовках и копиях В.В. Суслова зафиксированы несохранившиеся фрагменты: изображение души, вероятно, из композиции «Канон на исход души», образ неизвестного монаха, которому является во сне святой, напоминающий внешностью Иоанна Богослова, еще одна фигура восседающего на троне царя, обрывки каких-то мелкомас-

штабных композиций [176]. Кроме того, в археологических фрагментах присутствует несколько головок с характерными головными уборами типа фригийских шапок, принадлежащими, возможно, одному персонажу — вероятнее всего, какому-то князю или правителю [177] [ил. 304]. Перечисленные материалы явно свидетельствуют о существовании здесь некогда развернутого повествовательного цикла, однако пока эти фрагментарные изображения не складываются в единую иконографическую систему. Наиболее вероятным представляется расположение здесь сложной по своей иконографии индизаторской программы, связанной с погребальной функцией этого пространства Софийского собора [178].

Если содержание росписи Мартириевской паперти остается предметом дискуссий, то в стилистическом отношении эти фрески представляют собой явление вполне определенное, обнаруживающее прямые параллели с памятниками эпохи Нифонта, в первую очередь — с фресками собора Мирожского монастыря. Наиболее сохранные образы «Деисуса» дают достаточно полное представление о художественных особенностях фре-



308

сок 1144 г. Лики выполнены в манере, очень близкой работе первого мирожского мастера. Они имеют достаточно крупные очертания и отличаются округлостью форм, но при этом не утрачивают классической изысканности. Особенно выделяется лик Христа [ил. 305], чей отрешенный от всего мирского и суетного взгляд, минуя зрителя, обращен к чему-то, находящемуся за пределами, доступными человеческому зрению. Этот строгий, самоуглубленный и надмирный образ Спасителя, обращенный к вечности и в то же время источающий доброту и милосердие, чрезвычайно близок целому ряду изображений Иисуса Христа в росписях собора Мирожского монастыря. Еще большее сходство с ними обнаруживают в первую очередь лики Богородицы и архангела с образами ангелов и жен из композиции «Оплакивание» [ил. 306, 307]. Сходство двух памятников настолько велико, что уже не раз высказывалось мнение о принадлежности обоих циклов кисти одного художника [179]. Однако проявившееся во фресках паперти усиление графичности, большая активность белильных мазков демонстрируют некоторую изменчивость приемов, свойственных работе этого художника, что представляется вполне закономерным с точки зрения эволюции стиля, который во всем византийском мире этого периода пошел по пути усиления динамики художественного языка, его экспрессии и свободы в выражении чувств [ил. 308].

Работа художников владычной артели в Новгороде на протяжении 1140-х гг., конечно же, не ограничивалась росписью Мартириевской паперти или написанием икон для Софийского собора. Вероятно, именно эти мастера, прибывшие из Пскова, составили костяк владычной артели, которая могла выполнять самые различные заказы. Очевидно, именно в этой мастерской была создана знаменитая новгородская икона «Богородица Знамение», вскоре прославившаяся чудотворениями и на многие столетия ставшая палладиумом Новгорода [180] [ил. 309]. Главное чудо от этого образа, согласно легендарному сказанию о нем, связано с событиями 1169 г., когда войско суздальского князя Андрея Боголюбского осадило Новгород. В этот момент икона находилась в Спасо-Преображенской церкви на Ильине улице. Епископ Иоанн, молившийся о спасении города, услышал глас с небес: «Иди в церковь Святого Спаса на Ильину улицу и возьми икону святой Богородицы, и вынеси на острог противу супостат». Благодаря заступничеству иконы войско суздальцев было разбито и осада снята [181].

На лицевой стороне расположено поясное изображение Богородицы с молитвенно поднятыми вверх руками, в иконографическом типе, который в византийской традиции имел несколько названий — «Влахернитисса» (по чтивому образу из Влахернского монастыря в Константинополе), «Эпискеписис», «Платитера», «Великая Панагия». Эта иконография, имеющая множество богословских оттенков, была широко известна на Руси, о чем свидетельствует знаменитый образ Богородицы Нерушимой стены из Софийского собора в Киеве. Однако новгородская икона имеет важную деталь — изображение воплотившегося Младенца в медальоне, что вносит в традиционную иконографию Богородицы Оранты новые богословские акценты, заостряя тему Боговоплощения. Распространение этой иконографии отмечается в первой половине XI в., и, вероятно, главным импульсом послужило почитание влахернских богородичных икон, среди которых присутствовала и такая иконография, поскольку на многих византийских изображениях Богородицы Оранты с Христом-младенцем в медальоне присутствует подпись «Влахернитисса». Подобные изображения Богородицы в начале XII столетия появляются также и в монументальной живописи, где ее фигура украшает алтарную конху [182]. Весьма вероятно, что новгородская икона повторяла особо почитавшуюся на Руси икону «Богородица Пирогоща», привезенную вместе с «Богородицей Владимирской» в Киев около 1130 г., где в честь ее в 1132 г. была заложена церковь Богородицы Пирогощей. Там чтимая икона и находилась. Исследователи сходятся

308 Ангел (?). Фрагмент росписи Мартириевской паперти Софийского собора в Новгороде. 1144 г.

- [179] Первой на это сходство указала В.Г. Брюсова (*Брюсова*, 1988. С. 170–176).
- [180] Обширнейшую библиографию иконы см.: *Смирнова*, 2008/1. Датировка иконы в пределах 1130–1140-х гг. является сейчас общепризнанной. В более ранних изданиях можно встретить датировку «до 1169 г.» (*Лазарев*, 1983. Кат. № 12; *Vzdornov*, 1991. С. 91), которую следует признать чересчур осторожной.
- [181] «Слово о Знамени Святыя Богородица» и «Сказание о битве новгородцев с суздальцами» известны по рукописям начиная с XIV в. (БЛДР. Т. 6. 1999. С. 444–446). Об истории сложения текста «Слова» см.: *Дмитриев Л.*, 1973. С. 95–148.
- [182] Об иконографии Богородицы Оранты с Младенцем существует обширная литература. См.: *Татиш-Буриц*, 1972. С. 63–89; *Татиш-Буриц*, 1977. С. 3–26; *Sevcenko*, 1991. P. 170–171; *Weyl Carr, Morgosco*, 1991. P. 43–57; *Смирнова*, 1994. С. 197–202; *Смирнова*, 1995/1. С. 290–300; *Шалина*, 2005. С. 309–310.
- [183] *Этингоф*, 2000. С. 170–171; *Шалина*, 2005. С. 310–311; *Этингоф*, 2005. С. 426–427.
- [184] Известно, например, что новгородский владыка Макарий, будущий митрополит Московский и всея Руси, в 1528 г. собственноручно поновлял этот святой образ. См.: ПСРЛ. Т. 43, 2004. С. 218–219. Именно этот слой поновления в настоящее время является основой облика лицевой части иконы, где сохранились лишь отдельные островки живописи XII в. Подробное описание состояния сохранности иконы см.: *Смирнова*, 2008/1. С. 89–99.

во мнении, что оба привезенных богородичных образа являлись списками с чудотворных икон, хранившихся во Влахернском монастыре [183]. В любом случае новгородская икона оказывается одним из первых русских примеров подобной иконографии, которая обрела на Руси долгую жизнь.

До наших дней лицевая сторона иконы дошла в сильно утраченном состоянии, что явилось следствием ее активного ритуального использования — на протяжении столетий ее регулярно выносили во время крестного хода [184]. Но даже сохранившиеся фрагменты синего мафория Богоматери





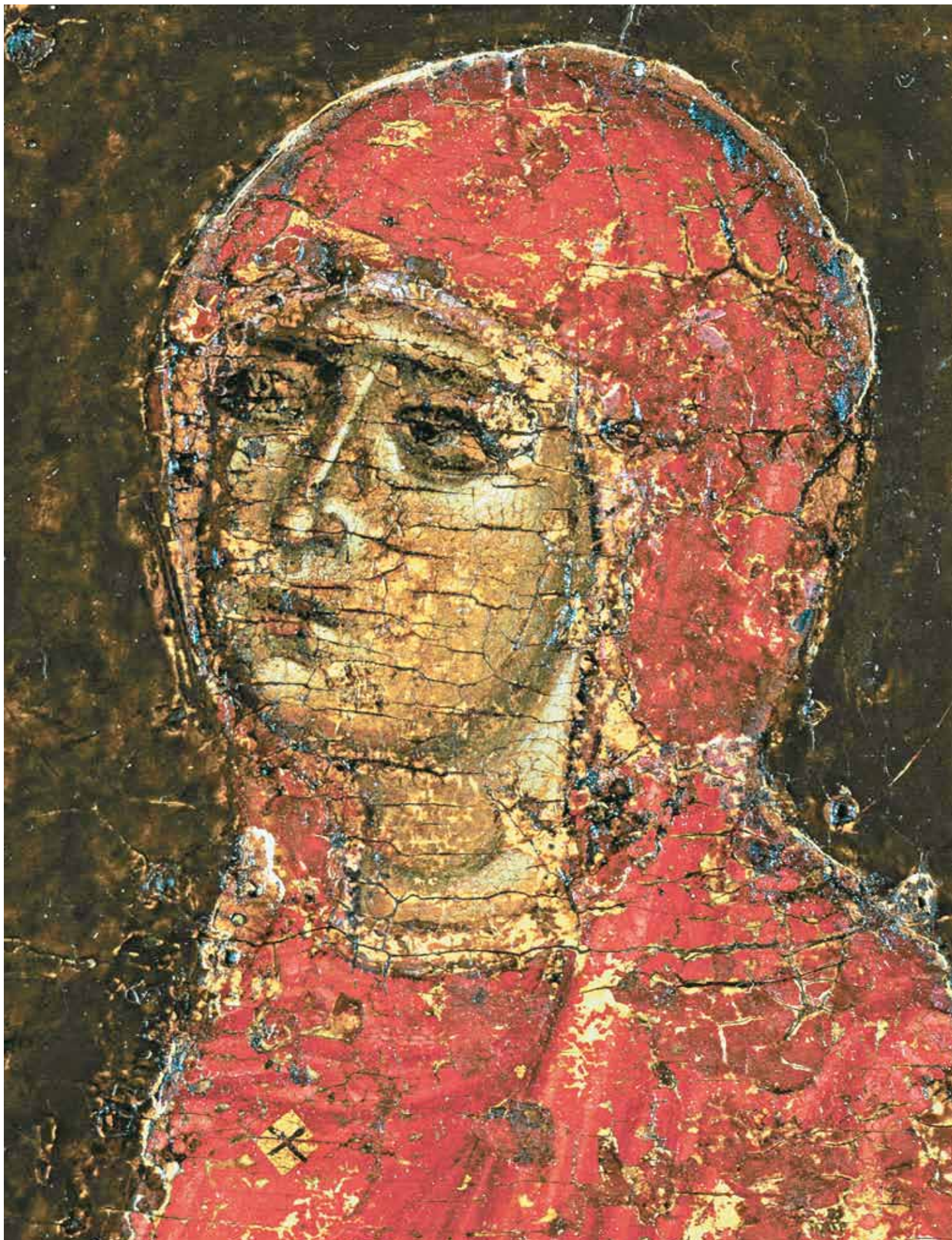
310 Св. Иоаким и Анна.
Оборотная сторона иконы
«Богоматерь Знамение»
311 Св. Анна. Деталь обо-
ротной стороны иконы «Бого-
матерь Знамение»

310

поражают интенсивностью исходящего от него сияния лазури. Гораздо лучшее состояние имеет оборотная сторона иконы, на которой изображены двое святых в молитве ко Христу [илл. 310]. На слое поновления XVI в. они поименованы как апостол Петр и мученица Наталья, и традиционно считалось, что здесь представлены патрональные святые заказчиков иконы, хотя сами они остаются неизвестными. Но у изображений отсутствуют такие традиционные для иконографии названных святых элементы, как ключи у апостола Петра и мученический крест у св. Натальи. Э.С. Смирнова выдвинула хорошо аргументированную гипотезу, что на обо-

роте представлены праотцы Иоаким и Анна, а вместе обе стороны иконы составляют единую иконографическую программу, в которой раскрывается догмат о воплощении Бога-Слово — Христа [185]. Эта тема находит выражение в первую очередь в самом образе «Богоматерь Воплощение» с предвечным Младенцем в медальоне, расположенном на ее груди, тогда как присутствие прародителей Иоакима и Анна, молитвенно обращенных к Спасителю, указывает на догмат о неслиянном соединении в Иисусе Христе божественной и человеческой природы, что является залогом спасения мира. Действительно, такая концепция отвечает настро-

[185] Смирнова, 1995/1. С. 288–310. В подавляющем большинстве работ, вышедших до публикации Э.С. Смирновой, святые на обороте называются Петром и Натальей. Существует и другая точка зрения, согласно которой святые атрибутируются как апостол Петр и мученица Анастасия. Автор этой гипотезы И.А. Стерлигова опирается в своих выводах на сложную систему богословско-символической интерпретации изображения (Стерлигова, 1995. С. 317–320), а А.А. Гиппиус, поддерживавший эту атрибуцию, основывается на столь же сложно доказываемой гипотезе о патрональном характере изображений (Гиппиус, 2003. С. 77–93).



311



312

270

312 Св. Иоаким. Деталь оборотной стороны иконы «Богоматерь Знамение»
 313 Апостол Петр из Деисуса. Роспись Мартириевской паперти Софийского собора в Новгороде. 1144 г.



313

[186] Смирнова, 1995/1. С. 301–303. В монументальной живописи средне-византийского периода образы Иоакима и Анны, интерпретированные именно в таком контексте, часто включались в иконографические программы. Существовала устойчивая традиция их размещения между парусами в основании барабана. Подобные изображения реконструируются в мозаиках Софии Киевской (Попова, Сарабьянов, 2007/1. С. 205), а также сохранились в кафоликоне Неа Мони, 1049–1055 гг., где Иоаким и Анна изображены в парусах купола нарффика (Mouriki, 1985. Vol. 2. Pl. 66, 67), и в малом куполе Каранлик килесе второй половины XI в. (Jolivet-Lévy, 1991. P. 132). Их образы имелись в погибших мозаиках нарффика церкви Успения в Никее, 1065–1067 гг., (Лазарев, 1986. Ил. 271–272). В домонгольских памятниках Древней Руси образы Иоакима и Анны сохранились между парусами в соборе Мирожского монастыря (около 1140 г.) (Сарабьянов, 2002/3. Ил. 8) и церкви Спаса на Нередице, 1199 г. (Пивоварова, 2002. Кат. № 34–35). В Спасской церкви Евфросиньева монастыря (около 1161 г.) образы Иоакима и Анны вынесены на склоны алтарной арки и обращены в молении к Богородице, изображенной в конхе апсиды (Сарабьянов, 2009/5. Ил. на с. 72–73).

[187] Э.С. Смирнова в качестве главной аналогии иконе называет образы из «Деисуса» Мартириевской паперти, тогда как с фресками собора Мирожского монастыря икона, по ее мнению, не находит прямых аналогий (Смирнова, 2005/1. С. 238–239).

ниям своего времени и находит созвучие в богословских идеях, определивших догматику росписей собора Мирожского монастыря — главного памятника эпохи архиепископа Нифонта [186].

Если живопись лицевой части почти полностью относится к поновлению XVI в., то на оборотной стороне изображения Христа и двух святых сохранились довольно хорошо, и лишь фон заменен в более позднее время. Фигуры выглядят несколько упрощенными: они имеют утяжеленные приземистые пропорции и как будто распластаны по плоскости, которой полностью подчинен их контур. Но при этом сама структура живописи отличается необыкновенно тонкой проработкой форм, которые построены на плавных переходах от локальных пятен цвета к ярким белильным высветлениям [ил. 311]. Здесь торжествует стихия света и со всей определенностью преобладает линейное начало, которое и определяет художественную природу иконы. Именно линия превалирует в светотеневой моделировке формы, выявляет структуру наполненных светом драпировок, усиливает выразительность ликов. В то же время белильные высветления не создают контрастных сочетаний, а достаточно мягко сплавляют форму, придавая ей повышенную светоненность, благодаря которой фигуры утрачивают мате-

риальность и обретают глубину ирреальной пространственности. Эти художественные принципы, получившие распространение в 1130–1140-х гг. не только в монументальной живописи или миниатюрах, но представленные и рядом византийских икон, получают в фигурах святых на обороте иконы «Богоматерь Знамение» чисто новгородскую интерпретацию, в которой изысканность художественной проработки сочетается с некоторой массивностью форм.

Сравнение художественных особенностей иконы «Богоматерь Знамение» с росписями Спасского собора Мирожского монастыря выявляет ряд закономерностей в развитии принесенного в Новгород стиля. Наиболее близкими иконе оказываются те фрески, которые были созданы третьим мастером (по предложенной выше систематизации), выполнившим значительную часть нижних композиций подкупольного пространства [ил. 312, 313]. Именно в его интерпретации стиль мирожских росписей получает ту редуцированную схему, в которой «академизм» исполнительского искусства двух ведущих мастеров уступает место более упрощенному и соответственно более доступному варианту письма. Характерное для этого художника незначительное искажение классических масштабных соотношений фигуры, отказ от трехмерности светотеневой проработки, распластанность ликов, их подчиненность плоскости — все эти черты свойственны и фигурам Иоакима и Анны. Это сходство отнюдь не означает принадлежности данных изображений руке того же художника, а скорее определяет те рамки и перспективы развития стиля, которые наметились в новгородской художественной среде, трансформировавшей исходную византийскую основу нового стилистического направления, принесенного художниками собора Мирожского монастыря [187]. Вместе с тем в иконе «Богоматерь Знамение» исчезает свойственная их образам суровая бесстрастность. Здесь, может быть, впервые в русской живописи домонгольского периода проявляются и те черты повышенной эмоциональности, «страдательности» в выражениях лиц, которым будет суждено развиваться в искусстве последующих десятилетий.

Вторая четверть XII в. открывает еще одну страницу в истории древнерусского искусства, которая на этот раз связана с памятниками Ладоги. Ладога уже в VIII в. становится важнейшим политическим и торговым центром Древней Руси, однако памятники архитектуры и искусства здесь известны лишь с XII столетия. Строительство в Ладоге документально зафиксировано с 114 (116) г., когда новгородский князь Мстислав Владимирович и посадник Павел заложили

здесь каменную крепость [188]. Видимо, с этого периода началась застройка города и формируется градостроительная концепция Ладоги, где на протяжении ближайших десятилетий возводятся несколько каменных церквей, основываются околгородные монастыри. Между тем датировка ладожских памятников осложняется почти полным молчанием летописей. Хронология каменного церковного строительства Ладоги долго укладывалась исследователями в узкие рамки полутора десятилетий, приходящихся на 1150–1160-е гг. Как отправную точку принимали 1153 г. — летописную дату закладки архиепископом Нифонтом собора Св. Климента на Ладожском городище, который до сих пор принято считать самым древним каменным храмом Ладоги. В это же время отмечается приостановка каменного строительства в самом Новгороде, которое, согласно документальным свидетельствам, возобновляется лишь в 1166 г. Таким образом, все ладожские церкви домонгольского периода — а их, помимо Климентовского собора, насчитывается еще не менее пяти — автоматически помещались в отрезок между 1153 и 1165 гг., а застройка Ладоги представлялась как быстрая реализация градостроительной концепции, сформулированной в Новгороде [189].

Но в последние два десятилетия появился ряд исследований, в которых ставится под сомнение данная хронологическая концепция. В этих работах строительная история Ладоги представляется куда более сложной и многоплановой, а возведение храмов, осуществляемое различными заказчиками, по мнению их авторов, захватывало период с 1140-х гг. и почти до конца XII столетия [190]. Из шести построек домонгольского периода сохранилось лишь два храма — Успенский собор и Георгиевская церковь в Ладожской крепости, тогда как Климентовский собор и храмы на Волхове и Ладожке со времен раскопок Н.Е. Бранденбурга в конце XIX в. известны по археологическим руинам, а собор Никольского монастыря дошел до нас в более поздней перестройке [191], возведенной на фундаментах домонгольского времени. Принципиально важным доводом в пользу новой хронологии ладожских храмов является живопись, которая покрывала стены всех ладожских храмов, но, судя по сохранившимся фрагментам, относится к разным художественным этапам в искусстве XII столетия.

Одним из ключевых памятников, позволяющих по-новому взглянуть на проблему хронологии ладожского строительства, является Успенский собор одноименного монастыря, расположенный на северной окраине Ладоги. Долгое время он рассматривался в рамках старой концепции и соответствен-

но относился к концу 1150 — середине 1160-х гг. [192] Главным поводом к обоснованию новой датировки памятника явилось обнаружение И.Л. Воиновой в ходе реставрационных работ княжеского знака на строительной затирке в верхней части дьяконника, который она, в соавторстве с О.Г. Гусевой, приписала смоленскому князю Ростиславу Мстиславичу, датировав храм периодом его новгородского княжения (1154–1158) [193]. Обнаружение знака актуализировало вопрос о заказчике храма, в котором все исследователи единодушно увидели одного из князей, занимавших новгородский стол. Так, по мнению Н.В. Новоселова, знак принадлежит Святополку Мстиславичу, княжившему в Новгороде в 1142–1148 гг., соответственно время строительства Успенского собора он отнес к 1140-м гг. [194], а С.В. Белецкий предположительно связал его с киевским князем Изяславом Мстиславичем, чей сын — Ярослав — княжил в Новгороде в 1148–1154 гг., сам же Изяслав в 1148–1149 гг. был в гостях в Нов-

[188] Ипатьевская летопись: «Лета 6622 (1114) ... заложена бысть Ладога каменнем на приспе Павлом посадником при князе Мстиславе» (ПСРЛ. Т. I. 1845. С. 4); Новгородская Первая летопись: «Лета 6624 ... Павль посадник ладожский заложил Ладогу город камян» (НПЛ. 1950. С. 20).

[189] Эта концепция была разработана П.А. Раппопортом (*Пескова, Раппопорт, Штейндер*, 1982. С. 44–46; *Раппопорт*, 1986. С. 77; *Раппопорт*, 1993. С. 58–59) и поддержана рядом исследователей (*Кифтичников*, 1985. С. 172; *Комеч*, 1988. С. 101–111; *Соленикова*, 1994. С. 235–239; *Мильчик*, 2002. С. 289–296). См. также раздел «Зодчество» в настоящем томе.

[190] *Сарабьянов*, 1999/2000. Ч. II. С. 180–188; *Лалазаров*, 2002/1. С. 123; *Васильев*, 2003/1. С. 173–181; *Новоселов*, 2003. С. 98–100; *Сарабьянов*, 2009/2. С. 266–310.

[191] Традиционно принято считать, что Никольский собор был перестроен при новгородском архиепископе Евфимии II в середине XV в., однако О.Г. Гусева высказала предположение о его реконструкции в XVI столетии. См.: *Гусева О.*, 2007. С. 133–151.

[192] См. примеч. 189.

[193] *Гусева, Воинова*, 1995. С. 75–80.

[194] *Новоселов*, 2002/1. С. 85.

[195] *Белецкий С.*, 2001. С. 195–198. К последнему мнению присоединился Д.А. Мачинский, высказавший предположение, что Успенский монастырь был основан еще женой князя Мстислава Владимировича

норвежкой Кристиной до ее смерти в 1122 г. и являлся частью широко-масштабной программы монастырского освоения новгородских земель. Согласно его мнению, изначально храм был деревянным, но позже на его месте, над захоронением княгини Кристины, ее сыном Изяславом Мстиславичем был возведен каменный собор. Это могло произойти как в период его пребывания в Новгороде в 1148–1149 гг., так и ранее — в 1143–1144 гг., когда Изяслав был в Новгороде и способствовал поставлению своего брата Святополка на новгородский престол (*Мачинский*, 2003. С. 230–236).

[196] *Васильев*, 1994. С. 191–195; *Васильев*, 2006/2. С. 90.

[197] Показательны соотношения размеров купольного квадрата со сторонами 4,26 × 4,28 м, при том, что боковые нефы, имея ширину 1,6 м, оказываются более чем в 2,5 раза уже центрального. Эта характеристика особенностей Успенского собора представляется принципиальной. Близкие соотношения имеют храмы южной Руси — собор Выдубицкого монастыря (1070–1088), церковь Спаса на Берестове (1113–1125), Успенский собор Елецкого монастыря (1110–1120-е гг.), Кирилловская церковь в Киеве (1140-е гг.). Для сравнения следует отметить, что среди памятников новгородского зодчества лишь соборы первой четверти XII в. — церковь Благовещения на Городище, соборы Антониева и Юрьева

монастырей, Николо-Дворищенский собор — имеют показатели, где данные параметры чуть превышают соотношение 1:2. Что же касается новгородских храмов середины — второй половины XII столетия, то эти соотношения становятся значительно меньше, что говорит об иной, по сравнению с зальным интерьером Успенского собора, пространственной композиции подкупольного пространства, ставшей определяющей для Новгорода этого периода. Данные приведены по кн.: *Раппопорт*, 1982. Табл. 14.

[198] По их мнению, композиция хор повторяет аналогичную планировку собора Мирожского монастыря. Высокие боковые апсиды, соединяющиеся с пространством алтаря просветными арками, также находят ближайшие параллели в новгородских храмах первой трети XII столетия. Композиция алтарной части со стороны наоса, монолитность которой усилена также Г-образными столбами, также близка решению интерьеров соборов Антониева и Мирожского монастырей (*Лалазаров*, 2002/1. С. 114–120; *Сарабьянов*, 2009/2. С. 268–274). По-иному данный материал оценивает О.М. Иоанниан, чью концепцию см. в разделе «Зодчество» настоящего тома Истории русского искусства.

[199] Подробное обоснование этой концепции см.: *Кифтичников, Сарабьянов*, 2009. С. 100–106; *Сарабьянов*, 2009/2. С. 274–287.

314 Панель мраморировки. Фрагмент росписи северо-восточного угла наоса. Успенский собор в Старой Ладоге. Середина XII в.
315 Панель мраморировки. Фрагмент росписи жертвенника. Успенский собор в Старой Ладоге

городе и мог участвовать в строительстве собора [195]. Наконец, Б.Г. Васильев, основываясь на анализе сохранившихся фрагментов фресок, предлагает датировку строительства и фресковой декорации храма в широких границах второй четверти XII в., ставя ее перед датой церкви Св. Климента [196].

Традиционно Успенский собор считается исследователями первым в ряду памятников, возведенных в середине XII в., когда была сформулирована новая типология новгородского храма, существенно отличавшегося от княжеских построек первой четверти XII в., имевшего более простые и лаконичные формы. Для храмов подобного типа характерно одноглавие, наличие четырех столбов, хоры с закрытыми угловыми палатками и ведущая наверх внутрстенная лестница. Успенский собор формально отвечает всем перечисленным характеристикам, однако при этом они отнюдь не являются определяющими в облике храма и особенно его интерьера. Внутреннее пространство собора, которое обладает ярко выраженным зальным характером, выходит за рамки новой типологии новгородского храма, обнаруживая несомненное сходство именно с ранними княжескими постройками [197].

Различные архитектурные детали и решения, как считают С.В. Лалазаров и В.Д. Сарабьянов, также сближают Успенский собор с памятниками первой половины XII в. [198] Анализ росписей Успенского собора также приводит нас к выводу о возможности более ранней датировки памятника [199]. К сожалению, фрески сохранились лишь в тех местах, где они были заложены в ходе многочисленных перестроек храма. Однако даже фрагменты росписей позво-

ляют выявить параллели с фресками, создававшимися в Новгороде и Пскове в 1120–1140-х гг., в первую очередь с ансамблями Николо-Дворищенского и Георгиевского соборов в Новгороде, а также собора Мирожского монастыря. Сходство с этими памятниками проявляется как в системе организации росписи, так и в иконографических деталях и художественных особенностях живописи.

В нижней части стен и столбов Успенского собора почти по всему периметру сохранились фрагменты мраморировок, которые позволяют в целом реконструировать систему цокольной декорации. Мраморные панели [ил. 314, 315] отличались необычайной монументальностью и большой высотой, что следует из характера расположения рисунка мраморных извивов и осей симметрии, умозрительная реконструкция которых позволяет воссоздать первоначальную высоту мраморных клейм. В то же время высоту панелей мраморировки художники градуировали. Так, на стенах и столбах рукавов подкупольного креста мраморные клейма достигали высоты порталов, т.е. 2,5 м; в арках под хорами они были несколько ниже (около 2 м), а в боковых апсидах, судя по сохранившимся фрагментам, они не превышали высотной отметки 1,4 м. Показательно, что в центральной апсиде мраморировки вообще отсутствовали, и здесь непосредственно над синтроном начиналась композиция «Служба св. отцов». Такая градуированная система высоты мраморировок не только усиливала архитектурическую выразительность живописи, но и выделяла различные сакральные зоны храма. Если в наосе полилитии отделяли молящихся от священных



314



315



316

изображений, являясь своего рода преградой между миром горним и миром дольным, то в алтаре человек приближается к святыне, и поэтому мраморировки становятся ниже или вовсе отсутствуют. Такой символично-архитектонический принцип цокольной декорации впервые отчетливо проявляется именно в Успенском соборе, но сформулирован впервые он был, вероятнее всего, в соборе Мирожского монастыря, где мраморировки, к сожалению, сохранились лишь в незначительных фрагментах. Примечательно, что в ладожских памятниках этот принцип, скорее всего, доминировал, что хорошо видно на примере более поздних росписей Георгиевской церкви [200].

Даже незначительные фрагменты фресок, сохранившиеся в памятнике, говорят о том, что росписи Успенского собора отличались особым монументальным декоративизмом. Богатые и разнообразные орнаменты, украшавшие окна собора, решены в крупном модуле [ил. 316], что вместе с реконструируемыми мраморировками позволяет составить представление о масштабе росписи. Сохранившиеся орнаменты окон дают различные типологии декорации. Это вариации плетения виноградной лозы, а также геометрические мотивы в виде чередующихся треугольников, украшающие три окна алтаря. Своими сложными цветовыми сочетаниями и тональными переходами эти орнаменты напоминают декорацию окон Георгиевского собора Юрьева монастыря. Орнаментальные мотивы дополнялись многочисленными живописными имитациями архитектурных элементов, в первую очередь — арок, обрамлявших фигуры святых. Остатки таких арочных обрамлений сохра-

нились в просветных арках боковых апсид, но фрагменты фресок, найденные при археологических раскопках, показывают, что этот декоративный мотив использовался в росписях Успенского собора достаточно широко [201]. В целом можно сделать вывод, что декоративные элементы росписи — мраморировки, орнаменты, арочные обрамления фигур — значительно усиливали архитектурную выразительность росписей.

Суждения о стилистике фресок Успенского собора, к сожалению, ограничены лишь несколькими фигурами святых, из которых наиболее сохранными являются фигура Кирика в просветной арке жертвенника, а также полуфигура неизвестного святого-средовека на юго-западном столбе. Изображение Кирика [ил. 318] исполнено в манере, которую можно охарактеризовать как одну из крайних форм линейной стилизации, когда линия, выполненная почти чистыми белилами, становится главным формообразующим элементом. Это касается в первую очередь письма лика, испещренного, несмотря на то что перед нами образ младенца, резкой линейной пробелкой, которая оказывается главным формообразующим началом, — она созидает форму и в то же время иссушает ее, придает ей совершенно определенную аскетическую направленность. Образ святого отрока решен в очень контрастной и жесткой манере белильной проработки, известной в византийском искусстве с 130-х гг. В то же время в подготовительной светотеневой проработке формы ощущается сильное влияние традиций более раннего периода — начала XII столетия. Лик Кирика написан по одной заливке желтой охрой, которая закрывает нимб, лик и плечье святого. Весь объем головы и шеи пройден слоем охры повторно, и, таким образом, карнация, имея один с нимбом охристый тон, отличается более плотным красочным слоем. Дальнейшая проработка формы сосредоточена на теневой моделировке, где последовательно используются жидкие красно-коричневые притенения, широкие темно-оливковые описи, зеленоватые прописи и штриховки.

Именно в нанесении теневой проработки проявляется принципиальное родство образа Кирика с фресками Антониева монастыря, где тени также достаточно контрастно соотносятся с охристой подготовкой лика. Графическая доработка теней представляет собой сложный процесс, в котором применяются также киноварные или вишневые описи, зеленые и синеватые штриховки. В результате красочная поверхность приобретает живописность и многоцветность. Лишь после этого художник приступает к пробелке лика. На данном изображении она выполнена практически в один

316 Орнамент. Роспись окна северной стены. Успенский собор в Старой Ладоге
317 Неизвестный св. мученик. Роспись восточной грани арочного прохода из алтаря в жертвенник. Успенский собор в Старой Ладоге

[200] О реконструкции мраморировок Успенского собора и о традиции мраморных декораций в древнерусской фреске см.: Сафьянов, 2008/2. С. 152–176. Б.Г. Васильев иначе реконструирует фриз мраморировок Успенского собора: у него они не выходят за границы сохранившихся участков и расположены на одной высоте по всему периметру собора, в резуль-



317

тате чего утрачивается присущая им монументальность и архитектурность (Васильев, 2006/2. С. 65–70. Ил. 180).

[201] Васильев, 2006/2. С. 87. В. Джурич обоснованно считал, что использование арочных обрамлений свидетельствовало о высоком статусе заказа и столичной ориентации художников (Džurić, 1976. Р. 16–17), что в нашем случае еще раз говорит о княжеском происхождении памятника. Показательно, что арочные обрамления на Руси были распространены в росписях, связанных преимущественно с княжеской средой, особенно во владимиро-суздальских памятниках (Сафарьянов, 1999/2000. Ч. II. С. 180–188).

слой, мазками и линиями различной плотности, ширины и интенсивности. Местами мазки известковых белил находят друг на друга, но это не признак многослойности пробелов, а скорее особенность почерка художника, энергично прорабатывающего форму и усиливающего тот или иной участок более активными пробелами. Пробелка приготовлена из чистых известковых белил и положена корпусно, с хорошо читающейся фактурой мазка. Она носит подчеркнуто линейный характер, растушевка здесь применяется крайне редко (например, на лбу в местах больших высветлений), а жидкая проработка белилами, которая могла бы смягчить светотеневую градацию, вообще сведена на нет.

Моделировка драпировок также построена на использовании обильных белильных

высветлений, которые положены резкими круглящимися линиями и создают на фигуре подобие вихрем закрученной спирали с избыточно выющимися складками. Одежда Кирика написана в классической трехтоновой манере – подкладочный слой, рисунок с жидко нанесенными тенями, пробелка. Здесь нет никаких промежуточных этапов, рисунок и тени читаются не очень активно, возможно, за счет некоторой утраченности красочного слоя. При этом пробелка имеет отличную сохранность и отличается виртуозностью исполнения и даже некоторой избыточностью, что, видимо, объясняется малой площадью одежды, которую художник стремится максимально заполнить рисунком складок. Отметим, что сам рисунок куда более обобщенный и крупный по формам, чем заполняющая его белильная проработка, что ясно говорит о приоритетах работавшего здесь художника.

Ближайшей аналогией манере исполнения лика Кирика являются фрески собора Мирожского монастыря, в первую очередь композиции, принадлежащие первому мастеру, который выполнил крупномасштабные росписи верхней зоны храма и в целом определил весь художественный строй Мирожского ансамбля [ил. 319]. В то же время росписи второго мастера, исполнившего в основном сцены «страстей» Христовых, обнаруживают не столько принципиальное стилистическое, сколько почерковое сходство с изображением Кирика. Его фигуры Анны и Каиафы из «Суда Синедриона» или апостолов из «Чудесного улова рыбы», испещренные такими же вихреобразными складками, оказываются ближайшими аналогиями манере исполнения Кирика. Вместе с тем укрупненность форм и некоторая расплывчатость фигуры Кирика по поверхности стены вызывают в памяти образы иконы «Богоматерь Знамение», которая, как уже говорилось, явилась новгородской репликой стиля мирожских мастеров.

Преимущество фресок Успенского собора по отношению к новгородской монументальной живописи 110–120-х гг. полностью проявилась в образе неизвестного мученика-средовека, изображение которого, в силу утраты верхних слоев живописи, включавших белильную моделировку ликов и одежд, воспринимается более контурно и уплощено [ил. 317]. Фигура имеет мощный абрис и несколько утяжеленные пропорции, в которых легко узнаются принципы новгородского искусства, усваивавшего византийские стандарты и трансформировавшего их в русле своих вкусов. Эта способность новгородской живописи на материале уже рассмотренных памятников показательна в первую очередь для фресок собора Антониева монастыря, где византийская образность обре-



318

тает новгородскую утяжеленность и некоторую прямолинейность, что отчасти напоминает романское искусство. Между тем в обоих случаях «романизация» художественного языка является следствием усвоения общих стилистических тенденций местной художественной средой, своего рода новгородской адаптацией общевизантийского стиля [202].

Иконографическая программа росписей Успенского собора не поддается даже приблизительной реконструкции, и некоторые суждения можно вынести лишь в отношении фресок алтаря, поскольку именно в восточной части храма сохранилось наибольшее количество фрагментов. В первую очередь

заслуживают особого внимания остатки святительского чина, который начинался сразу над возвышением синтрона [ил. 320]. Здесь сохранилась полоса росписи, на которой достаточно хорошо читается нижняя часть святительского ряда, изначально включавшая 14 персонажей. Фигуры святителей обрезаются на уровне чуть ниже колен, так что на фрагменте сохранились лишь края их риз, ступни ног, иногда читаются свисающие завершения епитрахилей и омофоров. Епископы по краям святительского чина были представлены во фронтальных контрапостных позах, когда опорная нога оказывается почти по центральной оси фигуры, а другая

[202] Эти исконные свойства новгородской живописи иногда ошибочно воспринимаются как влияние романского искусства. Наиболее показательный тому пример — высказанная В.Н. Лазаревым оценка фресок собора Антониева монастыря, от которой современная наука уже отказалась (см. примеч. 16). Аналогичную и, на наш взгляд, неправильную оценку дает фрескам Успенского собора Б.Г. Васильев (*Васильев*, 2003/1. С. 177–178).

[203] Детали данной композиции стали различимы лишь после завершения

319 Ангел. Деталь композиции «Евхаристия». Роспись алтарной апсиды. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове. Около 1140 г.



319

недавней реставрации. Ранее создавалось впечатление, что здесь изображен фронтальный святительский чин (Сарабьянов, 1994. С. 296; Лифшиц, Сарабьянов, Царевская, 2004. С. 740). Б.Г. Васильев, дважды опубликовавший графическую реконструкцию этой композиции, также оба раза ошибся, сначала определив чин как фронтальный (Васильев, 2006/1. Ил. 9), а затем — указав большее, чем в реальности, количество святителей, обращенных к центру композиции (Васильев, 2006/2. Ил. 179). Подробный разбор реконструируемой композиции см.: Сарабьянов, 2009/3. С. 257–278.

[204] Подробнее о древнерусских алтарных программах домонгольского периода см.: Сарабьянов, 1994. С. 268–312.

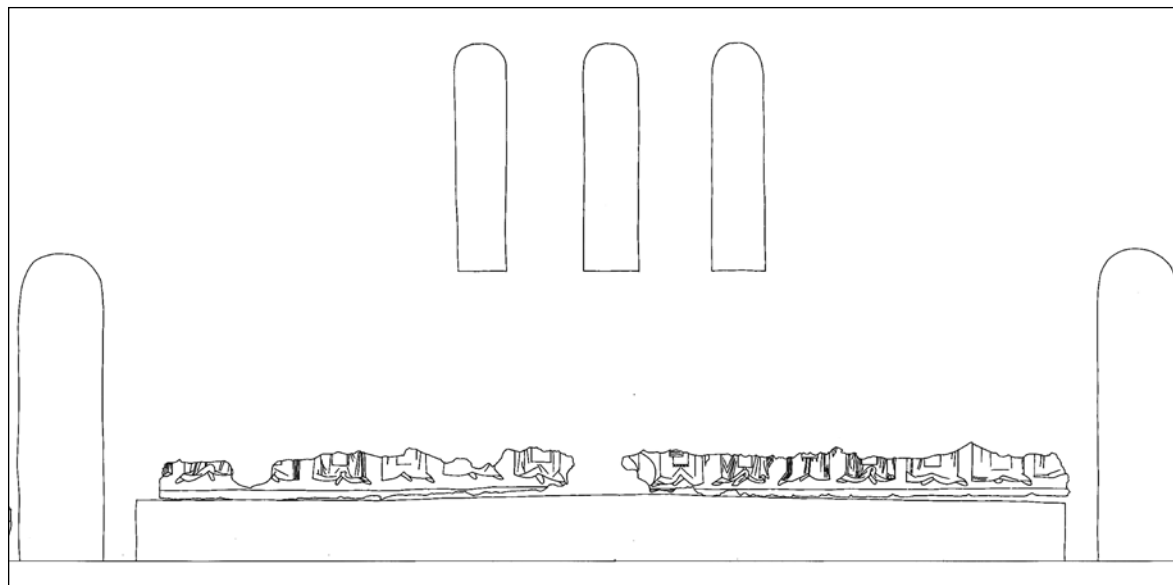
[205] Среди многочисленных византийских примеров сцена «Служба св. отцов», фланкируемая фронтальными фигурами святителей, известна по фрескам церквей Богоматери Елеусы в Велюсе (1085–1093) (Милькович-Пенек, 1981. С. 157–173), Панагии Влахернитиссы в Мецапос (вторая половина XII в.) (Томековић, 1983. Р. 1–16) и Евангелистрии в Гераки (1180–1190-е гг.) (Skauran, 1982. Р. 168), а редкий вариант с фронтальными святителями в центре композиции, представленный фресками Кирилловской церкви, известен также по росписям церкви Панагии Аракиотиссы в Лагудера на Кипре (Stylianou, 1997. Р. 175).

свободно отодвинута в сторону. Однако шесть центральных святительских фигур — по три с каждой стороны чина — имеют иную постановку. Обе их ступни направлены к центру композиции, из чего следует, что все они были изображены в трехчетвертных разворотах, т. е. в иконографии композиции «Служба св. отцов» [203]. Исходя из общих параметров алтаря и масштаба святительских фигур, можно утверждать, что композиция состояла из двух регистров, и верхний ряд святителей, проходивший в уровне трех алтарных окон, скорее всего, был фронтальным.

«Служба св. отцов» в середине XII столетия имела в византийском мире уже достаточно широкое распространение. Между тем на Руси в алтарной декорации повсеместно преобладает фронтальный святительский чин, тогда как композиция «Служба св. отцов» остается достаточно редким явлением. Для русских памятников XII в. показательное усложнение состава фронтального свя-

тельского чина, который в подавляющем числе памятников имеет двухрядную структуру и часто дополняется фигурами св. епископов в просветных или проходных алтарных арках (София Новгородская, Николо-Дворищенский собор), регистрами медальонов со святительскими образами (церковь Спаса на Нередице), сценами из житий святителей (Спасская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке). Собор Антониева монастыря демонстрирует уникальный пример, когда изображения святителей распространяются даже на стены наоса. Для русской иконографии «Службы св. отцов» характерны те же тенденции количественного усложнения состава композиции. Так, созданные несколько позже композиции Кирилловской церкви в Киеве и Георгиевской церкви в Ладоге расширены регистром медальонов, а в церкви Благовещения на Мячине 189 г., помимо двух регистров с медальонами, «Служба св. отцов» дополнена фигурами св. епископов, расположенными в боковых алтарных арках. Таким образом, тенденция к количественному расширению состава этой композиции в Успенском соборе, которая в двухрегистровом варианте насчитывала не менее 30 фигур, находит убедительные аналогии в последующей традиции древнерусской алтарной декорации [204]. Сочетание фронтальных и трехчетвертных фигур также имеет в росписях византийского мира некоторое количество примеров [205].

Особый интерес в композиции Успенского собора вызывает изображение объекта поклонения святителей, от которого, к сожалению, сохранилась лишь нижняя часть. Здесь угадываются контуры основания чаши или престола на одной ножке, опирающегося на вишневое подножие. Следует отметить, что вариации изображения объекта поклонения в «Службе св. отцов» приходятся на ранний период бытования этой иконографии, когда, очевидно, еще не существовало единой и наиболее авторитетной схемы композиции и данный элемент этой символично-аллегорической темы оказывался предметом иконографического творчества и интерпретаций. Именно первые полтора столетия существования «Службы св. отцов» в византийской храмовой декорации дают наибольшее количество иконографических вариаций образа евхаристической жертвы. Это может быть изображение Этимасии — Престола уготованного (церкви Богоматери Елеусы в Велюсе, 1085–1093, и Св. Пантелеймона в Нерези, около 1164 г.), медальон со Спасом Эммануилом (церковь Панагии Мавриотиссы в Кастории, рубеж XI–XII вв.), фигура Спаса Эммануила во славе (Благовещенская церковь на Мячине, 1189), плащаница с телом мертвого Христа (церковь Панагии Зоодо-



320

хос Пиги в Самарине, около 1200 г.), фигура Богородицы (скит Св. Неофита на Кипре, 1183) или изображение алтарного престола с лежащими на нем евхаристическими дарами (Боянская церковь, первый слой росписи, XII в.; главный храм Бертубани, начало XIII в.) [206].

Но наиболее устойчивым оказывается вариант «Службы св. отцов», получивший название «Мелисмос», где в качестве жертвы изображен Христос в образе младенца, лежащий либо непосредственно на престоле, либо в евхаристическом сосуде — потире или дискосе [207]. Этот вариант «Службы св. отцов» впервые встречается в росписях Георгиевской церкви в Курбинове (1191), где Христос с младенческим обликом Эммануила и юношеским телосложением изображен лежащим на престоле.



321

Практически идентичный пример этой композиции демонстрирует фреска в алтарной нише нартекса короля Радослава в соборе Студеницы (около 1235 г.) [ил. 321], а также целый ряд памятников XIII в. Тогда же, на рубеже XII–XIII вв., формулируется еще один вариант сцены «Мелисмос», в котором тело Христа-младенца изображается в евхаристическом сосуде, стоящем на престоле [208]. Именно иконографический вариант «Мелисмос», исходя из сохранившихся фрагментов фресок, представляется наиболее уместным для реконструкции «Службы св. отцов» в алтаре Успенского собора [209]. Показательно, что все византийские примеры этой иконографии относятся к памятникам не ранее конца XII в., однако, согласно авторитетному мнению Кр. Уолтера, эта иконография могла быть разработана в Константинополе уже к середине XII в. [210], и в таком случае реконструируемое изображение могло быть самым ранним примером иконографии «Мелисмос» в истории византийской живописи. Этот вывод отнюдь не противоречит предлагаемой датировке, но позволяет говорить об иконографической осведомленности художников, приглашенных для выполнения княжеского заказа.

Еще одна характерная черта княжеского заказа просматривается во фреске, сохранившейся в просветной арке между алтарем и жертвенником. Здесь, на восточном склоне, по пояс изображен неизвестный святитель [ил. 322], тогда как напротив него, на западном склоне, написан процветший крест. Композиция в точности повторяет иконографию фресок, расположенных в просветных арках алтаря Николо-

320 Служба св. отцов.
Прорись фрагментов росписи алтарной апсиды. Успенский собор в Старой Ладоге
321 Служба св. отцов.
Роспись капеллы Радослава в Богородичной церкви монастыря Студеница. 1235 г.

[206] Обзор иконографических вариантов «Службы св. отцов» и обширную библиографию вопроса см.: *Dufrenoy*, 1967. P. 35–38; *Babuh*, 1968. С. 17–31; *Walter*, 1974. P. 84–89; *Lafontaine-Dosogne*, 1976. P. 142–144; *Walter*, 1977. P. 321–331; *Walter*, 1982. P. 198–212; *Сарабьянов*, 1994. С. 270–274; *Gerstel*, 1999. P. 37–47.
[207] О литературной основе этой иконографии см.: *Тунцки*, 1907. С. 201–229; *Черемухин*, 1960. С. 88; *Walter*, 1982. P. 209–211.
[208] Наиболее ранним примером такой композиции является фреска пещерного храма Агия Соломони на Кипре (рубеж XII–XIII вв.), где Христос изображен дважды — лежащим на дискосе и стоящим в потире. См.: *Stylianou*, 1997. P. 349.
[209] Вероятно, в центре композиции на вишневой подушке или подножии, имевшем протяженную овальную форму, на одной широкой опоре в виде ножки с круглящимся основанием стоял престол, на котором был изображен лежащий в образе жертвы младенец Христос. Подробнее см.: *Сарабьянов*, 2009/3. С. 270–278.
[210] *Walter*, 1988. P. 219–224.
[211] Св. Лазарь, вероятно, являлся небесным патроном священника Лазаря — настоятеля храма Св. Бориса и Глеба в Вышгороде, который в 1088 г. назван игуменом родового Выдубицкого монастыря Всеволодовичей, а с 1104 г. по свою кончину в 1117 г. являлся епископом Пере-

322 Неизвестный свя-
 тель. Роспись просветной
 арки алтаря. Успенский собор
 в Старой Ладoge
 323 Св. Лазарь, епископ
 Кипрский. Роспись просвет-
 ной арки алтаря. Николо-Дво-
 рищенский собор в Новгоро-
 де. Около 1118 г.



322



323

яславля — родовой вотчины
 Всеволода Ярославича
 и его потомков. Другой
 изображенный святой —
 патриарх Герман (сохрани-
 лось только имя) — ассоци-
 ируется с именем одного
 из монахов Киево-Печер-
 ского монастыря, участво-
 вавшего в качестве игумена
 Спасского (на Берестове?)
 монастыря в перенесении
 мощей Бориса и Глеба,
 а впоследствии ставшего
 новгородским владыкой
 (1077–1096), при котором
 в 1095 г. Мстислав взомел
 на новгородский княже-
 ский престол. Подробнее
 об этом см.: Царевская,
 2002/2. С. 42–43; Лифшиц,
 Сарабьянов, Царевская, 2004.
 С. 135, 521–522.
 [212] Седов Вл., 2003. С. 447–
 481.

Дворищенского собора, где перед анало-
 гичными крестами изображены святители
 Лазарь Четверодневный [ил. 323] и Герман
 Константинопольский, имевшие патро-
 нально-поминальный смысл, скорее всего,
 определенный заказчиком росписей кня-
 зем Мстиславом Владимировичем [211].
 Весьма вероятно, что эта необычная для
 алтарных арок композиция появляется
 в Успенском соборе как прямой повтор
 декорации Николо-Дворищенского собора,
 что вновь подводит нас к вопросу о зака-
 зчике Успенского собора. Княжеский харак-
 тер заказа в настоящее время не вызывает
 сомнений, и это определяется не только

благодаря обнаружению княжеского знака
 на строительной затирке, но и по такой
 принципиально важной детали интерьера,
 как наличие четырех аркосолиев, три
 из которых расположены в западной части
 собора, а один — в пространстве дьякон-
 ника. Аркосолии, или «комары», как они
 называются в древнерусских источниках,
 уже с XI в. стали неотъемлемой чертой
 интерьеров княжеских построек, где они
 определяли место будущего захоронения
 князя и членов его семьи [212]. Очевидно,
 что Успенский собор мыслился как храм-
 усыпальница, а наличие одного из погребе-
 ний в дьяконнике собора говорит о высо-

ком иерархическом статусе заказчика строительства [213].

Уже неоднократно высказывались мысли о том, что именно княжеский заказ во многом определил храмовую застройку Ладоги в XII в., однако хронологические границы этого периода ладожского строительства остаются неопределенными [214]. Видимо, градостроительная концепция Ладоги для XII столетия начала формироваться еще при закладке в 1114 (1116) г. крепости, инициатором чего стал Мстислав Владимирович. Тогда же могли быть определены основные параметры городской застройки, которая была продолжена его потомками, поочередно занимавшими новгородский княжеский престол на протяжении 1130–1150-х гг. После событий 1136 г. и изменения политической структуры Новгорода именно в Ладоге могло активизироваться княжеское каменное строительство, которое, скорее всего, началось после 1140 г., т. е. по завершении псковских соборов Ивановского и Мирожского монастырей. Одним из храмов этого периода и является Успенский собор. Ладожские церкви могли быть умышленно ориентированы на образцы киевских княжеских храмов, и в этом сказался ретроспективный характер княжеского заказа, который отчасти проявился также и в росписях Успенского собора [215].

Непродолжительный этап ладожского княжеского строительства совпал по времени с деятельностью художников, в той или иной степени связанных с владычной иконописной артелью. В начале 1150-х гг. заметно усиливается владычная строительная инициатива, что выразилось в закладке в Ладоге в 1153 г. собора Св. Климента. Как ни странно, выявленные фрагменты росписи, обнаруженные в ходе археологических исследований этого разрушенного памятника, показывают участие в декорации совершенно иных художественных сил, ориентированных на стилистику, принципиально отличную от живописи собора Мирожского монастыря или Успенского собора Старой Ладоги. Художники, работавшие в церкви Св. Климента, явно отходят от устоявшихся принципов линейной стилизации. Вероятно, эти изменения произошли в период отсутствия самого архиепископа Нифонта в Новгороде, который в 1147–1148 гг. предпринимает ряд поездок в Киев, Суздаль и Ростов, а также пришлось на годы его «киевского пленения» (1149–1150) в связи с неприятием владыкой неканонического избрания Климента Смолятича киевским митрополитом. Показательно, что принципиальные изменения стиля, отчетливо проявившиеся во фресках Климентовского собора, их характер точно совпадают с изме-

нениями художественных настроений и в самой Византии.

Византийская живопись 1150-х гг. может быть охарактеризована как определенный художественный этап конечно же весьма условно, поскольку от этого периода сохранилось мало произведений, а точно датированных — тем более. И все же есть несколько памятников, которые позволяют составить общее представление о тенденциях развития, проявляющихся в живописи середины XII в. Одним из главных ансамблей этого периода явились росписи церкви Богородицы Космосотиры в Вире (ныне Ферры), созданные вскоре после 1152 г. по заказу севастократора Исаака Комнина — младшего сына императора Алексия Комнина и родного брата Иоанна II. Столь высокий статус этого заказа позволяет говорить об участии в росписи лучших константинопольских художников того времени, чья работа отразила самую суть художественных настроений эпохи. Действительно, эта живопись демонстрирует высочайший уровень мастерства. Ее акцентированный монументализм и ретроспективизм, по мнению Д. Мурики, выявил те художественные настроения, которые определяли общее направление в живописи 1150-х гг., еще далекие от эстетики создателей, возможно, главного памятника середины столетия — фресок Нерези (1164) [216]. Осознанный поворот к идеалу и образцам раннего XII в., вероятнее всего, явился своего рода реакцией на широкое и резкое распространение принципов линейной стилизации, которое отмечается в искусстве 1130–1140-х гг. Такое спиралевидное развитие византийского искусства, проявлявшееся во все эпохи, в данном случае демонстрирует разворот от линейно-динамического стиля, которым характеризуются росписи Мирожского монастыря или Успенского собора в Ладоге, к более мягкой и сдержанной светотеневой проработке форм. Именно к этому направлению и относятся фрески собора Св. Климента, в которых отразились общие для византийского мира тенденции развития стиля.

Климентовский собор, заложенный в 1153 г., мог быть расписан уже в 1154–1155 гг., когда еще был жив архиепископ Нифонт (ум. в 1156). Очевидно, кардинальное изменение стилистических принципов стало результатом приглашения для работы артели фрескистов, которые отражали новые художественные вкусы и приоритеты, утвердившиеся в византийском искусстве 1150-х гг. Мастера могли быть приглашены Нифонтом из самой Византии, минуя Киев, что, учитывая статус владыки, его грекофильские настроения и прямые связи с Константинополем, легко себе представить. К сожалению, собор дошел до нас лишь в архео-

[213] Как показывает анализ княжеских построек, аркосолии обычно сосредоточивались в западной части храма, и их расположение в алтарном пространстве единичны. Так, известно о погребении в 1138 г. в дьяконнике церкви Св. Дмитрия Солунского в Пскове князя Всеволода-Гавриила, о чем сообщает летопись: «...положен бысть в церкви святого мученика Дмитрия еже сам создал» (Псковские летописи, 1955. Вып. 2. С. 77). В 1192 г. его прах был перенесен в Троицкий собор, но в результате археологических изысканий В.Д. Белецкого выявлено наличие в дьяконнике церкви погребальной ямы (*Раппопорт*, 1982. С. 80–81). В ходе недавних раскопок в церкви Спаса на Нередице в дьяконнике было обнаружено княжеское погребение XIV в., которое Вл.В. Седов отождествляет с захоронением в 1322 г. в Спасской церкви московского князя Афанасия Даниловича (*Седов Вл.*, 2004. С. 15–16).

[214] Е.В. Соленикова высказала предположение о том, что все ладожское строительство осуществлялось по заказу новгородских владык — Нифонта, а затем Аркадия, однако такая версия противоречит фактическому материалу (*Соленикова*, 1994. С. 235–239). Согласно концепции Н.В. Новоселова, князьям принадлежала основная инициатива в ладожском храмовом строительстве (*Новоселов*, 2002/2. С. 4–10). Идею о присутствии в Ладоге значительного княжеского заказа на строительство храмов высказал Б.Г. Васильев, отнес к нему Георгиевскую церковь, Никольский и Успенский соборы, тогда как церкви на Волхове и на Ладожке он приписывает заказу горожан (*Васильев*, 2003/2. С. 112).

[215] Подробнее см. *Сарабьянов*, 2009/2. С. 279–281.

[216] Наиболее сохранные фигуры св. воинов выполнены в изысканной цветовой гамме с использованием светлых охристых, голубых, серых, розовых цветов, контрастно сочетающихся с густыми темными и вишневыми тонами. Их облачения и доспехи обильно украшены орнаментами, что выдает определенную тягу к декоративизму, а в целом изображение обладают той мерой изящества и изысканности, которые всегда оставались неизменными чертами придворного искусства. В то же время сами образы

324 Лик. Фрагмент росписи собора Св. Климента в Старой Ладоге. 1150-е гг. Староладожский музей-заповедник
325 Детали изображений одежда. Фрагменты росписи собора Св. Климента в Старой Ладоге. Староладожский музей-заповедник



324

логических руинах, а его стенопись известна исключительно по фрагментам фресок, из которых не складывается ни одного цельного изображения. И тем не менее даже во фрагментарном состоянии эти фрески представляют собой достаточно выразительный материал, по которому можно судить о многих художественных особенностях этого ансамбля [217].

Анализ фрагментов фресок церкви Св. Климента свидетельствует о стройной

и четко организованной системе использования в росписи декоративных элементов — орнаментов, арочных обрамлений, мраморировок и имитации завес. Опираясь на различный археологический материал и результаты предшествующих исследований памятника, Б.Г. Васильев реконструировал несколько вариантов декоративных и орнаментальных мотивов, что позволяет получить представление о хорошо продуманной концепции декорации храма. В росписях

отличаются мощными пропорциями, а крупный масштаб росписей создает эффект повышенного монументализма, вызывающего в памяти образцы раннего XII в. В письме ликов нет и намека на линейность, которая определяла образность искусства двух предшествующих десятилетий: лица написаны плавно, с постепенными светотеневыми переходами, подчеркивающими округлость и пластичность формы. См.: *Mouriki*, 1980/1981. P. 103–105. См. также: *Panayotidi*, 1989. P. 459–484; *Acheimastou-Potamianou*, 1994. P. 216–218. Fig. 28–32. [217] Комплексное исследование материала фресок Климентовской церкви см.: *Васильев*, 1999/2000.



325

использовались различные вариации ленточного орнамента, варьирующего мотив виноградной лозы, что известно нам и по другим памятникам Византии и Древней Руси этого периода. В отличие от своих ближайших новгородских предшественников — Николо-Дворищенского собора, храмов Антониева и Юрьева монастырей, Успенского собора Ладоги — орнамент Климентовской церкви становится более тонким, изящным и мелкомасштабным, но, утрачивая в некоторой степени былую монументальность, он обретает напряженную энергичность и динамику. По всей видимости, орнаменты не только украшали традиционные зоны — откосы окон, но и играли роль разделительных фризов между изображениями, что усиливало общую декоративную наполненность памятника. Большим разнообразием отличалась цокольная декорация Климентовской церкви. Стены нартекса были расписаны «полотенцами» — мотивом, чаще встречающимся в декора-

ции алтарных апсид [218]. В то же время в соборе присутствовали иные варианты цокольной декорации — «мраморировки», написанные в виде струйчатых симметрично расположенных линий или нерегулярно разбросанных линий и узлов, имитирующих живую поверхность мрамора [219]. В целом создается ощущение необычайного декоративного богатства этих росписей, которое в полной мере проявится в памятниках второй половины XII столетия — росписях Георгиевской церкви в Старой Ладоге и Спаса на Нередице, а также в ансамблях Смоленска. Показательно, что декоративизм полностью отсутствует в росписях собора Мирожского монастыря, где орнаментальные мотивы сведены к минимуму. Это сравнение еще раз подчеркивает различие между двумя храмами архиепископа Нифонта, которые были расписаны артелями фрескистов, исповедовавших различные художественные принципы храмовой декорации.

326 Россыпь фрагментов росписи собора Св. Климента в Старой Ладоге. Староладожский музей-заповедник



Изобразительные фрагменты фресок демонстрируют довольно широкий спектр различных художественных приемов, свидетельствующих о высоком мастерстве работавших здесь живописцев. Колористический строй росписей по сравнению с мирожскими фресками имеет более приглушенное и сдержанное звучание, но, как и псковский памятник, отличается богатством смесевых цветов, в которых широко используются различные вариации зеленых, лиловых, красных, розовых, фиолетовых и синих тонов [ил. 325, 326]. Коричневые и желтые земли составляют меньшинство в колорите росписей церкви Св. Климента, что характерно также и для работы мирожских мастеров. Система моделировки складок одежд не создает однозначной картины. Здесь в отдельных случаях используется мелкомасштабный рисунок складок с простой белильной разделкой, но все же преобладает более мягкая светотеневая моделировка, в которой часто используются цветные тени или подсвеченные различными тонами высветления. В целом создается впечатление куда более сложной и свободной системы светотеневых проработок, чем строго детерминированные принципы письма складок, характерные для фресок собора Мирожского монастыря.

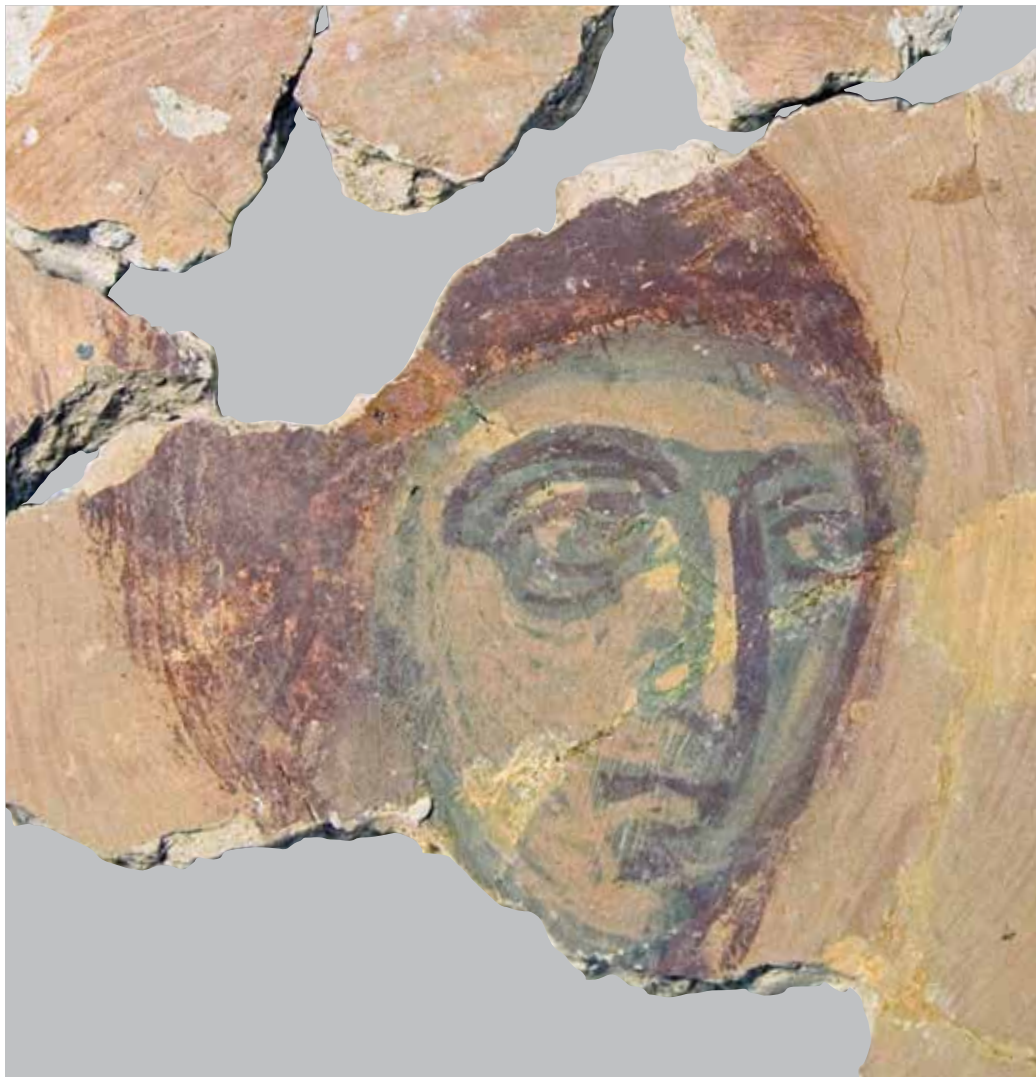
Но главное и принципиальное различие между обоими памятниками проявляется в системе письма ликов. Для Климентовской церкви характерен санкирный метод письма, при котором моделировка объема сплавляется охристыми напластованиями, положенными на оливковую подкладку [220] [ил. 324]. Этот принцип письма предполагал последовательную, довольно медленную и тщательную проработку формы, поэтому чаще он использовался иконописцами и не имел широкого распространения в монументальной живописи византийского мира. На русской почве подобный прием письма ликов известен по фрескам Успенского и Дмитриевского соборов во Владимире, созданных в 1180–1190-х гг., а ближайшей аналогией оказываются росписи Спасской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке, созданные менее чем на десятилетие позже ладожского ансамбля. Показательно, что мастера Климентовской церкви в значительной степени отказываются от системы линейной моделировки, которая полностью определяла искусство двух предшествующих десятилетий, а во второй половине XII столетия станет главным художественным методом. В этом со всей определенностью сказывается принадлежность живописи ладожского храма именно тому стилистическому движению, которое, внося некоторый элемент ретроспективизма, характеризовало византийское искусство 1150-х гг. [221]



327

- [218] «Полотенца», или имитации завес, получили распространение в византийской храмовой декорации еще в доиконоборческий период. По мнению большинства исследователей, символическим прототипом этого декоративного мотива явилось описание Скинии Завета, где пелены играли существенную сакральную роль в оформлении внутреннего пространства святилища. См.: Воронин, 1977. С. 14; Орлова, 1982. С. 186–187; Лифшиц, 1997. С. 156–157.
- [219] Васильев, 1999/2000. Ч. II. С. 60–68.
- [220] Более подробную характеристику живописных приемов см.: Васильев, 1999/2000. Ч. II. С. 68–82.
- [221] Среди фрагментов фресок Б.Г. Васильев выделяет также группу ликов, написанных на красной основе, которые он интерпретирует как особый прием, характеризующий работу еще одной артели, участвовавшей в декорации Климентовского собора (Васильев, 1999/2000. Ч. II. С. 74–76). Этот редкий прием известен по нескольким памятникам средне-византийского периода, но, на наш взгляд, сейчас невозможно абсолютно точно сказать, является ли красный фон ликов художественным приемом или же их цвет переродился под воздействием пожара.

Столь же интенсивная художественная деятельность в первой половине — середине XII в. разворачивается и в Полоцком княжестве, где активизируется каменное строительство, создавшее благоприятные условия для привлечения к украшению построек художников-фрескистов. Росписями были украшены все известные храмы, возведенные в эти десятилетия в Полоцке и Витебске. Вероятнее всего, здесь работали приглашенные художники, которые могли прийти как из других регионов Руси, так и из Византии. Хронология полоцких построек XII в., а тем более создания их фресковой декорации является достаточно сложным вопросом, на который вряд ли когда-нибудь будет получен однозначный ответ, поскольку ни один из храмов, возведенных в этом регионе после Софии Полоцкой, не имеет точной даты, а сами памятники в подавляющем большинстве дошли до нас в руинированном или археологическом виде. Некоторые из них долгое время существовали в виде руин, сохранявших на своих стенах значительные фрагменты древних росписей, но и они были варварски разрушены в период 1930–1960-х гг. Тогда фрески еще не были квалифицированно раскрыты от слоев позднейших поновлений и надежно зафиксированы. Все известные сведения об этих храмах, собранные и систематизированные А.А. Селицким, являются единственным, но, к сожалению, далеко не исчерпывающим источником информации о названных росписях, позволяющим сделать лишь



328 Женский лик.
Фрагменты росписи Георгиевского собора
Спасо-Евфросиниева монастыря в Полоцке (храм-усыпальница). ИГОМЗ

328

самые приблизительные выводы о характере и содержании росписей полоцких церквей.

Одним из наиболее древних памятников полоцкого зодчества, созданных после возведения Софийского собора в середине XI в., видимо, является Георгиевский собор, находившийся в местечке Сельцо, в непосредственной близости от единственного полностью сохранившегося храма Полоцкой земли — Спасской церкви Евфросиниева монастыря. Георгиевский собор, часто фигурирующий в литературе как храм-усыпальница, был очень крупной постройкой и в домонгольский период служил местом захоронения полоцких епископов. Уже в конце XVI в. он находился в разрушенном состоянии, и сведения о нем были получены исключительно благодаря археологическим исследованиям М.К. Каргера. В ходе раскопок памятника были выбраны наиболее выразительные фрагменты фресок, которые и являются пока единственным материалом для суждения о характере его росписей. Несколько

сохранных ликов отличаются небольшим масштабом и довольно тщательной проработкой формы, которая создается постепенным высветлением слоев охры, сочетающейся с зеленоватыми притенениями. Лики обладают яркими индивидуальными чертами и показаны в различных, достаточно сложных ракурсах, а их чуть скошенные взгляды иногда направлены прямо на зрителя [ил. 327–329]. Здесь ощущается тенденция к усилению экспрессии образа, однако художественные средства далеки от выразительности развитого комниновского стиля. Учитывая строительную датировку памятника, которая не выходит за пределы первой половины XII в., в этих же рамках можно датировать и его фрески, причем наиболее предпочтительным временем создания росписей представляются 1120–1130-е гг. [222]

Активное церковное строительство в первой половине XII столетия отмечается также на территории Бельчицкого Борисоглебского монастыря, располагавшегося

[222] Фрагменты фресок находились в личной коллекции М.К. Каргера, и в настоящее время они хранятся в собрании Новгородского музея-заповедника. Общие сведения о памятнике и его фресках см.: *Каргер*, 1977/2. С. 240–247; *Сялицкі*, 1979. С. 25–27; *Раппопорт*, 1982. С. 95–96; *Сялицкий*, 1992. С. 72–80. Л.В. Алексеев на основании анализа нескольких фрагментов фресок делает далеко идущие выводы о наличии в них болгарских влияний (*Алексеев*, 2006. Кн. 2. С. 111). [223] Н.Н. Воронин датировал собор 1120–1130-ми гг. (*Воронин*, 1956. С. 14–17), П.А. Раппопорт — первой половиной XII в. (*Раппопорт*, 1980. С. 157; *Раппопорт*, 1982. С. 98), причем оба исследователя подчеркивали его сходство с церковью Спаса на Берестове (1113–1125). Л.В. Алексеев относит



329

строительство собора к началу XII в. (Алексеев, 2006. Кн. 2. С. 81–83). Подробнее об архитектуре храма см. раздел «Архитектура» в наст. изд. Об обнаруженных остатках росписей см.: Селицкий, 1992. С. 34–38.

[224] Сведения о храме-триконхе и остатках его росписей см.: Селицкий, 1992. С. 69–71.

[225] И.М. Хозеров, указывая на близость этого храма к Борисоглебской церкви того же монастыря, относил ее к 1120-м гг. и считал его усыпальницей рода полоцкого князя Бориса Всеволовича (ум. в 1128) (Хозеров, 1994. С. 184). К этому же периоду ее относят Н.Н. Воронин и Л.В. Алексеев (Воронин, 1956. С. 10–13; Алексеев, 2006. Кн. 2. С. 87), тогда как П.А. Раппопорт дает ей осторожную датировку в пределах XII столетия (Раппопорт, 1982. С. 98).

на окраинах Полоцка. Монастырь был основан на территории загородной резиденции полоцких князей и являлся княжеской родовой обителью. Здесь существовало минимум четыре храма домонгольского периода, причем все они были украшены фресками. Древнейшая постройка монастыря — «Большой» собор, посвященный, как определяет Л.В. Алексеев, Успению Богоматери. Он известен ныне только по археологическим раскопкам, в ходе которых были выявлены остатки фресок, в частности фрагменты орнаментов и полилитурии в цокольной части стен [223]. Еще один храм, имевший план тетраконха, был случайно обнаружен при строительных работах в конце XVIII в., и тогда же на его стенах были зафиксированы остатки древних росписей [224]. Кроме того, на территории монастыря до 1930-х гг. сохранялись в руинированном состоянии две церкви — Борисоглебская и Пятницкая, на стенах которых еще существовали фрагменты росписей, несомненно, имевших большой интерес для науки.

Пятницкая церковь представляла собой маленькое бесстолпное сооружение, имевшее большую, по отношению к плану здания, высоту, и, судя по сохранявшейся в подклете крипте, изначально мыслилась как храм-усыпальница. Время ее строительства неизвестно, и датировка памятника колеблется в пределах XII в. [225] Обобщив опубликованные и архивные материалы Н.Н. Щекатихина, И.М. Хозерова и Н.Н. Воронина, А.А. Селицкий достаточно полно реконструирует сис-

тему росписи этого небольшого храма. В алтарной арке были изображены два святителя — Николай Чудотворец и неизвестный святой, из чего следует, что в утраченной апсиде был расположен святительский чин. На пилонах, фланкирующих алтарную арку, находились ростовые изображения двух князей — судя по всем описаниям, Бориса и Глеба, представленных в характерных для их иконографии облачениях. На стенах изначально располагалось несколько евангельских сцен, из которых сохранялись «Сретение» и «Распятие» на северной стене, а также «Оплакивание» в восточной части южной стены. Композиции отличались крупным масштабом и монументальностью форм, лапидарным композиционным языком, в котором отсутствовала детализация. В «Сретении» был использован иконографический вариант, в котором Богоматерь передает младенца Христа Симеону, изображенному, на что обратил внимание А.А. Селицкий, с обнаженными руками. «Распятие» было представлено в сокращенном изводе. Здесь кресту предстояли четыре фигуры, из которых к моменту фиксации фрески сохранялись изображения Богоматери слева от креста, а также Иоанна Богослова и Лонгина Сотника в правой части композиции. Расположение «Оплакивания», которое Н.Н. Воронин ошибочно называл «Снятием с креста», в восточной части южной стены, рядом с алтарем, очевидно, было связано с погребальной функцией храма. В западной части южной стены, как и на западной стене хра-

ма, фрески были полностью утрачены, но А. А. Селицкий предположил здесь наличие сцены «Воскресение». Ниже евангельских сцен располагались изображения отдельных фигур святых и, возможно, еще какая-то сцена, но эта часть росписи не реконструируется [226].

Росписи Пятницкой церкви представляют собой типичную погребальную программу, что в полной мере соответствует ее предназначению храма-усыпальницы. Акцентирование страстных сюжетов чрезвычайно показательно для росписей подобных храмов, что отчетливо прослеживается уже с XI столетия [227]. Поэтому можно не сомневаться, что за «Распятием» и «Оплакиванием», как справедливо предполагает А. А. Селицкий, следовала сцена «Воскресение», а далее — «Жены мироносицы у Гроба Господня», а возможно, и еще какая-то сцена из евангельских сюжетов «по Воскресении».

На первый взгляд выпадает из хронологии повествования композиция «Сретение», открывающая цикл сохранившихся евангельских сцен, однако ее присутствие в этом ряду более чем уместно, если учитывать, что этот сюжет часто понимался как одно из самых ярких прообразований мученической смерти Иисуса Христа. Такое понимание этого события заложено в словах старца Симеона, с которыми он обращается к Марии: «Се лежит Сей на падение и на восстановление многих в Израиле и в предмет пререканий, — и Тебе Самой оружие пройдет душу, — да откроются помышления многих сердец» (Лк. 2:34–35). Такое прочтение сцены подтверждает и жест Богородицы, передающей младенца Христа Симеону как жертву, принесенную за спасение мира. Страстной символизм событий Сретения всегда жил в православном богословии, но в иконографии стал проявляться лишь во второй четверти — середине XII столетия [228]. В страстном контексте «Сретение» фигурирует в росписях собора Мирожского монастыря (около 1140 г.), церкви Св. Пантелеймона в Нерези (около 1164 г.), во фресках Спасской церкви Евфросиниева полоцкого монастыря (около 1161 г.). Эти самые ранние примеры подобной интерпретации данного сюжета не позволяют датировать росписи Пятницкой церкви ранее середины XII в., тем более, что здесь «Сретение» присутствует как уже вполне устойчивый элемент Страстного цикла [229].

Большое количество участков древних росписей сохранялось и в Борисоглебской церкви Бельчицкого монастыря до ее разрушения, но, к сожалению, они почти не были зафиксированы. Как и в случае с Пятницкой церковью, сведения об этом памятнике почерпнуты из различных материалов Н. Н. Щекатикина, И. М. Хозерова и Н. Н. Воронина, которые обобщил А. А. Селицкий. Борисо-

глебская церковь в плане почти идентична Спасской церкви Евфросиниева монастыря, что предполагает их принадлежность одному периоду, а возможно, и одной строительной артели, поэтому определение времени ее создания непосредственно зависит от датировки Спасского храма [230]. Если следовать этой логике, то и сам храм, и его росписи возникли в 1150–1160-х гг. и должны были бы являться ближайшим аналогом фрескам Спасской церкви, созданным, как будет показано ниже, около 1161 г.

К сожалению, росписи накануне разрушения церкви находились под записями и поздними штукатурками, и только на отдельных участках можно было разобрать состав изображений. В нижней и средней зонах просматривались фронтальные фигуры святых, но остатков композиций выявлено не было, что затрудняет суждения о составе программы росписи. В эту же типологическую группу памятников с известными допусками следует включить и Благовещенскую церковь в Витебске, которая, возможно, являлась первым храмом подобного типа. Ее стены также были украшены древними фресками, просматривавшимися сквозь поздние записи и побелки, которые так и не были исследованы до ее разрушения в 1961 г. [231]

Если храмы Витебска и Полоцка в основном лишь подтверждают факт развития в Полоцком княжестве монументальной живописи, то росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в полный голос свидетельствуют о расцвете полоцкого искусства в середине XII в. Этот удивительный по сохранности памятник, долгое время остававшийся в тени, только сейчас начал открываться перед нами во всей полноте своего выдающегося значения для истории древнерусского искусства. Уникальная сохранность отличает в первую очередь архитектуру, которая, несмотря на многочисленные разновременные переделки фасадов и кровли, не была непоправимо искажена, не претерпела никаких существенных утрат, но лишь постепенно обрастала поздними добавлениями, за которыми само тело древнего здания сохранилось практически полностью. В толще стен под закладками прочитываются контуры нескольких аркосолий, свою изначальную форму имеют все окна храма, в том числе крестообразные проемы, располагавшиеся вверху трех люнетов рукавов подкупольного креста. На чердаке, под высокой трехскатной кровлей XIX в., прекрасно сохранились два ряда трехлопастных килевидных кокошников, обрамлявших граненый барабан. Именно эта деталь внешнего облика Спасской церкви, не гипотетически реконструируемая, но полностью дошедшая

- [226] *Шчакаціін*, 1925. С. 18–27; *Воронин*, 1956. С. 11–19; *Селицкий*, 1992. С. 38–57. См. также: *Алексеев*, 2006. Кн. 2. С. 113.
- [227] Одним из классических примеров погребальной программы является фресковая декорация крыты кафоликона Осиев Лукас (1030-е гг.), где подробно изложен Страстной цикл. См.: *Сопног*, 1991. Р. 43–58.
- [228] О страстном символизме «Сретения» см.: *Maguire*, 1980/1981. Р. 261–271; *Baltojanni*, 1994. Р. 53–58; *Семенова*, 2007. С. 218–219.
- [229] А. А. Селицкий в качестве аналогий фрескам Пятницкой церкви называет остатки росписей церкви Михаила Архангела в Остерском городке, что, по его мнению, вкуче со сходством некоторых архитектурных элементов, на что указывал Н. Н. Воронин (*Воронин*, 1956. С. 11, 13, 19), является основанием для более ранней датировки фресок. Впрочем, предлагаемая им дата остается в пределах первой половины XII в. без более детального уточнения (*Селицкий*, 1992. С. 56–57).
- [230] Н. Н. Воронин и И. М. Хозеров датировали памятник 1120-ми гг. (*Воронин*, 1956. С. 4–9; *Хозеров*, 1994. С. 73–74), однако более взвешенным представляется мнение П. А. Раппопорта, относящего храм, по аналогии с церковью Евфросиниева монастыря, к середине XII в. (*Раппопорт*, 1982. С. 98). Все сведения о фресках Борисоглебской церкви см.: *Селицкий*, 1992. С. 59–69.
- [231] Обобщенные сведения о фресках Благовещенской церкви см.: *Селицкий*, 1992. С. 80–84.
- [232] Первыми обратили внимание на наличие кокошников верхнего ряда Н. И. Брунов и И. М. Хозеров (*Брунов*, 1926. С. 3; *Хозеров*, 1928. С. 5). Именно открытие кокошников привлекло особое внимание исследователей к этому памятнику (*Некрасов*, 1936. С. 84; *Воронин*, 1952. С. 260–269; *Воронин*, *Лазарев*, 1953. С. 317–319; *Максимов*, 1976. С. 47). Существенные дополнения данных по архитектуре памятника получены в результате исследований П. А. Раппопорта и Г. М. Штендера (*Раппопорт*, *Штендер*, 1980. С. 459–468; *Штендер*, 1982. С. 216–218). Наиболее точные обмеры проведены В. В. Ракицим (частично опубликованы в кн.: *Сарабянов*, 2009/5. С. 14–23). Тем не менее монографиче-

до наших дней, является главной особенностью ее архитектуры [232].

Чрезвычайный интерес представляют росписи Спасской церкви, которые сохранились в объеме, сравнимом только с собором Мирожского монастыря или церковью Спаса на Нередице до ее разрушения. Фрески, имеющие в целом очень хорошую сохранность, покрывают стены и своды храма от пола до скуфьи барабана, прерываясь лишь незначительными лакунами, и, несмотря на то, что реставрация стенописи далека от завершения [233], мы имеем полную возможность адекватно оценить этот памятник, его иконографический замысел и художественное своеобразие, и проследить истоки традиций, на которые опирались художники, создавшие этот ансамбль.

Возведение Спасской церкви неразрывно связано с именем княжны Предславы (около 1102–1173) [234], дочери полоцкого князя Георгия и внучки Всеслава Брячиславиича — строителя Софии Полоцкой. Еще в ранней юности, 12 лет от роду, она приняла постриг под именем Евфросинии и вскоре возглавила основанную ею женскую обитель, вероятно, сразу мыслившуюся как родовой монастырь княжеской семьи. К этому времени здесь уже существовал упоминавшийся выше каменный храм-усыпальница, посвященный св. великомученику Георгию и служивший местом погребения полоцких епископов. Центром монастыря становится

небольшая деревянная церковь во имя Всемилостивого Спаса, на месте которой позже, по указанию Евфросинии Полоцкой, был воздвигнут существующий и поныне каменный храм.

Время строительства церкви и создания фресок не имеет точной даты, однако принципиально важным является факт единовременности строительства и росписи, на что указывают некоторые технологические данные [235]. Большинство исследователей датируют церковь в рамках 1150-х — начала 1160-х гг. [236], к этому же времени можно смело отнести и создание росписей [237]. Более того, есть основания дать фрескам Спасской церкви более узкую датировку периодом около 1161 г., когда преп. Евфросиния сделала в свой храм драгоценный вклад — золотой воздвизальный крест с реликвиями Святой Земли — частицами крови, креста и гроба Господних, частицей гроба Богородицы, мощами целителя-бессребренника Пантелеймона и архидьякона Стефана, а также с частицей крови Дмитрия Солунского. Время создания креста — 1161 г. — и имя его автора — Лазарь Богша — указаны на вкладной надписи, выгравированной на его оборотной и боковых гранях [238]. Очевидно, небольшая Спаская церковь мыслилась ее создательницей в первую очередь как своего рода храм-реликвариум, предназначенный для хранения креста с драгоценными реликвиями, что нашло отражение в архитектурных особенностях церкви и программе ее росписи. Так, архитектура церкви принципиально отличается от известных домонгольских построек наличием двух рядов трехлопастных килевидных кокошников, имеющих исключительно декоративную функцию, которые обрамляют высокий барабан. Эта особенность экстерьера памятника, еще более усиливая вертикализм его архитектурной композиции, как будто уподобляет облик храма реликварию, в котором и должны были храниться бесценные святыни Евфросинии [239].

Интерьер храма вторит его внешнему облику, и главным впечатлением от него остается ощущение возносящегося вверх трехмерного пространства подкупольного креста, увенчанного высоким и узким барабаном, источающим свет [илл. 330]. Образ креста, столь очевидно явленный во внутреннем облике Спасской церкви, появляется во многих живописных композициях и в малых архитектурных формах, таких как крещатые окна в люнетах подкупольного креста или две небольшие кельи на хорах, имеющие ярко выраженную форму креста. Эти мотивы создают самостоятельную и повторяющуюся тему, которая коррелирует с образом креста-реликвария, всегда находившегося в храме и часто выносившегося на поклонение. Сами

ского исследования архитектуры памятника до сих пор нет.

[233] Фрески XII в. пережили несколько капитальных поновлений, последние — в 1832 и 1885 гг. Первые пробные раскрытия стенописи проводились экспедицией ЦГРМ (П.И. Юкин и Г.О. Чириков) в 1929 г., позже — сотрудниками ГТГ в 1930-х гг., реставраторами ЦПРМ (Д.Е. Брягин и Е.А. Домбровская) — в 1950 г., В.В. Филатовым — в 1972 г. (Филатов, 1986. С. 120–128). С начала 1990-х гг. комплексную реставрацию фресок вели белорусские специалисты под руководством В.В. Ракицкого, с 2007 г. — российские художники-реставраторы МНРХУ под руководством В.Д. Сарабьянова (Сарабьянов, 2009/5. С. 26–28). С 2009 г. в работе также принимают участие реставраторы из Минска под руководством Ю.И. Малиновского.

[234] В отличие от большинства исследователей, А.В. Назаренко считает, что преп. Евфросиния скончалась в период между 1161 и 1167 г. (Назаренко, 2001. С. 638).

[235] На единовременность строительства и создания росписей указывает, в частности, характер швов в основаниях люнетов, сводов и арок, который говорит об использовании художниками строительных лесов. Эта особенность организации росписи находит прямую аналогию в порядке работы мастеров, создавших архитектурно-фресковый ансамбль собора Мирожского монастыря (Сарабьянов, 2008/1. С. 456, примеч. 54).

[236] Н.Н. Воронин, В.Н. Лазарев и П.Н. Максимов датировали Спасскую церковь 1150-ми гг. (Воронин, 1952. С. 260–269; Воронин, Лазарев, 1953. С. 317–319; Максимов, 1976. С. 47), П.А. Раппопорт и Г.М. Штендер определили время ее строительства до 1159 г. (Раппопорт, Штендер, 1980. С. 459–468; Штендер, 1982. С. 216–218), Л.В. Алексеев и В.Д. Сарабьянов относят ее создание к периоду около 1161 г. (Алексеев, 2006. Кн. 2. С. 88–91; Сарабьянов, 2009/5. С. 12–25).

[237] А.А. Селицкий датировал фрески сере-

диной века (Селицкий, 1992. С. 88–155), В.В. Филатов — около 1165 г. (Филатов, 1986. С. 120–128).

[238] Крест св. Евфросинии, ранее неоднократно публиковавшийся, исчез во время Великой Отечественной войны. Наиболее подробное его описание с предшествующей библиографией см.: Алексеев, 1993. С. 70–78.

[239] Облик храма с двумя регистрами килевидных кокошников напоминает целый ряд предметов церковной утвари, повторявших формы храма, в первую очередь большой и малый Иерусалимы Успенского собора Московского Кремля — вклад Ивана III в московский кафедральный собор. Время их создания остается предметом дискуссии, однако все исследователи единодушны во мнении, что большой Иерусалим если и не относится к домонгольскому периоду, то, по крайней мере, воспроизводит облик реликвариев XII — начала XIII в. Обобщающий материал см.: Стерлигова, 1994. С. 46–62; Мартынова, 2011. С. 298–313.



330

реликвии также во многом определяют программу росписи. Особое место здесь уделено теме «страстей» Господних, а среди святых выделены группы дьяконов, целителей и воинов, между которыми должны были находиться и те святые, чьи реликвии были вложены в крест, — Стефан, Пантелеймон и Дмитрий. Таким образом, можно говорить о том, что создание церкви и вклад крестареликвария являлись частями единой идейной программы преп. Евфросинии, и соответственно дата создания креста, выгравированная на его боковой стороне, — 1161 г. — в равной степени распространяется и на постройку, и на ее фрески [240].

В целом иконографический состав росписей Спасской церкви отражает те программные изменения в древнерусской храмовой декорации, которые впервые наиболее отчетливо проявились в росписях собора Мирожского монастыря. Фрески подкупольного пространства, отличающиеся очень крупным масштабом, составляют основу всей декорации, и здесь на первый план выведен догматико-литургический контекст росписи. В то же время со всей определенностью здесь проявляется общее для древнерусской живописи этого периода тяготение к иллюстративности, в которой ощущается явное присутствие заказчицы росписей — Евфросинии Полоцкой, вошедшей в русскую историю не только личной святостью, но и своим просветительским служением. «Книжность» росписей проявляется преимущественно в маргинальных зонах, где масштаб уменьшается, открывая простор литературности и повествовательности. Еще один смысловой пласт связан с монастырским предназначением храма: идеальный образ монашества показан здесь во всей своей многогранности, и в этом плане росписи Спасской церкви не знают аналогий в искусстве своего времени по полноте раскрытия монашеской темы. Наконец, важной смысловой доминантой, которая, безусловно, во многом предопределила иконографический состав росписей, являлось, по всей видимости, предназначение храма как усыпальницы семьи преподобной княжны: уже сейчас из-под закладок в храме раскрыто четыре аркосолия, тогда как изначально их, вероятно, было шесть [241].

Купол Спасской церкви, следуя традиции собора Мирожского монастыря, украшен сценой «Вознесение Христово». В силу малых размеров барабана и крайней стесненности пространства «Вознесение» имеет нестандартное композиционное построение. Христос, окруженный небесной сферой, сопровождается всего четырьмя ангелами, которые круто развернуты в полете, повторяя наиболее древнюю иконографическую схему, отличную от той, которая была

распространена в это время на Руси (см. собор Спасо-Мирожского монастыря). По восточной оси, как и полагается, изображена Богоматерь в позе Оранты, сопровождаемая двумя ангелами, которые традиционно обращены к апостолам [ил. 332]. Из-за недостаточности места апостолы объединены в две компактные группы, которые сходятся к Богоматери. Показательно, что, несмотря на явную стесненность пространства, художники пишут здесь именно «Вознесение», присутствие которого в куполе, очевидно, являлось одной из главных программных установок росписи. Простенки барабана заняты сильно вытянутыми фигурами восьми пророков, которые изображены попарно обращенными друг к другу, как будто находящимися в состоянии беседы. К сожалению, их фигуры сильно утрачены, и точно узнаются лишь пророки-цари Давид и Соломон, расположенные в наиболее просматриваемой части барабана по сторонам от восточного окна. Ниже, на парусах, по традиции размещены фигуры четырех евангелистов, которые представлены в сложных разворотах, окруженные замысловатыми и детализированными архитектурными кулисами [242] [ил. 331]. В подпружных арках по традиции размещены огромные фигуры пророков, из которых идентифицируются Илья и Моисей, Захария Младший и Михей, а также два первосвященника — Аарон и Захария, изображения которых фланкируют алтарь.

Практически полностью раскрытые росписи алтаря содержат целый ряд редчайших, а то и уникальных изображений, наглядно демонстрируя сложность и многоплановость иконографической программы Спасской церкви. Следует отметить, что протяженность центральной апсиды, сильно вынесенной на восток, превышает длину наоса, в результате чего пространство алтаря воспринимается как очень высокое и глубокое, и для его декорации художники выбирают поразительно большой масштаб, задающий очень крупный модуль для всей храмовой росписи. Стенописи алтаря оказываются главным элементом всего ансамбля не только по площади, значительно превышающей объемы рукавов подкупольного креста, но и по своей наполненности образами, связанными с догматической проблематикой, и по монументальной выразительности.

Алтарная декорация разделена на четыре регистра, и сюжетные изображения начинаются почти сразу над полом, имея ниже лишь невысокий цокольный фриз, что увеличивает площадь росписей и создает условия для развертывания повествования. Над росписью алтаря, да и всего храма доминировала гигантская фигура Богоматери Оранты с двумя поклоняющимися ей анге-

[240] Подробное обоснование этой концепции см.: *Сарабьянов*, 2008/1. С. 427–456.

[241] Программа росписи Спасской церкви, по мере раскрытия ее фресок, стала предметом нескольких исследований. См.: *Селицкий*, 1988. С. 177–194; *Селицкий*, 1992. С. 88–155; *Сарабьянов*, 2008/1. С. 427–456; *Сарабьянов*, 2009/5. С. 26–176; *Скобцова*, 2009. С. 188–207.

[242] Композиции парусов своим классически сдержанным духом сильно напоминают целый ряд византийских книжных миниатюр XI — начала XII столетия, в которых отчетливо проявляется столичная антикизирующая основа византийского искусства. Весьма вероятно, что образцами для композиций парусов послужили миниатюры неизвестного нам иллюстрированного Евангелия, привезенного из Константинополя и находившегося в пользовании монастыря или же лично принадлежавшего Евфросинии Полоцкой.



331 Евангелист Матфей. Роспись юго-восточного паруса. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке
332 Богоматерь Оранта. Роспись конхи алтарной апсиды. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

331

лами. Этот образ, вероятнее всего, буквально повторял знаменитое мозаичное изображение Богоматери Нерушимой стены из Софии Киевской, следуя не только иконографии, но и ее параметрам [243]. В молении к Богоматери Оранте обращены не только два архангела, но также Иоаким и Анна, огромные (более 2,5 м высотой) фигуры которых занимают узкие склоны алтарной арки. Они показаны в сильном развороте внутрь алтаря, а над ними как будто парит в воздухе «Нерукотворный образ», занимающий свод арки [ил. 333]. Эта устойчивая связка образов «праотец» Иоакима и Анны, Богоматери Оранты и Христа, раскрывающих тему Боговоплощения, хорошо известна по многим памятникам средневизантийского периода, но на Руси, начиная с Софии Киевской, она получила особое распростра-

нение, что подтверждается такими примерами, как чудотворная новгородская икона «Знамение» с фигурами Иоакима и Анны на оборотной стороне или росписи собора Мирожского монастыря и церкви Спаса на Нередице, где, как и в киевском соборе, эти образы расположены в основании купола [244]. В Спасской церкви эти фрески как будто перешли в пространство алтарной арки со своего традиционного места между парусами, где, в силу развернутой иконографии евангелистов и малых размеров подкупольного основания, не осталось места для их размещения. Но, благодаря приближению этих изображений к фигуре Богоматери, вместе они составили очень ясную и четко осмысленную композицию, в которой наглядно раскрывается догматика воплощения Христа.

[243] Если Оранта Софии Киевской — одного из самых больших соборов Киевской Руси — имеет высоту 5,45 м, то Оранта небольшой Спасской церкви достигает размеров около 4,2 м, мало уступая своему прообразу в размерах. Как уже отмечалось выше, повторение образа киевской Богоматери было характерно для многих древнерусских росписей XI–XII вв. Аналогичные изображения известны в алтарных декорациях собора Киево-Печерского монастыря (1083–1089), Софии Новгородской (1109), Михайловского Златоверхого собора (около 1112 г.), башни Георгиевского собора Юрьева монастыря (около 1130 г.), придела Успенского собора Елецкого монастыря в Чернигове (1120–1130-е гг.). См.: *Попова, Сабабьянов, 2007/1. С. 210.*

[244] Напомним, что в Софийском соборе Киева медальоны с Иоакимом и Анной располагались между парусами по оси север–юг, тогда как над восточной аркой расположено изображение Христа Иерея, а над западной — Богоматери (*Попова, Сабабьянов, 2007/1. С. 205*). В соборе Мирожского монастыря и церкви Спаса на Нередице по оси восток–запад помещены два Нерукотворных образа, а расположение «праотец» остается прежним (*Сабабьянов, 2002/3. Сх. П:5–8; Пивоварова, 2002. С. 104*).



332



333

Ниже фигуры Богоматери расположена монументальная «Евхаристия», отличающаяся прекрасной сохранностью [ил. 334–336]. Эта композиция, для середины XII в. ставшая обязательным элементом алтарной росписи, в Спасской церкви имеет свои отличия. Например, «причащение вином» расположено слева, т. е. в северной части апсиды, а «Причащение хлебом» — соответственно на юге, тогда как обычно эти сцены размещаются на противоположных сторонах. Прислуживающие Спасителю ангелы-дьяконы не имеют крыльев, и об их принадлежности к ангельской свите Небесного Царя говорят только ленточки-тороки, развевающиеся в их волосах. Композиция выполнена в крупном, монументальном масштабе, значительно превышающем размеры человеческой фигуры, апостолы изображены в энергичном движении, плотно заполняя пространство апсиды. Показательно, что в структуру композиции включены реальные элементы архитектуры, которые своими формами как бы участвуют в ее динамике. Так, ближние к центру апостолы Петр и Павел даже опираются ногой о свод окна, получая в этой опоре дополнительный

импульс в своем движении, устремленном к Христу. Их фигуры подчинены особому выразительному ритму. Постепенно, все сильнее и сильнее склоняющиеся от периферии сцены к центру, они направляют взгляд молящегося к центральному изображению — к Христу и престолу, на котором традиционно изображаются соответствующие сюжету богослужебные предметы — потир, дискос, евхаристический хлеб [245]. Однако в нашем случае на престоле лежит только большой крест, усыпанный драгоценными камнями и жемчугом, который, уподобляя престол образу Голгофы, в то же время невольно вызывает ассоциации с крестом-реликварием Евфросинии, столь важным для всего идейного замысла Спасской церкви.

Два нижних регистра росписи алтаря также отличаются большим иконографическим своеобразием. В самом низу апсиды размещен традиционный святительский чин, состоящий из 10 фигур, причем подбор святых заметно отличается от общепринятого [ил. 337]. В левой части чина изображены Василий Великий, Иоанн Златоуст, Николай Чудотворец,

[245] В иконографии «Евхаристии» на престоле обычно изображаются различные литургические предметы, одним из которых является и крест. Например, в композиции Софии Киевской (1040-е гг.) крест занимает центральное место, но вокруг него расположены потир с хлебом, воздух и копие; в Софии Охридской (около 1050 г.) на престоле стоит потир, а просфору Христос держит в руке; на мозаике Михайловского Златоверхого собора хорошо читаются потир, воздух и причастная ложка; в соборе Мирожского монастыря изображены евхаристические сосуды, а три креста украшают вертикальную стенку престола и фланкирующую его мраморную алтарную преграду. В церкви Св. Пантелеймона в Нерези на престоле стоят потир и дискос с просфорами. В Кирилловской церкви Киева представлен весь обязательный набор литургических предметов. Этот список можно значительно расширить.

333 Спас Нерукотворный на убрусе (Мандилион). Св. Иоаким и Анна. Роспись софита алтарной арки. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

334 Христос и ангелы-дьяконы. Центральная часть композиции «Евхаристия». Роспись алтарной апсиды. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

а также Григорий Акрагантский, тогда как в правой половине святительского ряда их атрибуция усложнена [246]. В арке алтаря, замыкая святительский чин, представлен Епифаний Кипрский (хорошо читаются следы сопроводительной надписи), а также святитель, в характерном облике которого без труда узнается Климент папа Римский. Эта пара святителей, особо чтимых на Руси в домонгольский период, находит прямые параллели в мозаиках Софии Киевской, развивая тему небесного покровительства русской церкви [247]. Но главной программной особенностью святительского чина является изображение, помещенное в его центре. Фигуры святителей фланкировали горнее место — архиерейский трон, или сопредостие, примыкавшее к стене апсиды, от которого

сохранился четкий отпечаток. На спинке сопредостия изображен восседающий на троне Христос Иерей, которого фланкируют два архангела [ил. 338]. Это изображение является своего рода иконой литургического действия, символом незримого присутствия Христа при совершении таинства, и оказывается одним из главных образов всей храмовой декорации [248]. Иконография Христа Иерея, известная еще с доиконоборческого времени, получила распространение именно в XI–XII вв., когда в храмовых программах проявляется особое внимание к литургическому символизму образов Христа. Известны единичные изображения Христа в этой иконографии, которые всегда связаны с пространством алтаря или купола, т. е. имеют особую программно-

[246] Святители узнаются либо по иконографии (Василий Великий, Иоанн Златоуст), либо по частично читающимся надписям (Николай, Григорий Акрагантский). Первым в правой части чина, возможно, изображен Анфим Никомидийский.

[247] Напомним, что мощи папы Климента, привезенные в Киев князем Владимиром Святославичем из Херсонеса и покоившиеся в Десятинной церкви, являлись одной из главных святынь Киева, тогда как почитание Епифания Кипрского было обусловлено совпадением дня его памяти с первым праздником русского церковного календаря — празднованием освящения Десятинной церкви. Подробнее об этом см.: *Полова, Сарабянов, 2007/1. С. 216.*

[248] Ниша сопредостия в византийских литургических толкованиях определяется как «небо небес» и по своему иерархическому значению может быть сравнима только с пространством купола (*Лидов, 1999. С. 162.*)



334



335

335 Апостолы. Деталь левой части композиции «Евхаристия». Роспись алтарной апсиды. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

336 Апостолы. Деталь правой части композиции «Евхаристия». Роспись алтарной апсиды. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке



336



337



338

догматическую значимость [249]. Ближайшей, почти буквальной аналогией полоцкому образу — отличие заключается только в отсутствии ангелов — является фреска церкви Спаса на Нередице (199), которая долго считалась примером уникального порядка, наглядно иллюстрирующим мистическое участие в совершаемой литургии самого Христа, который в единстве Святой Троицы принимает евхаристическую жертву [250]. Между тем открытие подобного изображения в полоцкой церкви Спаса позволяет увидеть определенную системность литургического истолкования этого образа и традицию преемственности русских памятников, восходящую, вероятнее всего, к мозаике Софии Киевской.

Совершенно особое место в алтарных росписях Спасской церкви занимает еще один, дополнительный ряд изображений, расположенный между «Евхаристией» и святительским чином. Он был замечен еще А.А. Селицким до раскрытия росписей [251],

[249] Древнейшим примером изображения Христа Иерея, включенного в программу росписи, является знаменитый образ из Софии Киевской, на иконографию которого впервые обратил внимание еще Д.В. Айналов (*Айналов*, 1928. С. 19–23). Этот образ появляется в росписях Софии Охридской (1050-е гг.) (*Лидов*, 1987. С. 5–20), Джамбазлы килисе в Ортахисаре, в Каппадокии (середина XI в.) (*Jolivet-Lévy*, 1991. P. 196. Pl. 12, 2), Нерези (около 1164 г.) (*Sinkevič*, 2000. P. 41–42), Нередицы (1199) (*Пивоварова*, 2002. С. 35–39). В.Н. Лазарев усматривал в иконографии Христа Иерея антиеретический смысл (*Лазарев*, 1960. С. 31–32; *Лазарев*, 1973. Ил. 15–16 и комментарий), но более обоснованным представляется мнение А.М. Лидова, связывающего появление этого образа с общей тенденцией

к литургизации храмовых программ (*Лидов*, 1994/1. С. 187–192; *Лидов*, 1994/2. С. 21–25). См. также: *Потова*, *Сарабьянов*, 2007/1. С. 204–205.

[250] В одной из своих работ А.М. Лидов пишет, что изображение Христа Иерея «является наиболее оригинальной и до сих пор не вполне объяснимой частью всей иконографической программы росписей церкви Спаса на Нередице» (*Лидов*, 1999. С. 162). Об истолковании нередицкого образа и его связи с богословско-догматической проблематикой XII столетия см.: *Сарабьянов*, 1994. С. 283–287; *Лидов*, 1994/1. С. 187–192; *Пивоварова*, 2002. С. 35–37.

[251] *Селицкий*, 1988. С. 183.

[252] Эти сюжеты соответствуют житиям этих святых. Так, Павел Исповедник, будучи константинопольским патриархом, был заточен арианами

в темницу и там удушен омофором во время совершения богослужения; Дионисий Ареопагит — святитель и апостол от 70, был усечен мечом, но нес свою голову до храма; Афиногену во время богослужения прислуживал отрок, за которым явился ангел, но святитель отмолил ангела не забирать душу отрока до завершения литургии; Спиридон Тримифунтский исцелил императора Констанция от недуга и тем отвратил его от арианства и вернул в лоно Церкви.

337 Неизвестные святители из левой части святительского чина. Роспись алтарной апсиды. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

338 Христос-священник. Роспись горнего места алтарной апсиды. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

339 Чудо св. Афиногена с отроком. Роспись южной грани прохода из вимы в алтарную апсиду. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

340 Мучение св. Павла Исповедника. Роспись южной стены вимы. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

но лишь после расчистки авторской живописи стало ясно неординарное содержание и значимость этого яруса для программы росписи храма. В полукружии апсиды ему соответствуют изображения четырех херувимов и серафимов [ил. 343], которые расположены над святительским рядом и соотносены с образом тронного Христа Иерея, олицетворяя славу Спасителя, сидящего на троне херувимском. По уровню этот регистр соответствует трем окнам алтаря, на откосах которых были представлены фигуры святителей. В центральном окне были раскрыты изображения Симеона Иерусалимского и Павла Нового — константинопольского патриарха, прославившегося своим противостоянием иконоборчеству. Регистр продолжается в объеме алтарной арки и вимы, где расположены четыре сцены деяний святителей, иллюстрирующие различные грани их служения — чудеса, целительства, обретение небесной благодати, мучения. Эти сюжеты достаточно сложны для расшиф-

ровки, и здесь помогают частично читающиеся сопроводительные надписи. На одном из откосов арки представлен святитель, получающий Евангелие из рук ангела, но личность святого пока не идентифицирована [ил. 345]. Напротив изображено «Чудо Афиногена с отроком» [ил. 339], а на стенах вимы представлены мученическая кончина константинопольского патриарха Павла Исповедника [ил. 340], удушенного арианами омофором, и Дионисий Ареопагит в образе «кефалофороса» — с отсеченной головой в руках. Этот цикл сцен дополняют еще две композиции в нижнем регистре алтарных росписей, где, продолжая святительский чин, расположены сцены исцелений, одна из которых расшифровывается как «Спиритон Тримифунтский исцеляет императора Констанция» [252] [ил. 344]. Образцом для этих житийных сцен, скорее всего, послужил какой-то иллюстрированный менологий, который мог находиться в пользовании Евфросинии. Но особенно интересен и пока-



339



340



341



342

зателен сам их выбор, раскрывающий значимость священства во всей полноте его святости. Такое решение могло быть продиктовано присутствием в монастыре, рядом со Спасской церковью, Георгиевского храма, который служил усыпальницей полоцких епископов [253], однако расширение святительского чина за счет сюжетных изображений в целом вписывается в общую тенденцию, показательную для многих древнерусских росписей XII в., где тема святительского служения существенно расширяется и ее звучание обретает особый пафос [254].

Тема священства получает развитие и в других фресках алтарного пространства. В западной части алтаря представлены фигуры св. дьяконов, которые фланкируют святительский чин, однако их изображено не двое, как это обычно бывает в подобных композициях, и даже не четверо, чему есть несколько редких примеров, а шестеро [ил. 341, 342]. Парные изображения дьяконов располагаются на откосах алтарной арки в три регистра, причем в нижнем уровне их небольшие фигуры изображены в развороте внутрь алтарного пространства, и в руках они держат процессионные свечи. Возможно, столь пристальное внимание к святости дьяконского чина было обусловлено не только особым интересом к богослужебной тематике, но и своего рода данью реликвиям

архидьякона Стефана, находившимся в кресте Евфросинии Полоцкой: этот принцип выбора святых в согласовании с реликвиями креста в целом характерен для иконографической программы Спасской церкви. Тема священства дополнена также фигурами двух первосвященников, располагающимися в верхней части стен вимы. Примечательно, что и здесь проявляется непростой, усложненный не до конца понятными «книжными» аллюзиями подход к составу избранных персонажей — помимо Мельхиседека здесь представлен первосвященник Елеазар [ил. 346, 347], изображения которого в подобных иконографических программах неизвестны [255].

Распространяясь в подкупольное пространство, росписи Спасской церкви сохраняют величественный масштаб и крупный формат изображений, что во многом определяет лапидарность и предельную четкость иконографической программы фресок, расположенных в рукавах подкупольного креста. Несмотря на то, что древняя живопись в этом объеме раскрыта еще не полностью, уже сейчас становится очевидным, насколько глубоко богослужебный символизм проник в плоть этого искусства, которое, буквально слившись с непростыми архитектурными формами церковного интерьера, создает единое и нерасчленимое литургиче-

341 Дьякон Николай Антиохиец. Роспись южного откоса северо-восточного пилона. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

342 Неизвестный дьякон. Роспись северного откоса юго-восточного пилона. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

343 Херувим. Роспись алтарной апсиды. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

344 Император Констанций. Деталь сцены «Спиридон Трифунтский исцеляет императора Констанция». Роспись южной стены вимы. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

345 Неизвестный святитель, получающий Евангелие из рук ангела. Роспись северной грани прохода из вимы в алтарную апсиду. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

[253] О Георгиевской церкви см.: *Раппопорт*, 1982. С. 95–96.

[254] Эта тенденция прослеживается уже в самом увеличении состава алтарного святительского чина, что наблюдается практически во всех памятниках XII в. (*Сарабьянов*, 1994. С. 268–312). Особое расширение святительской темы наблюдаем в росписях Софии Новгородской (*Лифшиц, Царевская, Сарабьянов*, 2004. С. 397–403) и собора Антониева монастыря (Там же. С. 734–738), но наиболее ярко эта тенденция проявится в Кирилловской церкви (последняя четверть XII в.), где изображения святителей, помимо их традиционного места в алтаре, полностью занимают объемы боковых апсид (*Медведева*, 2009. С. 279–303).

[255] Для древнерусских ансамблей начиная с Софии Киевской традиция включения фигур первосвященников в алтарные или предалтарные росписи становится едва ли не обязательной. Подробнее см.: *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 742–744. Возможно, Мельхиседек и Елеазар сопоставляются как старший и младший из первосвященников, за которыми подразумевается незримое присутствие всего первосвященнического чина.



343

ское пространство. Сюжеты немногословного евангельского повествования выбраны и размещены таким образом, что малые архитектурные формы интерьера обретают новую жизнь, включаясь в изобразительную структуру росписи, становясь ее частью. В свою очередь роспись, восприняв дух тектоничности, свойственный архитектуре Спасской церкви, усвоив крупный масштабный модуль этой небольшой церкви, обретает особую эмоциональную выразительность, абсолютно созвучную архитектурному образу храма.

Такое жизнотворное взаимодействие архитектуры и стенописи, реализованное не только в программе росписи или путем согласования их масштабов, но и на эмоциональном уровне непосредственного восприятия образа интерьера храма, характеризует некоторые, но далеко не все памятники второй половины XII в., а именно те из них, которые определили лицо позднекомниновского искусства. Среди этих ансамблей магистрального направления следует назвать фрески церковей Св. Пантелеймона в Нерези, Св. Георгия в Старой Ладоге и Св. Георгия в Курбинове. Показательно, что такое чуткое

взаимоотношение архитектуры и стенописи существует независимо от того, будет ли это сложная крестово-купольная композиция или, как в случае с церковью в Курбинове, предельно простая однефная базилика с плоским перекрытием. И в Спасской церкви пространство подкупольного креста оказывается вовлеченным во взаимодействие фресковых сюжетов, которые, располагаясь друг напротив друга, как бы ведут между собой диалог.

Композиции евангельского цикла в наосе, располагающиеся попарно, не создают хронологического повествования, и их выбор скорее обусловлен символическими аллюзиями, раскрывающими перед зрителем литургический контекст декорации. Очевидно, и здесь свою опосредованную роль сыграл состав реликвий креста Евфросинии Полоцкой, и присутствие в нем страстных святых Спасителя повлекло за собой особое выделение темы смерти и воскресения Христа. Действительно, сюжеты, расположенные в пространстве подкупольного креста, создают несколько выразительных антитез, раскрывающих вечную для христианского искусства тему «страстей»



344



345

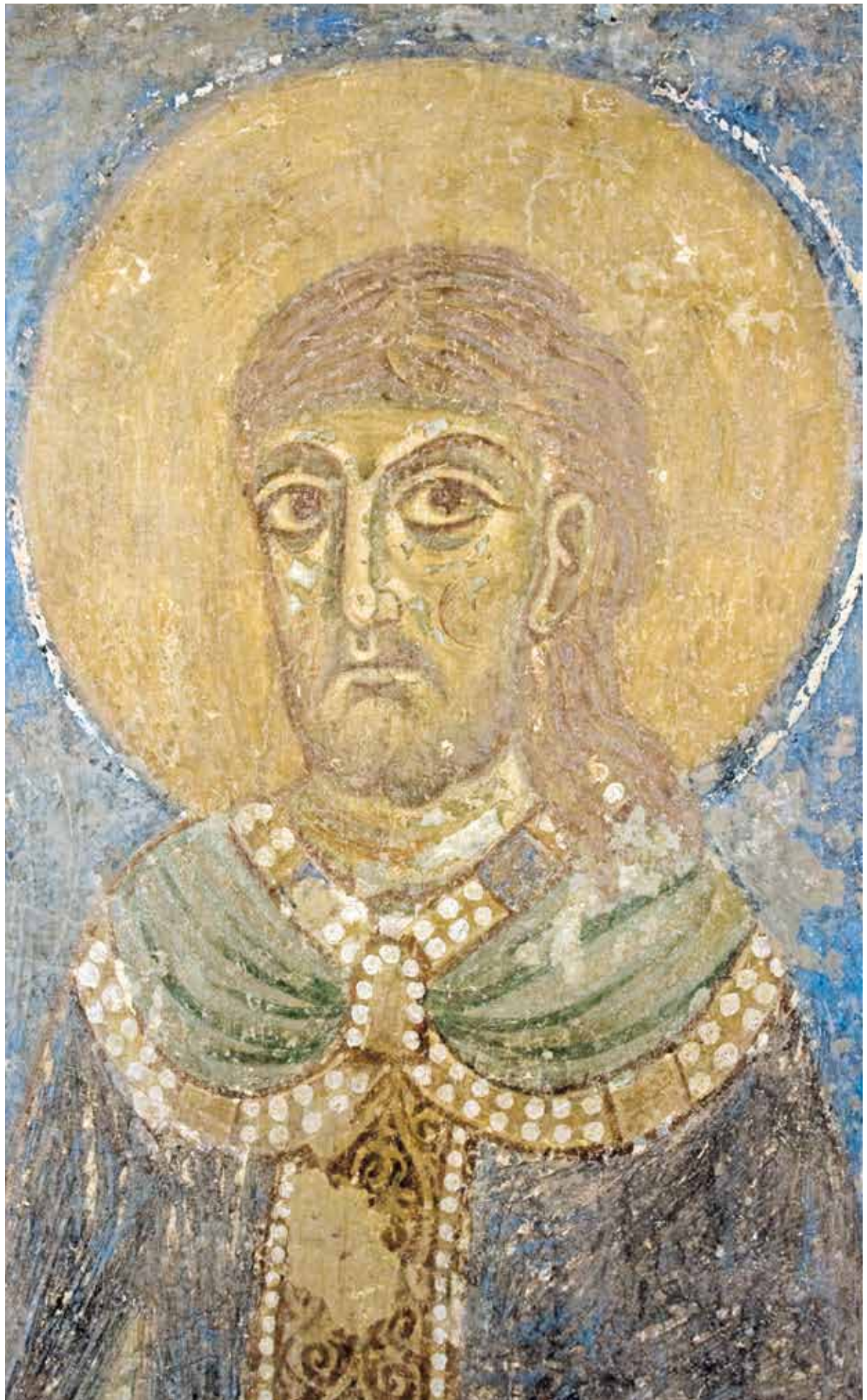


346

300

346 Мельхиседек. Роспись северной стены вимы. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке. Деталь

347 Елеазар. Роспись южной стены вимы. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке. Деталь



347



348

302

348 Сошествие во ад. Роспись южной стены наоса. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

349 Христос на осли. Деталь сцены «Вход в Иерусалим». Роспись северной стены наоса. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

[256] В западном люнете аналогичное окно полностью заложено, а древняя живопись закрыта плотным слоем записи, но, вероятно всего, окно имело аналогичную символическую роль.

[257] *Красносельцев*, 1894. С. 178–185; *Стерлигова*, 1994. С. 48.

[258] Среди многих авторов, рассматривающих эту распространенную антигезу, наиболее полно ее прокомментировал Г. Мэгвайр. См.: *Maguire*, 1981. P. 53–68. См. также: *Лифшиц*, 1974. С. 24, 46; *Kitzinger*, 1990. P. 169–172; *Лифшиц*, 1997. С. 162–163; *Этингоф*, 1997/2. С. 59–76; *Сарабянов*, 2001. С. 29–39; *Сарабянов*, 2004. С. 204–208.

[259] *Сарабянов*, 2009/5. С. 16.

[260] Данный пример можно рассматривать как еще одно подтверждение того, что Страстные циклы часто встречаются в храмах, имеющих изначальное погребальное предназначение. Близкой аналогией для полоцкой церкви являются росписи в монастырском комплексе Скита Св. Неофита близ Пафоса на Кипре (конец XII в.), храм которого был создан монахом Неофитом вокруг страстной реликвии — частицы Святого Креста — и в то же время мыслится как место будущего погребения его основателя. Это нашло отражение в росписях, преимущественно посвященных Страстному циклу, а также композициям ктиторского содержания. См.: *Tomković*, 1993/2. P. 154–158; *Panayotidi*, 1994. P. 143–156.

Господних. В северном и южном люнетах находятся две огромные композиции — «Распятие» и «Сошествие во ад» [ил. 348]. Одной из замечательных особенностей этих композиций оказываются небольшие окна в форме крестов, расположенные в верхней части люнетов. В настоящее время они заложены, но изначально в них проникал дневной свет, который в определенное время суток заливал интерьер храма крестовидными световыми потоками. Этот эффект был особенно впечатляющим, если учесть, что окна-кресты были вписаны в расположенные в люнетах композиции, и на севере источник света оказывался непосредственно над головой Иисуса Христа из «Распятия», а на юге — аналогичным образом над фигурой Спасителя из «Сошествия во ад» [256]. Уже само расположение этих сцен в пандан на противоположных стенах подкупольного пространства храма задает определенную тональность всей храмовой росписи, что находит развитие в размещенных ниже сценах.

Под «Воскресением» располагается частично раскрытое «Воскрешение Лазаря», развивающее тему всеобщего воскресения, тогда как всю стену под «Распятием» занимает «Вход в Иерусалим», знаменующий начало страстного пути Спасителя. Чрезвычайно выразительно построение этой композиции, которая начинается еще в объеме северной апсиды, где находятся фигуры апостолов, тогда как Христос буквально выезжает из жертвенника в подкупольное пространство наоса [ил. 349]. Распространяясь с востока на запад, движение композиции уподобляет весь сюжет Великому входу, когда священник выносит Святые дары из жертвенника и вносит их в алтарь, обходя северо-восточный столб, что находит буквальные параллели в толкованиях на литургию [257]. Наконец, в нижнем регистре на северной и южной стенах размещены композиции «Облачное Успение» [ил. 350, 351] и «Рождество Христово» подробнейшего извода, сопоставление которых, широко распространенное в византийском мире и часто встречающееся в древнерусских росписях [258], вносит законченность в программу декорации северной и южной стен подкупольного креста, акцентируя вертикальное прочтение композиций. Под этими сценами во всю ширину стен располагаются два недавно выявленных при реставрационных работах аркосолия [259], видимо, предназначавшиеся для погребений самой Евфросинии и ее сестры Евдокии, сменившей преподобную на посту настоятельницы монастыря [260].

Своеобразие и неординарность иконографической программы Спасской церкви в полной мере проявляются в нижней зоне

росписи северной и южной стен, где под композициями «Успение» и «Рождество Христово», обрамляя два аркосолия, расположены два уникальных для своего времени сюжета, которые обычно называются как «Источники Премудрости», или «Учительства св. отцов». В сцене на южной стене изображен Иоанн Златоуст, который сидит за пюпитром и пишет в раскрытой книге [ил. 352]. За его спиной стоит апостол Павел, диктующий ему на ухо боговдохновенные слова, а в левой части композиции, внутри архитектурной кулисы, обозначающей вход в келью Иоанна, из-за занавески за происходящим наблюдает келейник и секретарь святителя Прокл. Этот сюжет, фигурирующий иногда как «Видение Прокла», точно соответствует описанию эпизода из жития Иоанна Златоуста, бывшего в то время константинопольским патриархом. Святой тогда усиленно работал над толкованиями Посланий апостола Павла и искал подтверждения правильности своего труда. Однажды ночью по просьбе одного посетителя Прокл поднялся в келью Иоанна и застал его за работой в тот момент, когда незримо для святого явившийся апостол Павел открывал ему глубины Божественной Премудрости. Это видение, рассказанное им патриарху, убедило Иоанна Златоуста в том, что труд его



349



350

угоден Богу [261]. Однако сюжет полоцкой фрески существенно расширен: перед Иоанном стоит группа монахов, которые внемлют его учению, а из-под попитра исходит водный поток, изначально обрамлявший арку аркосолия, справа от которой сохранились две фигуры пьющих из источника. Напротив, на северной стене, зеркально расположена также почти полностью сохранившаяся композиция с еще одним «Источником Премудрости», но здесь главным действующим лицом является Григорий Богослов, получающий визионерское напутствие от апостола Иоанна [262].

Иконография «Источников Премудрости», по мнению многих исследователей, сформировалась во второй половине XII столетия, и в ней акцентируется именно передача благодати Премудрости, которую олицетворяет источник — водный поток или колодец. Помимо Иоанна Златоуста и Григория Богослова, так иногда изображаются и другие вселенские святители — Василий Великий и Афанасий Александрийский. Тем не менее иконография святителей «источников Премудрости» остается явлением крайне редким, а в монументальной живописи ее единичные примеры известны преимущественно в памятниках позднего Средневековья [263]. Поэтому полоцкие фрески представляются явлением не только уникальным для византийского искусства, но и чрезвычайно показательным, демонстрирующим высокую меру иконографической осведомленности работавших здесь художников. Эти компози-



351

ции еще раз наводят на мысль, что в разработке иконографической программы Евфросиния Полоцкого, в соответствии с духом ее просветительской деятельности, пользовались образцами византийских книжных миниатюр, которыми она конечно же располагала. Вместе обе композиции составляют чрезвычайно выразительную пару — развернутые от алтаря лицом к основному объему храма, святители обращаются со своей проповедью ко всем молящимся. В то же время эти сцены имеют и более конкретные адресаты, если учитывать, что изображения водных потоков в полном смысле слова омывают два погребальных аркосолия, занимающие нижнюю часть северной и южной стен. В таком контексте они воспринимаются как источники вечной жизни, которую обретает человек, испивший из них, что буквально соответствует словам Спасителя, с которыми Он обращается к самаритянке у колодца Иаковлева: «...кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» (Ин. 4:14). Показательно, что именно сцена «Христос и самаритянка» расположена на южной стене дьяконника, т. е. буквально рядом со сценой «Источники Премудрости Иоанна Златоуста».

Важнейшим компонентом росписи подкупольного пространства являются композиции алтарных столбов, где по традиции, идущей от ранних послеиконоборческих храмов, становится композиция «Благовеще-

[261] Этот сюжет, появившийся в византийской книжной миниатюре с XI столетия, фигурирует как иллюстрация к житию Иоанна Златоуста в Менологиях Симеона Метафраста (Walter, 1982. P. 48–49; Ševčenko, 1990. P. 84–85). Он известен по иерусалимскому Литургическому свитку (конец XI в.) (Grabar, 1968/2. P. 477. Pl. 125), а также иногда встречается в Псалтирях и Евангелиях (Walter, 1978/2. P. 233–260; Walter, 1982. P. 102–103). Иногда эта композиция включается в циклы иллюстраций к Патерику, известные, например, по росписям церкви Сорока мучеников в Тырнове (1230-е гг.) (Пенкова, 1995/2. С. 84–86), кафоликона Хиляндара (1321) (Марковић, 1998. Сх. III, 59) или собора Влададона в Фессалониках (вторая половина XIV в.) (Gerstel, 2003. P. 236–237. Fig. 16).

[262] В обеих композициях утрачена центральная часть потока, поскольку в аркосолиях в более позднее время были растесаны дверные проемы. Содержание обоих сюжетов пояснено пространственными сопроводительными надписями, которые частично читаются по отлипам от букв: ЗЛАТЕОУСТЬ ПИШЪТЬ ПАВЪЛВИ ВЪЛ.БЫЕ МО.ОУ (Златоуст пишет Павловы веления мо... (?)) — далее текст не читается; ОА СТЪИ

350, 351 Апостолы на облаках. Плакальщица. Детали сцены «Успение Богоматери». Роспись северной стены наоса. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке
 352 Источник Премудрости Иоанна Златоуста. Роспись южной стены наоса. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

ГРИ . ОРИИ . . ШЕТЬ АПО
 . . . АНА ПОВБ . . АИЕТЬ
 МО . . (Оагиос свягый
 Григорий пишеть апостола
 Иоанна повеле...) — далее
 неясно). См.: *Сарабьянов*,
 2009/1. С. 163–166.
 [263] В церкви Архангела
 Михаила в Леснове (1349)
 в парусах купола нартекса
 изображены все четыре
 святителя, в соборе Пога-
 новского монастыря (1499)
 в конхах западной и север-
 ной травей представлены
 две композиции с Иоанном
 Златоустом и Григорием,
 а в соборе Ферапонтова
 монастыря (1502) в трех
 композициях собора
 люнетов — три святителя —
 Иоанн Златоуст, Василий
 Великий и Григорий Бого-
 слов. См.: *Михельсон*, 1980.
 С. 324–342; *Djurić*, 1991.
 P. 129–135; *Gabeluh*, 1998.
 С. 162–167. Ил. 74–77. Един-
 ственной аналогией в мону-
 ментальной живописи
 средневизантийского пери-
 ода является плохо сохра-
 нившаяся фреска в приделе
 Богородицы монастыря
 Иоанна Богослова на Пат-
 мосе (1176–1180), где сцена
 с Иоанном Златоустом —
 источником Премудрости
 включена в многочастную
 святительскую программу
 этой капеллы (*Kollias*, 1990.
 P. 12–13. Plan № 30).
 [264] О страстном сим-
 волизме «Сретения» см.
 примеч. 229. Схожее соче-
 тание «Сретения» и «Бла-
 говещения» присутствует
 в сицилийских мозаиках
 Мартораны и Палатинской
 капеллы (1140-е гг.), где эти
 композиции разделены
 на две половины и попар-
 но занимают восточные
 и западные пандативы под
 куполом (*Kitzinger*, 1990.
 P. 181–184). Аналогичное
 или схожее расположение
 «Сретения» на алтарных
 столбах или в предалтар-
 ной зоне присутствует
 в более поздних памят-
 никах — в Кирилловской
 церкви Киева (последняя
 четверть XII в.), Богоро-
 дочной церкви Студеницы
 (1208/1209), соборах Миле-
 шева (до 1228 г.) и Сопочан
 (1265), церкви Св. Ахилия
 в Арилье (1296), в Кралевой
 церкви Студеницы (1314).
 О соседстве двух компо-
 зиций см.: *Maguire*, 1981.
 P. 88–90.

ние», фланкирующая алтарную апсиду. В Спасской церкви, как и в подавляющем большинстве памятников средневизантийской эпохи, эта композиция увенчивает верхнюю зону алтарных столбов [ил. 353, 354], однако расположенные ниже росписи дают нам пример совершенно новой иконографической схемы, которая, как и в случае с многими другими сценами в росписи данного памятника, открывает первую страницу в иконографической традиции. Под фигурами архангела Гавриила и Богоматери из «Благовещения» расположена композиция «Сретение» [ил. 355, 356], поделенная, так же как и «Благовещение», на две части, фланкирующие алтарь. Слева на северном столбе изображены Иосиф и Мария, вносящие младенца Христа в храм. Иосиф по традиции держит в руках жертвенных голубей, а Богоматерь на протянутых руках держит младенца, изображенного в порывистом движении, как будто шагающим вперед, в пространство алтаря. Его встречают Симеон

и Анна, фигуры которых, расположенные на противоположной грани южного столба, устремлены навстречу движению Христа. Подобное соединение двух евангельских сюжетов — Благовещения и Сретения, в которых начальный момент Боговоплощения сопоставлен, согласно пророчеству старца Симеона, с первым прообразованием грядущих «страстей» Спасителя, всегда присутствовало в богословии Церкви. В XII столетии это сопоставление входит в иконографические программы росписей, но среди сохранившихся памятников столь очевидную определенность эта тема впервые обретает именно в церкви Евфросиниева монастыря [264].

Выразительное соседство обеих композиций дополнено некоторыми иконографическими деталями. Наиболее показательна поза младенца, который как будто сходит с рук Богоматери и делает шаг внутрь реального пространства алтаря, что рождает ассоциации с движением священнослужителя



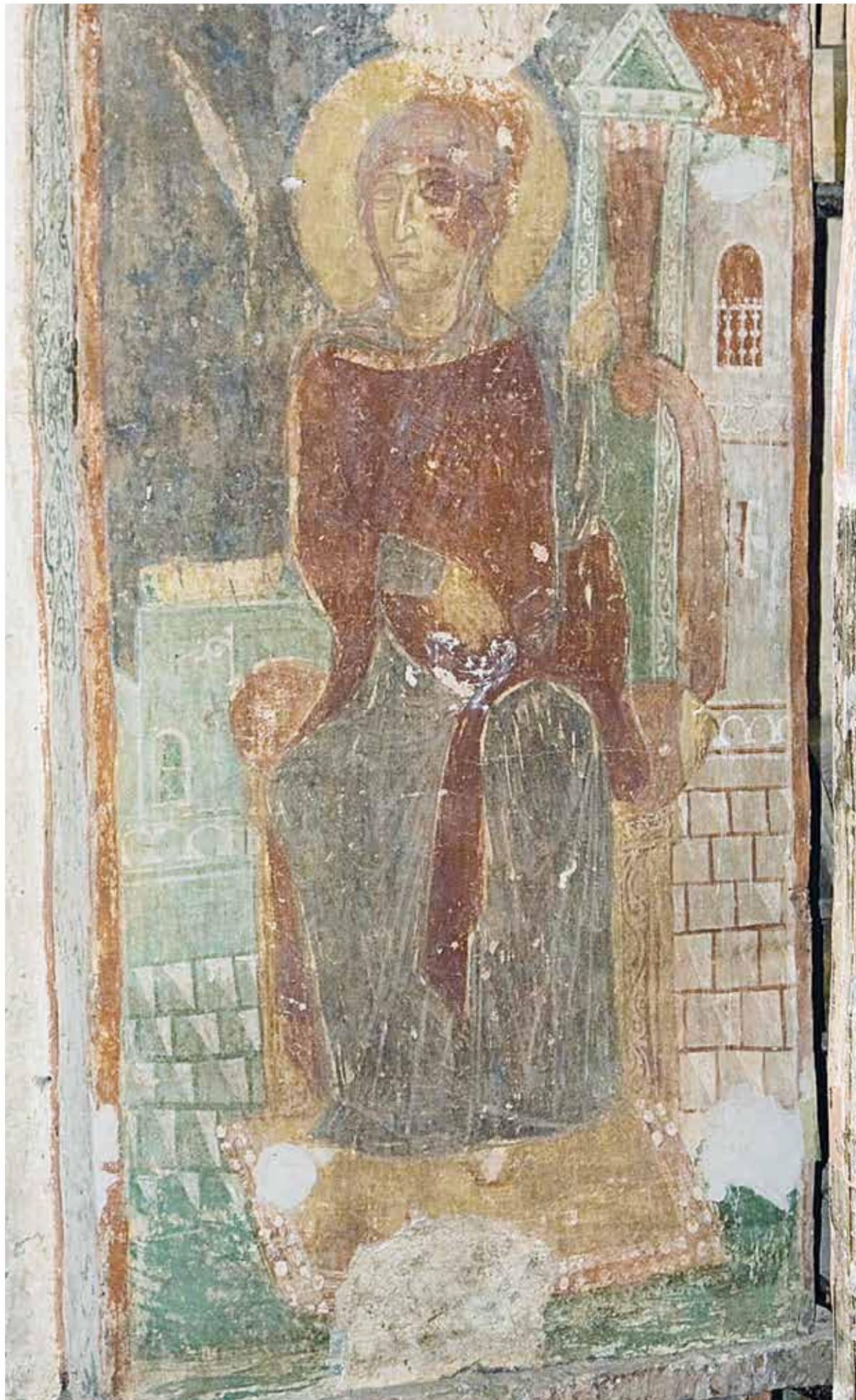
352



353 Архангел Гавриил из сцены «Благовещение». Роспись западной грани северо-восточного предалтарного пилона. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

353

354 Богоматерь из сцены «Благовещение». Роспись западной грани юго-восточного предалтарного пилона. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке



354



355 Богоматерь с младенцем Христом и праведный Иосиф из сцены «Сретение». Роспись западной грани северо-восточного предалтарного пилона. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке
356 Симеон Богоприимец и пророчица Анна из сцены «Сретение». Роспись западной грани юго-восточного предалтарного пилона. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

355



356



357



358

357 Целитель Ермолай.
Роспись западной стены
южного рукава наоса. Спасо-
Преображенская церковь
Евфросиниева монастыря
в Полоцке

358 Целитель Иоанн.
Роспись западной стены
южного рукава наоса. Спасо-
Преображенская церковь
Евфросиниева монастыря
в Полоцке

во время Великого входа. Показательно, что алтарь изображен и в самой композиции, в виде царских дверей, несомненно, корреспондировавших с реальными воротами расположенной рядом алтарной преграды, а также сени, которая высоко поднята на тонких столбцах и как бы парит над фигурой Христа. Эти детали свидетельствуют о тщательной богословской разработанности данной иконографии, вероятнее всего, имевшей константинопольское происхождение.

Фрески основного объема немногочисленны по своему сюжетному составу, поскольку, как уже говорилось, росписи отличаются очень крупным масштабом, что, при небольших размерах церкви, накладывало известные ограничения на количество изображений. Помимо рассмотренных евангельских сцен, в роспись включены четыре композиции на тему деяний Христа. Это два исцеления — слепорожденного и прокаженного, а также «Чудо в Канне Галилейской» и «Призвание Закхея». Кроме того, средняя зона подкупольного креста отведена под фигуры отдельных святых, среди которых выделяются парные изображения целителей — Кира и Иоанна [ил. 358], Сампсона и Мокия, а также Ермолая [ил. 357], в паре которому, согласно распространенной традиции, вероятнее всего, представлен Пантелеймон, фигура которого еще не раскрыта [265]. Очевид-

но, и в данном случае акцент на теме целительства, прослеживающийся не только в обилии фигур св. врачей-бессребренников, но и в сценах исцелений, совершенных Христом и Спиридоном Тримифунтским (в алтаре храма), был продиктован реликвиями креста преп. Евфросинии, среди которых находились мощи целителя Пантелеймона [266].

В отличие от росписей основного объема, фрески, находящиеся в маленьких стесненных компартиментах храма, плохо обозримых из подкупольного пространства, построены по несколько иным принципам, где непреложный закон архитектоники уступает место повествовательности. Эти объемы, росписи которых раскрыты еще не полностью, уже сейчас поражают разнообразием сюжетов, неординарностью программы и сложностью иконографии расположенных здесь сцен. Повествовательное начало явно преобладает в росписях помещений жертвенника и дьяконника, которые представляют собой узкие и очень высокие ниши, имеющие формы апсид, но снаружи никак не выделенные. Их декорация построена с соблюдением принципа взаимной симметрии. Сводчатые перекрытия обоих боковых помещений в силу их узости и недостаточности пространства для размещения здесь священных образов украшены растительным

[265] Парные изображения Пантелеймона известны по таким памятникам, как, например, Тахталы килисе (Св. Варвара) (1006–1021) и Сакли килисе (конец XI в.) в Каппадокии, Марторана (1140-е гг.), церковь Св. Пантелеймона в Нерези (1164) и др.

[266] Сафарьянов, 2008/1. С. 444–446.

орнаментом, который представляет собой стилизованные извивы виноградной лозы. Ниже, по оси симметрии обеих апсид, представлены огромные изображения двух столпников, по сторонам от которых располагаются два регистра сцен и фигур святых. Размещение фигур столпников, да еще такого колоссального размера, можно назвать одной из ярких особенностей декорации боковых апсид, не знающей аналогий в других памятниках этой эпохи [ил. 359]. Между тем объяснение такому нестандартному решению, на первый взгляд выпадающему из общего содержания росписей жертвенника и дьяконника, заключено в том, что эти образы отлично просматриваются из двух келий, расположенных на хорах Спасской церкви. Согласно преданию, именно в этих кельях, уединившись от мира, совершали свой молитвенный подвиг сама Евфросиния и ее сестра Евдокия. Подобные места для уединенной молитвы, расположенные в верхних зонах храмов, куда нужно было совершать подъем, известны в практике русских молитвенников XII столетия [267]. Именно поэтому величественные изображения двух столпников, как молитвенные образы с особым аскетическим смыслом, и оказались в узких боковых апсидах, прямо напротив окон келий Евфросинии и Евдокии.

В системе росписей боковых апсид Спасской церкви находит отражение и традиционное посвящение жертвенника и дьяконника Богоматери и Иоанну Предтече, но вместе с тем они существенно расширяются дополнительными изображениями [268]. Так, в нижней зоне обеих апсид сохранились фигуры Богоматери с Христом-младенцем — в жертвеннике и Иоанна Предтечи, представленного в молении в пустыне, — в дьяконнике. В то же время обе апсиды объединены общим повествовательным циклом, посвященным деяниям архангелов, который занимает среднюю зону, а также сюжетами страстного содержания, расположенными в их нижней части. В пространстве жертвенника, который, согласно общепринятому уставу, всегда являлся местом совершения проскомидии, изображены два сюжета, символически связанные с этой частью литургического обряда, — «Оплакивание Христа» [ил. 361] и «Положение Христа во гроб», соседство которых в памятниках средневизантийского периода оказывается совершенно уникальным явлением [269]. Эти композиции дополнены сценой «Видение Петра Александрийского» [ил. 360], иллюстрирующей эпизод из жития святого, когда ему, сидящему в темнице в ожидании казни, явился юный Христос в разодранных одеждах, символизирующих арианский раскол, поразивший Церковь. Данный сюжет в средневизантийский период обрел ряд толкова-



359

ний, среди которых наиболее распространенным становится его страстной символизм, в результате чего сцена «Видения» часто стала включаться в алтарные росписи. Существует множество вариантов аналогичного расположения и такого же прочтения символики этой композиции, однако недавно раскрытая полоцкая фреска на сегодняшний день оказывается наиболее древним примером, в котором подобное истолкование сюжета в литургическом контексте является абсолютно очевидным [270].

В росписи дьяконника также имеется сюжет, связанный с истолкованием жертвенного подвига Христа, — а именно «Жертвоприношение Авраама». Эта композиция, являющаяся одним из древнейших прообразов жертвы Христа, свидетельствует о том, что и в дьяконнике, вероятнее всего, также происходила проскомидия, примеры чего известны в древней богослужебной практике [271]. Названные сюжеты со всей определенностью показывают, насколько глубоко принципы соотношения стенописи и последования богослужения проникли в систему росписи Спасской церкви.

Общим повествованием объединяют обе апсиды и сюжеты архангельского цикла, но и они тем не менее распределены с определенным символическим смыслом. Так, в жертвеннике находится композиция «Лест-

[267] См. примеч. 36.

[268] Подробный перечень сюжетов в росписях боковых апсид Спасской церкви см.: Скобцова, 2009. С. 188–207.

[269] В страстных циклах обычно изображалось «Положение во гроб», которое в начале XII в. стало замещаться «Оплакиванием», примером чему служат фрески монастыря Оснос Хризостомос на Кипре (начало XII в.), собора Мирожского монастыря, церкви Богородицы в Мириокефале на Крите (конец XII в.). Подробнее см. примеч. 137.

[270] Ранее считалось, что самым древним примером этой композиции, включенным в алтарную декорацию, является фреска церкви Св. Николая в Мелнике (около 1220 г.) Об иконографии «Видения Петра Александрийского» существует обширная литература. Основные работы см.: Millet, 1930. P. 99–115; Акрабова-Жандова, 1946. С. 24–34; Dufrenne, 1967. P. 39; Babić, 1969. P. 136–138; Dufrenne, 1970. P. 33–34; Грозданов, 1982. С. 115–121; Сарабьянов, 1994. С. 284–285; Лидов, 2000. С. 185–198; Пивоварова, 2002. С. 37–38; Лифшиц, 2002. С. 280–282. См. также: Скобцова, 2009. С. 196–198.

[271] В «Служебнике Варлаама Хутынского» начала XIII в., в частности, предписывается совершать приготовление даров именно в дьяконнике (Царевская, 1999/1. С. 39).



360

вица Иакова», где праотец Иаков во сне видит лестницу, соединяющую небо и землю, по которой сходят и поднимаются ангелы. Этот сюжет с древности служил прообразом Богородицы, соединившей собою Бога и людей, и размещение данной композиции именно в жертвеннике находит созвучие с традиционным посвящением этого объема Богородице. В дьяконнике недавно раскрыты две прекрасно сохранившиеся ветхозаветные сцены — «Пророк Даниил во рву львином» и «Три отрока в печи огненной» [ил. 362], которые чаще фигурируют как евхаристические прообразы, что еще раз акцентирует литургическую функцию этого помещения [272]. Относящиеся к деяниям архангелов, эти библейские сюжеты осмысливаются в первую очередь как прообразы спасительной жертвы Христа, что вновь подчеркивает значение литургического символизма для иконографической программы Спасской церкви. В то же время в нижней части южной стены дьяконника раскрыта композиция «Чудо в Хонех», где архангел Михаил избавляет от язычников посвященный ему монастырь. Архангел Михаил выступает здесь как небесный покровитель монашества, но вместе с тем появление этой сцены в росписях дьяконника инспирировано и посвящением этого богослужебного объема Иоанну Предтече, который явился первым отшельником

Нового Завета и поэтому всегда воспринимался как покровитель монашества [273].

Особое место в иконографической программе росписей занимают изображения монахов, что, безусловно, определялось самой функцией Спасской церкви как центрального храма вновь образованной монастырской обители. Примеры подобной акцентации монашеской темы в монастырских храмах многочисленны и закономерны, однако в данном случае мы вновь имеем дело с особой ее интерпретацией, которая выходит за рамки традиций своего времени, демонстрируя расширенный вариант монашеской программы. Показательна уже сама топография изображений св. монахов, которые занимают значительную часть нижнего уровня росписей, распространяясь и в нартекс, и в подкупольное пространство, и в алтарь. В этом отношении полоцкий памятник продолжает ту линию развития монашеских программ, которая характерна для целого ряда домонгольских ансамблей и демонстрирует явный отход от чисто византийской традиции. Если в подавляющем большинстве византийских памятников XI–XII вв. монашеские изображения были сосредоточены в нартексе и редко выходили в наос, то в древнерусских монастырских храмах они тяготеют к подкупольному пространству или алтарю, примерами чему служат рассмотренные выше росписи соборов Антониева, Юрьева и Мирожского монастырей. В алтарном объеме Спасской церкви сосредоточены лишь фигуры столпников: две из них, как



361

360 Св. Петр Александрийский. Деталь сцены «Видение Петра Александрийского». Роспись северной стены жертвенника. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке
361 Христос и Богородица. Деталь сцены «Оплакивание». Роспись южной стены жертвенника. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке
362 Ангел. Деталь сцены «Три отрока в печи огненной». Роспись северной стены дьяконника. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

[272] Ближайшей аналогией являются мозаики дьяконника кафедрального собора Осиос Лукас, где также размещены эти две композиции (Chatzidakis N., 1997. Fig. 25–26).

[273] Смрнова, 1998. С. 78–80.



362



363



364

363 Св. Павел Фивейский. Роспись северо-западного подкупольного столба. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке
364 Неизвестный преподобный. Роспись юго-западного подкупольного столба. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

[274] Подобное архитектурное использование фигур преподобных столпников известно по византийским памятникам, примерами чему служат росписи кипрских церквей Св. Апостолов в Перахорио (1160–1180-е гг.) (Meyarou, Hawkins, 1962. P. 312. Fig. 44) и Богоматери Аракиотиссы в Лагулера (1192) (Nicolaidés, 1996. P. Fig. 19, 20, 28, 29). Об алтарной преграде Спасской церкви см.: Сарабьянов, 2007/1. С. 20–31.

[275] Среди редких примеров — его изображения известны в монашеском ряду кафоликонов Осиос Лукас (Герасименко, 2000. С. 122–124) и Неа Мони (Mouriki, 1985. P. 161).

[276] К таким изображениям можно отнести сцены «Мучение Павла Исповедника», который был замучен арианами, «Исцеление Спиридоном Тримифунтским императора Констанция», который после этого отказался от арианства, «Видение Петра Александрийского», связанное с историей борьбы Церкви с арианством, а также расположенную в алтарном окне фигуру Павла Нового — константинопольского патриарха времен иконоборчества, отстаивавшего православие. Эти изображения раскрыты и идентифицированы в ходе реставрационных работ 2007 г. См.: Сарабьянов, 2009/5. С. 70–71.

[277] Эту атрибуцию подкрепляет и тот факт, что рядом с фигурой святой недавно был раскрыт аркосолий, предназначенный, вероятнее всего, для погребения самой Евфросинии Полоцкой (Сарабьянов, 2009/5. С. 149). О традиции захоронения основателей монастырей перед входом в дьяконник см.: Шалина, 2007. С. 167–202.

указывалось, расположены по центру боковых объемов жертвенника и дьяконника, а еще две — Давида Солунского и неизвестного столпника — написаны в нижней зоне алтарной арки, как бы «поддерживая» темплон алтарной преграды [274].

Наиболее обозримая в настоящий момент группа монашеских изображений занимает плоскости западных подкупольных столбов, которые имеют восьмигранную форму, благодаря чему на них размещены 16 фигур преподобных отцов [ил. 363, 364]. Масштаб этих фресок значительно меньше композиций, располагающихся выше, но тем не менее фигурам, плотно заполняющим небольшие грани подкупольных столбов, передается та же архитектурная выразительность, которая заложена в самой конструкции небольших приземистых восьмигранных опор, поддерживающих нисходящие на них своды арок. Сейчас раскрыто лишь шесть фигур, но и они дают общее представление о принципах подбора святых, составляющих данную часть монашеского повествования Спасской церкви. На гранях, открывающихся в центральный неф, напротив друг друга представлены фигуры двух отшельников —

Павла Фивейского и Макария Великого [ил. 363], которые, фланкируя проход к алтарю, открывают прочтение всей монашеской программы, задавая ей повышенный аскетический тон. Среди других изображений вызывает особое внимание фигура Максима Исповедника. Его включение в преподобнические ряды в византийской живописи отмечается чрезвычайно редко [275], и весьма вероятно, что присутствие святого в монашеской программе Спасской церкви обусловлено его борьбой с ересью монофилитов, поскольку, как показывают последние раскрытия, в замысле декорации полоцкого храма значительное место уделено сюжетам и персонажам, связанным с антиеретической тематикой [276].

Фигуры преподобных отцов располагаются также в центральной части северной стены, где сейчас раскрыты два образа неизвестных монахов. Напротив, на южной стене, прекрасно сохранились изображения четырех св. жен, из которых крайняя левая, облаченная в схимническую ризу, идентифицируется как Евфросиния Александрийская — небесная покровительница создательницы Спасской церкви [277] [ил. 365].

365 Преподобная Евфросиния Александрийская (?). Роспись южной стены наоса. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке
 366 Неизвестная преподобная. Роспись южной стены наоса. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке



365



366

[278] Согласно житию, постоянно искушавший Антония дьявол, мешая святому плести корзину, явился ему в образе зверя, который до пояса имел облик человека, другая же половина его туловища имела вид ослиный. Фреска Спасской церкви очень точно передает эту особенность описания зверя.

[279] Цикл росписей церкви Сант-Анджело ин Формис состоит из пяти сцен, посвященных истории встречи Антония и Павла Фивейского: «Антоний встречает фавна», «Антоний перед пещерой Павла», «Встреча двух монахов», «Беседа и разделение небесного хлеба», «Успение Павла Фивейского» (Томековић, 1988. Р. 1–13). Кроме того, одна сцена — «Беседа Антония и Павла» — включена в патериковый цикл в церкви Сорока мучеников в Тырново (1230-е гг.) (Пенкова, 1995/2. С. 79–81. Ил. 2), она же присутствует в аналогичном цикле в церкви Св. Николая в Йошанице (Восточная Сербия, конец XIV в.) (Петковић, 1995. Р. 289–298). Кроме того, известны циклы, посвященные преп. Антонию — две сцены в росписях Матейча (1356–1360) (Димитрова, 2002. С. 203–204), пять в притворе кафоликона Хиландара (1321) (Марковић, 2000. С. 522. Сх. П. 4–45. Сл. 14), несколько сюжетов во фресках провинциальной церкви в местечке Сугия на Крите (конец XIV в.) (Томековић, 1987. Р. 444–463).

Монашеская программа была дополнена поясными изображениями св. монахинь, которые занимают стороны восьмигранных в плане западных столбов, расположенных под хорами (из 16 фигур раскрыто три). Эти низкие столбы недостаточны для расположения ростовых фигур, и поэтому святые жены представлены именно по пояс, но их изображения не утрачивают того же символического значения опор Церкви, который присущ фигурам преподобных отцов на гранях западных подкупольных столбов. Лик преподобных жен, воочию являя собой собирательный образ небесного покровительства насельниц Евфросиниева монастыря, оказывается очень важным смысловым элементом всей монашеской программы Спасской церкви, прямую параллель чему можно увидеть в росписях башни Георгиевского собора Юрьева монастыря, где ряд преподобных отцов также составляет идеальный образ небесного монашества, покровительствующего инокам.

Еще одним поистине уникальным элементом монашеской программы Спасской церкви является цикл сцен, иллюстрирующих Патерик, который занимает малые сво-

ды под хорами. Фрески данного объема находятся в состоянии раскрытия и изучения, но уже сейчас идентифицируется несколько композиций, представляющих собой сюжеты из жития Антония Великого. В частности, здесь представлены сцены «Беседа Антония с Павлом Фивейским» [ил. 369], «Смерть Павла Фивейского» [ил. 368], а также «Антоний и кентавр» [ил. 367], где мифологическое существо помогает ему найти св. Павла [278]. Житие преп. Антония, почитавшегося как основателя монашества, безусловно, было одним из излюбленных монашеских чтений, но его иллюстрации в монументальных циклах остаются явлением чрезвычайно редким, причем все известные примеры относятся уже к поздне-византийскому периоду. Исключение составляют несколько сцен его жития в росписях нартекса церкви Сант-Анджело ин Формис, близ Капуи, которые были выполнены мастерами византийского круга во второй половине XII в. [279] [ил. 370]. Таким образом, фрески Спасской церкви и в случае с данной иконографией становятся наиболее ранним ее примером. Кроме того, недавние пробные раскрытия на хорах Спасской церкви



367



368

367 Антоний и кентавр. Роспись северного склона арки прохода из-под хор в северную часть наоса. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

368 Смерть Павла Фивейского. Роспись южного склона арки прохода из-под хор в южную часть наоса. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке. Деталь

369 Беседа Антония и Павла Фивейского. Роспись северного склона арки прохода из-под хор в южную часть наоса. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

370 Беседа Антония и Павла Фивейского. Роспись притвора церкви монастыря Сант-Анджело ин Формис. Конец XII в. Деталь

371 Св. Георгий. Роспись восточной грани северозападного подкупольного столба. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке. Деталь

показали, что и здесь находятся многочисленные изображения монахов — как отдельные фигуры, так и повествовательные циклы. Определенное созвучие с монашеской программой обнаруживают и две композиции на тему учительства Иоанна Златоуста и Григория Богослова, поскольку главными адресатами учительства отцов церкви в этих сценах являются две группы монахов, которые изображены перед пюпитрами святителей. И здесь уместно вспом-

нить, что данная иконография генетически связана именно с иллюстрациями Патериков, о чем говорилось выше.

Монашеская программа Спасской церкви Евфросиниева монастыря, абсолютно уникальная для своего времени по полноте и разнообразию трактовки образа монашества, представляет собой квинтэссенцию тенденций, которые были сформулированы в памятниках второй четверти XII в. Монахи показаны здесь в самых различных



369



370



371

ипостасях святости. Это — столпники, аскеты, учителя, пророки-промыслители, борцы с ересями. Один из главных акцентов сделан на учительской миссии монашества, что конечно же находило полное созвучие в личности самой преп. Евфросинии, которая почиталась во все времена как просветительница Полоцкой земли, занимавшаяся переписыванием книг, создавшая скрипторий при своем монастыре и в целом постигшая книжную премудрость. Это разнообразие форм монашеского подвига создает универсальный образ монашества как одного из главных столпов в здании Вселенской Церкви [280].

Функция Спасского храма как семейной усыпальницы княжеского рода преп. Евфросинии отразилась на составе святых, расположенных в западной части подкупольного

пространства и недавно раскрытых в ходе реставрации стенописей. Их череду открывает Георгий Победоносец, фигура которого, обращенная на восток, занимает плоскость северо-западного столба [ил. 371]. На соседней грани, повернутой в западный рукав, находятся фигуры князей Бориса и Глеба [ил. 373], а на противоположной грани юго-западного столба — мученика Романа и князя-страстотерпца Вячеслава Чешского, чьи изображения являются едва ли не древнейшими в русской живописи [ил. 372]. Присутствие здесь Бориса и Глеба вполне закономерно в контексте почитания этих святых в княжеском роде Рюриковичей, куда входила и сама Евфросиния. Схожую причину могло иметь включение в программу росписи князя Вячеслава, история гибели и прославления которого имела уди-

[280] Подробнее о монашеской программе Спасской церкви см.: *Сарабьянов*, 2009/1. С. 152–176; *Сарабьянов*, 2009/4. С. 180–194.

вительное сходство с историей Бориса и Глеба [281].

Однако определяющим все же оказывается принцип патроната, поскольку все перечисленные святые являлись небесными покровителями ближайших сродников Евфросинии: Георгий был патроном отца преподобной, Борис, Глеб и Роман — его старших братьев и соответственно дядюшек игуменьи, Вячеслав — ее младшего брата [282]. Помещение этих патрональных образов в западном рукаве подкупольного креста, непосредственно напротив алтаря, повторяет принцип расположения ктиторского портрета семьи Ярослава Мудрого в Софии Киевской. Весьма вероятно, что традиция размещения здесь подобных изображений пришла в Полоцк именно из Киева [283].

Знаменательно, что в Спасской церкви все перечисленные фигуры окружают композицию «Крестовоздвижение», занимающую западную стену. Ее уникальная иконография совмещает встречающиеся в византийских рукописях, начиная с XI в., изображения обряда воздвижения Креста с фигурами Константина и Елены [284]. Сцена «Крестовоздвижение» наделена особым значением в программе росписи храма — тема Креста, являющаяся определяющей в ее иконографическом замысле, достигает здесь кульминации. Но помимо этого сам сюжет Крестовоздви-



373



372

жения представляет образ утверждения и прославления новой веры, и потому расположение рядом с ним и фигурами святых Константина и Елены изображений святых князей вносит в контекст идейной программы росписи еще одну важную тему. Вячеслав, Борис и Глеб предстают здесь как продолжатели дела Константина и Елены и равноапостольных Кирилла и Мефодия. Уподобившись добровольным мученичеством Христу, они утвердили христианство в Чехии и в русских землях. Таким образом, композиция в целом являет синтетический образ Вселенской Церкви, в которой Русь занимает место ближайшее к Кресту.

Росписи Спасской церкви расчищены пока не полностью, и, вне сомнения, здесь еще предстоят открытия, которые существенно расширят состав иконографической программы этого удивительного памятника. Однако уже сейчас становится очевидной его принципиальная значимость для истории развития иконографической традиции средневизантийского периода. Программа росписей в целом обнаруживает полное созвучие с теми догматико-просветительскими концепциями, которые определяли

[281] Почитание св. Вячеслава связано с самым началом христианства в Чехии, принявшей крещение от равноапостольного Мефодия в 874 г. при правителе Боривое, деде Вячеслава. Дело Боривоя продолжала его вдова — бабка Вячеслава Людмила. Вячеслав, достигнув зрелости, продолжил активную политику по христианизации Чехии, но был убит в 935 г. младшим братом Болеславом I. Через несколько лет, после открытия нетленных мощей Вячеслава, он был канонизирован (ПЭ. Т. X. 2005. С. 166–168). В 930-х гг. составляется его краткое житие, а около 980 г. епископ Гумпольд написал «Легенду о св. Вячеславе», которая легла в основу пространного жития святого (Словарь книжников и книжности, 1987. Т. 1. С. 181–183). В середине XI в. житие Вячеслава стало известным на Руси, его имя включается в русские святцы (Лосева, 2001. С. 84; Лосева, 2009. С. 253). Публикацию жития Вячеслава и библиографию см.: БЛДР. Т. 2. 1999. С. 168–185, 523–527.

372 Св. князь Вячеслав Чешский. Роспись северной грани юго-западного подкупольного столба. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке. Деталь

373 Св. князь Борис и Глеб. Роспись южной грани северо-западного подкупольного столба. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

идейную направленность древнерусской храмовой декорации, начиная с создания фресок собора Мирожского монастыря. В то же время наличие таких сюжетных новшеств, как фигура Христа Иерея в святительском чине алтаря, сцен «Сретение» на алтарных столбах и «Видение Петра Александрийского» в жертвеннике, сюжетов на тему учителя св. отцов или иллюстраций к Патерику, говорит о том, что и работавшие здесь художники, и составительница программы преп. Евфросиния в полной мере были осведомлены о самых актуальных иконографических новшествах, появлявшихся в искусстве византийской столицы.

Прямая связь фресок Спасской церкви с константинопольскими традициями представляется вполне закономерной, если учитывать, что в Полоцке в XI–XII вв. господствовали сильные грекофильские настроения, а у полоцкого княжеского рода на протяжении многих десятилетий складывались особые отношения с Константинополем и императорским двором, о чем косвенно говорят некоторые исторические факты [285]. Нельзя исключать, что росписи Спасской церкви выполняла артель, костяк которой составляли византийские мастера, прибывшие по непосредственному приглашению самой Евфросинии. Приезд византийских мастеров мог стать частью программы, осуществляемой по ее замыслу на рубеже 1150–1160-х гг., в которую также входил привоз из Византии списка иконы Эфесской Богоматери, заказанной преподобной [286], а также

создание креста-реликвария. Святые, в нем хранившиеся, учитывая реалии того времени, могли быть присланы только из Константинополя, с которым, судя по всему, у игуменьи Евфросинии были прочные связи.

Художественный анализ росписей Спасской церкви также подводит нас к схожему выводу, поскольку стилистика живописи при всей ее самобытности отражает те процессы, которые отчетливо проявляются в византийских памятниках 1160-х гг. Новый виток развития «динамичного» стиля пришелся именно на последнюю треть XII столетия, захватив все регионы византийского мира. Его отсчет принято вести от фресок церкви Св. Пантелеймона в Нерези (около 1164 г.), созданных по заказу Алексея Ангела Комнина, внука императора Алексея I Комнина. Но, вероятнее всего, уже на рубеже 1150–1160-х гг. были сформулированы основные художественные критерии нового стилистического направления, которые нашли столь яркое выражение в росписях этого выдающегося памятника, созданного ведущими константинопольскими художниками. Для связанного с ним этапа, ограниченного примерными рамками от середины до второй половины XII в., характерным становится использование различных художественных методов и приемов в их чрезмерной, гипертрофированной форме, граничащей с допустимым пределом возможного, а порой и переходящей в гротеск. Но за кажущейся раскрепощенностью и свободой изобразительного языка на самом деле стояли четко определенные задачи, далекие от чисто формальных поисков. Решение этих задач породило в искусстве второй половины XII в. множество самых нетривиальных, а порой радикальных художественных методов.

Основу нового понимания образа составлял хорошо известный византийскому искусству, но доведенный до максимальной выразительности принцип «линейной стилизации», в котором главная роль принадлежала контрастной световой проработке лиц и одежд. Белильные блики, накладываемые то резкими мазками, то тонкими изломанными линиями, то волнообразными извилами, наполняли форму неземным светом, преобразовывали ее природу, лишая ее костности и материальной тяжести. Световая моделировка теперь получает определенную системность и гораздо больший, чем ранее, спектр возможностей. Вырабатываются определенные нормы конструирования ликов световыми бликами и линиями, которые с различной мерой стилизации применяются к лицам разной типологии — юношеским и женским, обликам средовеков и старцев [ил. 374, 375]. На более поздней стадии развития эти приемы в некоторых случаях приводят к эффекту гипервыразительности, как,

[282] У Всеслава Полоцкого (деда преп. Евфросинии) было шесть сыновей: Давид, Роголод (в крещении Борис), Глеб, Роман, Святослав и Ростислав. Святослав, отец преподобной, носил крестильное имя Георгий. Старший — Давид Всеславич занимал полоцкий престол до 1127 г., когда он был изгнан полочанами, а на его место воссел Роголод, прокняживший только год и умерший в 1128 г. Третий сын Всеслава Глеб, князь минский, умер молодым в 1119 г. Память четвертого сына — Романа, скончавшегося в 1116 г., осталась в житии преп. Евфросинии, где говорится о том, что она приняла постриг от своей «тетки Романовой», то есть вдовы своего дяди, возглавлявшей женский монастырь при Софийском соборе. Младшие Всеславичи — Святослав-Георгий и Ростислав вместе с их сыновьями были высланы киевским Мстиславом Владимировичем в 1130 г. в Грецию, где, видимо, и умерли,

поскольку в 1140 г. в Полоцк вернулись только их дети.

Обобщающие данные см.: Алексеев, 2006. Кн. 2. С. 8–15.

[283] Об этом, в частности, свидетельствует фрагмент ктиторской фрески в Кирилловской церкви Киева. См.: Преображенский, 2012. С. 120–124.

[284] Исчерпывающий разбор иконографии «Крестовоздвижения» см.: Шалина, 2005. С. 133–218.

[285] Так, Антоний Новгородец упоминает, что в константинопольской церкви Даниила Столпника была погребена «блаженная княгиня Ксьня Брячиславля», т.е. жена полоцкого князя Брячислава и, предположительно, дочь Мстислава Великого (Малето, 2005. С. 233; Литвина, Успенский, 2006. С. 573). Существуют не очень внятные свидетельства, что в 1106 г. готовился брак одной из полоцких княжон — дочери Все-

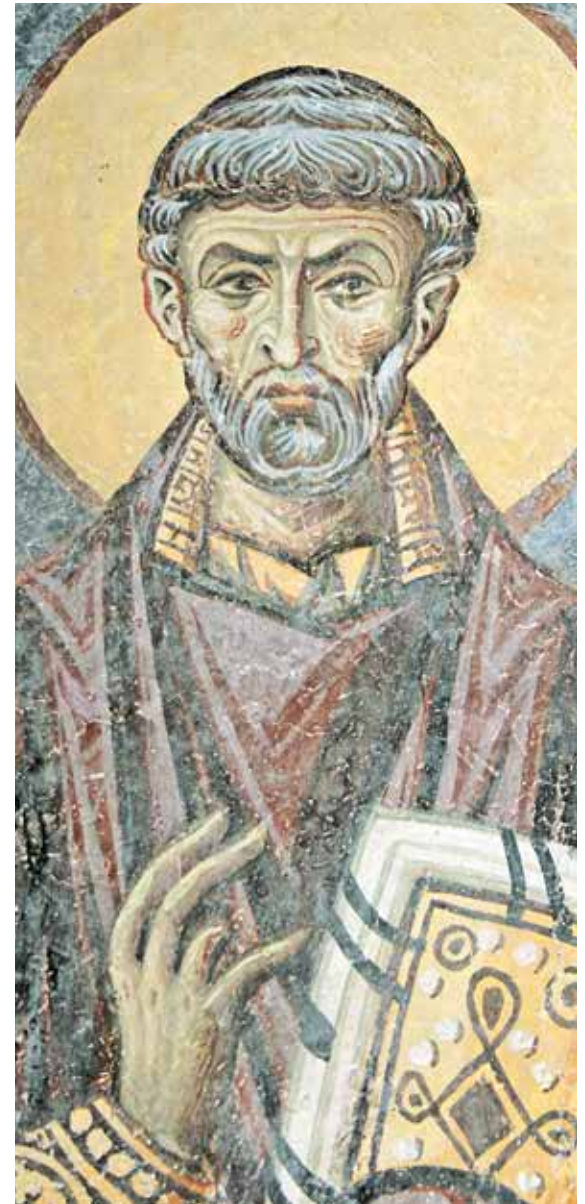
слава и соответственно тети преп. Евфросинии — с одним из сыновей императора Алексея Комнина (Мошин, 1947. С. 83; Алексеев, 2006. Кн. 2. С. 11). Известен

также факт высылки полоцких князей в Византию, которая была осуществлена по приказанию киевского князя Мстислава (Там же. С. 14–15). Длительная 10 лет (1130–1140), эта ссылка могла укрепить связи полоцкого княжеского дома с константинопольским двором. Показательно, что многие полоцкие епископы были греками, например, Мина, поставленный в 1105 г. (ПВЛ, 1950. Т. I. С. 188). Косьма, восшедший на кафедру в 1143 г. (ПСРЛ. Т. 2. 1962. Стб. 293), а также, вероятно, Дионисий, благословивший Евфросинию на паломничество в Святую землю (Шалина, 1996. С. 226. Примеч. 20). Убедительную панораму грекофильских настроений во времена преп. Евфросинии разворачивает И.А. Шалина (Там же. С. 201–209).

[286] Копия с иконы «Богоматери Эфесской» была написана в Эфесе и привезена в Полоцк, как считает И.А. Шалина, в 1158–1160 гг. (Шалина, 1996. С. 206).



374



375

например, в росписях Курбинова, в других же, как во фресках Георгиевской церкви в Старой Ладоге, — используются с классической сдержанностью. Линейные высветления могут контрастно накладываться чистыми белилами поверх подготовительных красочных слоев или являются завершающим этапом сложной светотеневой моделировки лица. Но обязательным требованием во всех случаях остается структурная определенность системы пробелов, хотя зачастую их рисунок может отходить от конструкции лица, как будто отражая тем самым иную — высшую — реальность. Идеалы аскезы, заметно возобладавшие в XII столетии в византийском обществе, явились главной питательной средой для этого искусства. Привлекательность экспрессивного по своей природе метода была чрезвычайно велика, а его дра-

матургические возможности — поистине безграничны. Вариации пробелов позволяли наиболее полно выразить различные состояния духа — восторг и воодушевление, трагедию и горе, аскетическую стойкость или молитвенную отрешенность, мистическое озарение или беспредельность божественного откровения [287].

Новые настроения проявляются уже во второй четверти XII в., и первым предвестником «динамичного» стиля становятся миниатюры так называемого Коккиновафского мастера, или, вернее, группы художников, принадлежащих к одному стилистическому направлению или одной мастерской, работавшей, вероятно всего, в Константинополе в 1130–1150-х гг. [288] Миниатюры Коккиновафской группы, парадоксально сочетающие в себе знание классических образцов

[287] Эти возможности нового метода и обеспечили необыкновенную жизненность динамического направления, отзвуки которого прослеживаются еще на протяжении почти всего XIII столетия. Библиография вопроса чрезвычайно обширна. Основные работы см.: *Лазарев*, 1986. С. 87–122; *Demus*, 1950; *Kitzinger*, 1960. P. 70–108; *Лазарев*, 1960. С. 80–90; *Hadermann-Misguich*, 1965. P. 429–444; *Kitzinger*, 1970. P. 49–56; *Лазарев*, 1971/2. С. 147–169; *Hadermann-Misguich*, 1975. P. 401–423; *Hadermann-Misguich*, 1976. P. 99–127; *Djurić*, 1976. P. 1–40; *Demus*, 1979. P. 340 ff; *Mouriki*, 1980/1981. P. 100–124; *Царевская*, 1999/1. С. 97–107; *Сарабянов*, 1999/2000. Ч. I. С. 128–146.

- 374 Св. Епифаний Кипрский. Роспись алтарной апсиды. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке. Деталь
- 375 Неизвестный св. исповедник. Роспись дьяконника. Церковь Св. Пантелеймона в Нерези. 1164 г.
- 376 Пророк Михей. Роспись западного склона северной подпружной арки. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке. Деталь
- 377 Апостол Павел. Фрагмент росписи церкви Сан-Пьетро в Эболи. 1156 г.



376



377

и в то же время стремление передать эмоциональный порыв и мистическую напряженность, полны динамики и экспрессии, уводящей это искусство от классического видения формы, предвосхищая те стилистические движения, которые определяют неповторимый облик позднекомниновской живописи. На раннем этапе «динамичного» стиля, в 1150–1160-х гг., мощь экспрессии еще продолжает сдерживаться классической уравновешенностью художественных методов, что хорошо видно на примере фресок основного объема церкви Св. Пантелеймона в Нерези, однако уже в периферийных зонах этого храма стилистика живописи становится более свободной и открытой, а манера письма пробелов на ликах приобретает неклассическую абстрактность. Очевидно, что уже в 1150-х гг. экспрессивные тенденции находили свое полное выражение в столичной художественной среде, еще не становясь магистральным направлением византийской живописи. Тем не менее значительная группа памятников второй четверти XII столетия демонстрирует несомненное усиление динамики художественных приемов, притом что сама форма остается в рамках классической сдержанности. Этот феномен хорошо виден на примере фресок собора Мирожского монастыря, где при всем преобладании линейных приемов фигуры имеют уравновешенную постановку, а структура композиции не отличается обостренностью. Такие же настроения, но преломленные через иную художественную индивидуальность, можно

увидеть во фресковом фрагменте с изображением головы апостола Павла из церкви Сан-Пьетро в Эболи (1156), демонстрирующим полную зрелость стиля [289]. Именно из этого круга и вышли мастера, работавшие в Спасской церкви Евфросиниева монастыря [ил. 376, 377].

Одним из главных впечатлений, которое оставляют фрески Спасской церкви, является выбранное художниками масштабное соотношение, создающее ощущение грандиозности и величественности всего внутреннего пространства храма. В этом отношении художники опираются на традиции древнерусского искусства предшествующей эпохи конца XI – первой четверти XII в. Созданные в тот период гигантские ансамбли Киева, Полоцка и Новгорода с их могучими, титаническими фигурами как будто запечатлены в образах Спасской церкви, которые порой обретают поистине эпическое звучание. Укрупненные пропорции алтарного объема и подпружных арок, высоко вынесенных вверх и переходящих в мощные подкупольные столбы-пилоны, как бы указывали фрескистам на необходимость отдать предпочтение крупному масштабу изображений, заполняющих центральную апсиду и основное подкупольное пространство [ил. 379].

Архитектура храма в силу его нестандартных соотношений и специфики общего решения пространства, суженного в нижней части храма и устремленного вверх, скорее затрудняла работу, чем способствовала полному раскрытию замысла росписи, но худож-

[288] Свое название данная группа памятников получила по двум знаменитым кодексам Омелий Иакова Коккиновафского, миниатюры которых наиболее полно выражают специфику данного стилистического направления. Обширную библиографию по миниатюрам Коккиновафской группы см.: *Овчарова*, 2008. С. 321–334.

[289] *Лазарев*, 1960. С. 88. Табл. 95; *Расс*, 1994. Р. 253. Тав. 319.

ники мастерски преодолевают создавшиеся трудности и максимально реализуют свой замысел. Задает этот масштабный пафос гигантская фигура Богоматери Оранты в конхе апсиды [ил. 332], которая доминирует над всем пространством храма, существенно превышая размерами даже титанические фигуры святых, расположенные на арках. Ей вторит композиция алтарной арки, связанная с ней программно, где в своде расположен очень крупный лик «Спаса Нерукотворного», а склоны занимают две величественные фигуры праотцев Иоакима и Анны, обращенные к Богородице в молении [ил. 378]. Немного уступают им в размерах фигуры пророков, первосвященников и архангелов на склонах подпружных арок. Эти фрески, находясь в узловых архитектурных объемах, составляют масштабный каркас всей декорации, и к ним как бы подтягиваются все остальные изображения ветвей подкупольного креста, в первую очередь фигуры апостолов из «Евхаристии», а также из композиций люнетов («Распятие» и «Сошествие во ад»).

Выбранный масштабный модуль накладывает определенные требования на построение самих фигур, а также на соотношение композиционных элементов внутри каждого отдельного сюжета. Изображения отличаются несколько гипертрофированными пропорциями. Могучие фигуры, особенно пророков и первосвященников на подпружных арках [ил. 383], с большими кистями рук и ступнями ног, увенчаны очень крупными головами. У них особо выделены лики с весомыми, выразительными, усиленными чертами, которые, как под увеличительным стеклом, чуть выдвинуты вперед, тогда как прически и контуры голов отодвинуты на второй план. Внутренняя энергия образа, таким образом, концентрируется в ликах, которые за счет увеличения масштабов и усиления выразительности как будто выступают из стены. Этот художественный прием масштабного градуирования образа, мастерски используемый фрескистами Спасской церкви, создает атмосферу повышенного духовного напряжения, усиливающегося энергичными формами интерьерера [290].

Крупный, а то и гигантский масштаб изображений в сочетании со стесненными формами храма создает совершенно неожиданные условия для взаимодействия стенописи и архитектуры. Росписи Спасской церкви созданы с удивительным чувством архитектоники, живопись буквально живет на ее стенах и сводах, активно преобразуя храмовое пространство, расширяя его рамки и границы. Показательно, что столь радикальное отношение к масштабной структуре росписей не знает близких и убедительных аналогов. Подобные принципы абсолютно не сопрягаются с классическими нормами, со-



378

гласно которым монументальная роспись, в согласии со своей природой, должна соответствовать масштабу архитектуры. В Спасской церкви, напротив, фрески оказываются больше по своему формату. Они не помещаются в отведенном им изобразительном поле, фигуры постоянно наступают на отграники или на архитектурные детали, буквально выходя из плоскости стен. Но подобная антиклассическая система в окончательном результате оказывается, как это ни парадок-

[290] Внешне похожие принципы построения можно проследить на ряде древнерусских памятников, особенно в новгородских росписях позднего XII в. — в церквях Благовещения на Мячине и Спаса на Нередице. К этой же группе относятся такие иконы, как «Ангел златые власы» или «Богоматерь Умиление Старорусская». Они обнаруживают известное образное родство с полоцкими

378 Св. праотец Иоаким.
Роспись северного склона
арки алтарной апсиды. Спасо-
Преображенская церковь
Евфросиниева монастыря
в Полоцке

379 Христос на престоле.
Роспись люнета над алтарной
апсидой. Спасо-Преображен-
ская церковь Евфросиниева
монастыря в Полоцке



379

фресками, и не исключено, что оно было обусловлено какими-то художественными контактами, происходившими между различными художественными центрами Древней Руси в рамках последней трети XII в.

сально, не только не противоречащей принципу архитектоники, но заметно усиливающей выразительность интерьера. Такой способ масштабирования абсолютно созвучен духу эпохи, и не в меньшей мере, чем стилистика самой живописи, свидетельствует о принадлежности этих фресок к этапу зрелого комниновского искусства.

Художники максимально заполняют изображением плоскость стены, буквально втискивая фигуры в отведенные им рамки,

обозначенные по традиции широкими красными отгранками, делящими всю роспись на регистры. Нимбы святых зачастую упираются или даже заходят на верхние отгранки композиций, тогда как ноги они не просто касаются нижних границ, но буквально стоят на них, а порой и выступают за обозначенные ими пределы. В поле композиции почти не остается места для архитектурных или пейзажных деталей, которые зачастую сведены до минимума или даже вовсе отсутствуют.



380

Так, в «Сретении» киворий и алтарные двери занимают угловые части композиции и являются своего рода знаками-символами, указывающими на то, что действие разворачивается внутри Иерусалимского храма, а в «Евхаристии» небольшой киворий, втиснутый в узкую цезуру между двумя фигурами Христа, как будто парит где-то в глубине композиции, создавая ощущение глубины пространства [ил. 334]. Такой композиционный минимализм приводит к тому, что у ангелов-дьяконов в этой же композиции даже не изображены крылья. Оставшиеся свободными участки фона были плотно заполнены подробными сопроводительными надписями, выполненными крупными размашистыми буквами, которые подробно комментировали сюжет. Многие из этих надписей, содержащие бесценную информацию для атрибуции изображений, удастся реконструировать по остаткам и следам от букв.

Вероятно, этими же общекомпозиционными установками обусловлен почти полный

отказ художников от орнаментации, которая в росписях Спасской церкви имеет чрезвычайно ограниченный характер. Узкие орнаментальные полосы украшают лишь вертикали закрестий крещатых столбов и лопатки арок, а четыре небольших орнаментальных медальона располагаются в замках подпружных арок. Кроме того, традиционную декорацию имеет цоколь стен, но его высота крайне незначительна (около 40 см). В настоящее время он полностью закрыт более поздним полом, и лишь в алтаре просматривается верхняя часть невысоких «полотенцев», буквальная аналогия которым была открыта при понижении пола в апсиде церкви Спаса на Нередице [291]. Фрагменты таких же «полотенцев» раскрыты на хорах, а в алтарных арках обнаружены мраморировки, из чего следует, что эти два мотива цокольной декорации здесь варьировались. Художники отказываются даже от традиционных орнаментов в откосах окон, где их место занимают фигуры святых — святителей в алтаре и мучеников в основном объеме храма [ил. 380].

Однако плотное заполнение композиций не создает впечатления их перегруженности. Персонажи активно взаимодействуют между собой, их движения обусловлены смысловой логикой повествования и подчинены общему сценическому ритму, поэтому положения и ракурсы фигур, сохраняя выразительность, предельно лаконичны. Показательно в этом отношении «Вознесение», которое, согласно требованиям иконографической программы, расположено в небольшом куполе, более пригодном для размещения здесь традиционного изображения Христа Пантократора. Сцена имеет нестандартно «сжатое» построение, которое тем не менее не лишает ее смысловой наполненности и композиционной выразительности. Апостолы изображены не по отдельности, но объединены в две плотные группы и, энергично жестикулируя, сходятся к Богородице, которая в сопровождении двух архангелов представлена в центре сцены. Иначе построена алтарная «Евхаристия». Возглавляющие шествие апостолы Петр и Павел изображены сильно склоненными и энергично опираются ногой на своды окон, благодаря чему реальные архитектурные формы оказываются буквально включенными в композиционную ритмику всей сцены. Фигуры апостолов столь плотно заполняют композиционное поле, что скрещенными перед грудью руками они как будто подталкивают друг друга в спины по направлению к Спасителю, а целеустремленность их движения акцентирована сходящейся к центру композиции диагональю, которую образуют их нимбы [ил. 381, 382]. Монументализм как принцип художественного мышления про-

380 Святители. Роспись откосов центрального окна алтарной апсиды. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

381 Апостолы. Деталь правой части композиции «Евхаристия». Роспись алтарной апсиды. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

[291] Седов Вл., 2004. С. 15–22.



381

является и в принципах постановки фигур, отличающейся скульптурной выразительностью и определенностью форм, правильным построением драпировок, за которыми ощущается конструкция человеческого тела. Статуарность фигур святых, особенно крупномасштабных изображений на арках храма, отражает определенные приоритеты работавших здесь художников, воспитанных на классическом наследии византийского искусства, но уже предчувствующих маньеристические настроения последней трети XII в.

В написании фигур художники Спасской церкви неукоснительно следуют принципам «линейной стилизации», но используют ее не повсеместно, а избирательно, сообразуясь как с общими композиционными задачами, так и с индивидуальными характеристиками образа. Облачения святых написаны с использованием развитой системы линейной светотеневой проработки, где главное место уделяется белиль-

ной прорисовке складок. Эти световые блики, пятна и линии различной формы, ложась по форме фигуры, мыслятся как отражение нетварного света и как будто стремятся преодолеть ту материальную тяжесть и косность, которая, несомненно, ощутима в этих мощных фигурах. В интерпретации полоцких художников этот распространенный в комниновской живописи прием еще не обретает той меры абстрактности, которая характерна для искусства последней трети XII в. Световой блик, зачастую превращаясь в широкую плоскость, сохраняет здесь свое конструктивное значение, он строит форму, подчеркивает ее фактуру, не нарушая анатомической правильности фигуры. Высветления ложатся то линиями, то плоскостями, в которых светочность нарастает постепенно, то тонкой штриховкой.

Кроме того, мастера широко используют цветные складки — голубые по светло-серой основе, оливково-зеленые по коричневой,



382

лазурные по темно-вишневой [292] [ил. 382]. Такие градуированные принципы светотеневой проработки, в которых четкая линия не является единственным средством выразительности, характерны для тех памятников комниновского периода, где «динамичный» стиль еще не обрел «маньеристической» раскрепощенности. Таковы росписи Нерези (1164) [293], мозаики и фрески Вифлеемской базилики (1169) [294], церкви Св. Апостолов в Перахорио на Кипре (1160–1180-е гг.) [295].

Художники мастерски используют прием световой разделки одежд, но применяют его далеко не везде, оставляя многие облачения без высветлений, прокрывая их только основным цветом, на котором жидкими тенями лишь намечены контуры складок. Более того, иногда эти участки выкрашены нарочито небрежно, так что отчетливо виден мазок широкой кисти, а вместо рисунка складок или контуров зачастую оставляется неровная полоса незакрашенного левкаса, что создает ощущение какой-то недосказанности и художественной свободы. Весьма показательны, что эти зоны присутствуют на самых обозримых участках — на фигурах апостолов из «Евхаристии», Богоматери из «Благовещения», Христа из евангельских сцен. Такой нестандартный подход к использованию эффектной живописной системы

моделировки складок, которой полозкие художники владеют в совершенстве, указывает, скорее всего, на их умышленную сдержанность, ибо в противном случае активная белильная разделка складок, испещряя все изображения, внесла бы в интерьер храма, учитывая крупный масштаб фигур, известную чрезмерность и избыточность. В этом чередовании интенсивно разбеленных складок и локальных раскрасок сказывается масштабность мышления художников, хорошее знание традиций «классической школы» и высокая степень профессиональной организованности работавшей здесь артели фрескистов.

В то же время видимая незавершенность моделировки, огрубленность некоторых художественных приемов вряд ли являлись результатом небрежного отношения художников к своей работе. Более вероятно, что за этим стояли религиозные в своей основе идеи аскетизации художественного языка путем его упрощения, нашедшие столь неординарное проявление в индивидуальности одного из работавших здесь живописцев. Показательно, что этот прием находит параллели во фресках Вифлеемской базилики, датируемой 1160-ми гг.

Образы святых имеют известные различия, что обусловлено не только их значимостью в общей программе росписи, но и участием в работе нескольких мастеров, чья индивидуальность проявилась особенно отчетливо именно в написании лиц. Так, лики Христа в различных композициях, апостолов в «Евхаристии» или евангелистов на парусах отличаются большей приближенностью к классическим стандартам и даже, несмотря на их пропорции, обнаруживающие некоторую склонность к гипертрофии форм, все же сохраняют чувство меры и гармонии. В то же время фигуры пророков обладают более выразительными эмоциональными характеристиками, их лики показаны в состоянии повышенного духовного напряжения, а приемы письма обретают контрастность и некоторую резкость.

Однако, несмотря на индивидуальные различия, все основные изображения святых обладают общими свойствами и характеристиками, определяющими облик всего ансамбля. Художники используют сложную манеру письма ликов, которая включает несколько основных этапов. Главной особенностью этой манеры является повсеместное применение санкиря — подкладочного оливкового слоя, поверх которого уже накладываются желтые вохрения, формирующие рельеф лика [296] [ил. 385, 386]. Подобная манера постепенного усиления светоносности краски, широко распространенная в иконописи, позволяет создавать образы, как будто светящиеся изнутри. Линейные приемы

382 Апостолы. Деталь левой части композиции «Евхаристия». Роспись алтарной апсиды. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

- [292] Этот прием известен уже по мозаикам Мартораны (1140-е гг.) (Kitzinger, 1990. Pl. I, IV, IX), но повсеместное его применение характерно для памятников последней четверти XII в.: церкви Св. Николая ту Касничи в Кастории (Acheimastou-Potamianou, 1994. Fig. 41–42), Св. Георгия в Курбинове (Грозданов, Хадерман-Муссегвиш, 1992. Ил. 7, 59), Св. Георгия в Старой Ладоге (Сарабянов, 1999/2000. Ч. I. С. 137–139), собор в Монреале (Kitzinger, 1991. Tav. I, 97).
- [293] Sinković, 2000. P. 76–85.
- [294] Kühnel, 1987. S. 133–149; Kühnel, 1988. P. 1–147. Pl. I-XXXV; Chatzidakis N., 1994. Pl. 152–155.
- [295] Megaw, Hawkins, 1962. P. 279–348; Stylianou, 1997. P. 422–424.
- [296] Как уже отмечалось, санкирная манера письма ликов в монументальной живописи — явление достаточно редкое, известное на русской почве на примере фресок Климентовской церкви в Ладоге и Дмитриевского собора во Владимире на Клязьме.

383 Пророк Михей. Роспись западного склона северной подпрудной арки. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке



383



384

не становятся абсолютно приоритетными, а используются очень индивидуально. Так, юношеские лики сохраняют объемную наполненность и пластичность [ил. 384], параллель чему можно увидеть, например, в некоторых ангельских образах из церкви Св. Апостолов в Перахорио [297].

В линейной манере письма наиболее выразительными являются крупномасштабные, испещренные морщинами старческие лики — Иосифа и пророчицы Анны из «Сретения» [ил. 355, 356], Мельхиседека [ил. 346], старцев-пресвитеров Сампсона и Мокия. В них она обретает всю полноту своей выразительности, но при этом остается в рамках целостности формы, не расчленяя ее на отдельные светонесущие участки, как это будет в искусстве позднекомниновского маньеризма. Светлые мазки теплых, за счет добавления охры, белил, или так называемые оживки, в полном смысле слова оживляют форму, придают ей ощущение рельефности и глубины, зачастую становясь независимым элементом художественной материи. Именно эти лики находят ближайшие параллели в некоторых образах Нерези, причем преимущественно тех из них, которые расположены во второстепенных объемах этого храма, не обозреваемых из подкупольного пространства [298] [ил. 387, 388].

Живопись «линейной стилизации» привнесла в искусство византийского мира зна-

чительный элемент психологизма и эмоциональной выразительности, что усилило возможности индивидуализации образов. Фрески Спасской церкви находятся на самом пике этого художественного движения. Многие изображения имеют ярко выраженные индивидуальные черты и самые различные психологические характеристики — духовного ликования, которое читается в ликах апостолов и ангелов из «Вознесения», аскетической сдержанности и ригоризма в лице пророка Захарии, выходящего за рамки человеческих возможностей духовного напряжения, вызванного божественным откровением, — на лицах пророка Михея [ил. 376], праотцев Иоакима и Анны, тихой скорби и даже трагизма в образах Иосифа и пророчицы Анны из «Сретения», молитвенного напряжения в лице преп. Евфросинии Александрийской [ил. 365]. Показательно, что художники не следуют набору обязательных, строго детерминированных приемов, а свободно варьируют их, ориентируясь в первую очередь на создание выразительного образа. Эти крупные образы в целом и создают общую духовную атмосферу ансамбля, где строгая молитвенная сосредоточенность сочетается с невероятным, порой титаническим духовным напряжением, и это впечатление на порядок усиливается огромным масштабом фресок основного объема.

Примечательно, что в нижней зоне росписей пафос монументализма заметно снижается. Это, вероятно, вызвано приближенностью изображений к молящимся. Масштаб фигур уменьшается, а образы приобретают более смягченное и не столь эмоционально определенное выражение. В фигурах святых на столбах появляется некоторая однотипность и упрощенность, что, скорее всего, вовсе не является причиной падения мастерства работавшего здесь художника, а обусловлено заданной установкой на понижение их выразительности. Значительное место в декорации нижней зоны занимают композиции, которые переводят пафос аскезы в назидательное повествование сцен Патерика или сюжетов со святителями — источниками Премудрости. Если фигуры верхних регистров приближены к небесам, то святые нижнего регистра обращены непосредственно к молящимся, чем и определяется их большая душевность и открытость. Наиболее отчетливо эти особенности проявляются в изображении святых жен, чьи остро индивидуализированные лики как будто обращены к конкретным людям [299].

Общая атмосфера строгой аскезы и духовного ригоризма очень показательна для ансамбля фресок Спасской церкви. Очевидно, тут сказались и взгляды заказчицы храма Евфросинии Полоцкой, и общее усиление аскетических настроений, что было характерно для

384 Мученик Акидин.
Роспись арки дьяконника.
Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке. Деталь

[297] Megaw, Hawkins, 1962. Figs. 5–8, 33.

[298] Примерами могут служить образы целителей и святителей в боковых алтарных объемах. См.: Sinkevič, 2000. Fig. 27–35.

[299] Если учитывать, что первой в ряду св. жен, состоящем из четырех фигур, изображена, вероятнее всего, Евфросиния Александрийская, то не исключено, что и другие образы этого ряда имели патрональный характер. В таком случае здесь могли быть изображены небесные покровительницы ближайших родственниц Евфросинии Полоцкой — ее сестер Евдокии и Евпраксии и ее матери Софии.

[300] Kühnel, 1988. P. 1–147. Pl. IXXXV.

[301] Одним из первых характеристик фресок Спасской церкви дал А.Л. Монгайт, который увидел в них сходство с росписями собора новгородского

385 Христос. Деталь сцены «Чудо в Кане». Роспись западной стены южного рукава наоса. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке



385

386 Апостол. Деталь сцены «Вход в Иерусалим». Роспись северной стены наоса. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке



386

Антониева монастыря, из чего сделал весьма спорное, на наш взгляд, предположение о присутствии в них романских влияний (Монгайт, 1966. С. 137–140). Исходя из мнения А.Л. Монгайта, Н.Ф. Высоцкая высказалась о возможности формирования в этих фресках местной школы, основывавшейся как на византийской, так и на западноевропейской традиции (Высоцкая, 1980. С. 5). Г.В. Штыхов, повторяя тезис А.Л. Монгайта о сходстве фресок с росписями собора Антониева монастыря, предположительно говорит об участии в их создании как новгородских, так и местных мастеров, отражавших специфику полоцкой школы живописи (Штыхов, 1978. С. 134). О принадлежности фресок Спасской церкви местной школе пишет и О.В. Терещатова (Терещатова, 1986. С. 4–8). А.А. Селицкий более осторожен в своих оценках, справедливо указывая на византийско-древнерусские традиции, определившие облик памятника. Впрочем, и он видит сходство фресок Спасской церкви с росписями собора Антониева монастыря (Селицкий, 1992. С. 154–155).

древнерусской культуры рассматриваемого периода, когда они получают самое широкое распространение. В этом отношении полоцкий памятник стоит в одном ряду с такими ансамблями, как росписи соборов Антониева, Юрьева или Елецкого монастырей, где аскетические идеалы нашли вполне адекватное, хотя и неоднородное проявление. Росписи Спасской церкви в полной мере и, возможно, наиболее ярко отражают идеалы аскетизма, характерные в целом для византийского общества эпохи Комнинов и определившие духовное содержание искусства рассматриваемого периода.

Одной из ближайших аналогий стилю полоцкой росписи являются фрески базилики в Вифлееме. Сходство проявляется в манере письма одежд фигур на столбах базилики, где белильные или цветные складки чередуются с локально раскрашенными поверхностями, и в их пропорциональном строе — они отличаются увеличенными головами и укрупненными чертами лица. Если во фресках Нерези, созданных придворными художниками, аскетические идеалы особо отчетливо проявляются в росписях маргинальных зон храма, то во фресках Вифлеемской базилики они оказываются абсолютно приоритетными. Линейный стиль дает о себе знать в ужесточении рисунка, градуированной растушевке теней. Схожие с атмосфе-

рой живописи полоцкого памятника художественные настроения проявляются в какой-то странной укороченности фигур, жестях поджатых рук, сдавленности пропорций фигур при сохранении очень крупного масштаба голов. В трактовке одежд зачастую можно видеть такое же пренебрежение светотеневой моделировкой, простую раскраску, в которой оставлены светлые полосы, обозначающие рисунок [300].

Несмотря на то что фрески Спасской церкви лишь недавно стали широко доступными для изучения, неоднократно высказывались мнения об их принадлежности той или иной «школьной» традиции — киевской, новгородской, полоцкой и даже романской [301]. Между тем наличие на фресках греческих сопроводительных надписей, которые присутствуют на центральных композициях алтарных столбов — «Благовещении» и «Сретении», — дает фактическое свидетельство в пользу участия в их создании византийского мастера. О том же красноречиво говорит иконографическая и стилистическая актуальность этого ансамбля. Весьма вероятно, что работавшие здесь художники составляли смешанную артель, в которую входили и русские мастера, но, безусловно, возглавлялась она приглашенным византийским фрескистом, который был связан со столбичной художественной средой и являлся



387

в полном смысле слова носителем этого нового стилистического движения, ставшего в 1160-х гг. в Константинополе главным направлением развития искусства. Такой вывод представляется вполне закономерным, если принимать во внимание династические и церковные связи полоцкого княжеского рода и самой Евфросинии с Константинополем, о чем говорилось выше. В то же время состав росписи обусловлен и собственными традициями, которые были характерны для Древней Руси и получили реализацию благодаря непосредственному участию в создании фресок Спасской церкви самой преподобной Евфросинии, определившей состав основных звеньев иконографической программы своего храма.

В 1150-е гг. начинают формироваться местные художественные традиции во Владимиро-Суздальской земле, где в этот период активизируется каменное строительство, инициированное князем Юрием Долгоруким. За период его владими́ро-суздальского княжения им возводится Спасо-Преображенский собор Переславля-Залесского (1152) и церковь Св. Бориса и Глеба в Кидекше, в окрестностях Суздаля (1152–1154). Все исследователи единодушны в том, что Юрий Долгорукий, а в дальнейшем и его сыновья придавали первостепенное значение декорации возводимых ими храмов, которые являлись



388

важнейшим элементом в общей идейно-политической программе создания на северо-востоке Руси новой государственности [302]. Эта идеологическая концепция наиболее полно проявилась в храмозданной деятельности Андрея Боголюбского и Всеволода Большое Гнездо, но ее основа была заложена в постройках Юрия Долгорукого. Примечательно уже само посвящение храма в Кидекше пращурам князя, что, по одной из версий, было связано с преданием, зафиксированным в «Степенной книге». Согласно ему, благоверные князья Борис и Глеб имели в этом месте «совокупное становище» на пути из Ростова и Мурoma в Киев [303].

Оба храма, построенные Юрием Владимировичем, были богато декорированы и полностью расписаны. К сожалению, до нашего времени сохранились лишь небольшие фрагменты фресок, свидетельствующие о самом факте росписи и о былом величии и красоте этих храмов, но дающие чрезвычайно скудный материал для суждений об их художественном и иконографическом содержании. Остатки фресок Спасо-Преображенского собора были обнаружены еще губернским архитектором Н.А. Артлебенем в 1860-х гг., но лишь в 1892 г. был поднят вопрос об их реставрации. В.В. Суслов, руководивший в это время реставрацией Преображенского собора, максимально выявил все

387 Праматерь Анна. Деталь сцены «Введение Богоматери во храм». Роспись западной стены наоса. Церковь Св. Пантелеймона в Нерези. 1164 г.

388 Пророчица Анна. Деталь сцены «Сретение». Роспись западной грани юго-восточного предалтарного пилона. Преображенская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке

[302] Эта концепция наиболее полно разработана в работах Н.Н. Воронина и Г.К. Вагнера. См.: *Воронин*, 1961. Т. I. С. 312–339; *Воронин*, 1965/1. С. 190–218; *Вагнер*, 1969. С. 195–203. См. также: *Лифшиц*, 1997. С. 156–174.

[303] Н.Н. Воронин более доверяет сведениям, приводимым Ананием Федоровым, согласно которым в Кидекше был княжий двор и предполагалось строительство укрепленного города. Подробнее см.: *Воронин*, 1961. Т. I. С. 67–68.

[304] Сведения о фресках Преображенского собора см.: *Артлебен*, 1863. С. 77–82; *Вздорнов*, 1963. С. 217–223; *Сулова, Славина*, 1978. С. 36–39; *Вздорнов*, 1986. С. 158–159.

[305] Об этой традиции см. примеч. 86. Наиболее качественное воспроизведение фрагмента: 1000-летие, 1988. Кат. № 47.

[306] В качестве аналогии можно привести гравированное изображение апостола Павла на фрагменте металлического темплона XII в. из собрания Гродненского историко-археологического музея. См.: *Высоцкая*, 1984. Ил. 7–9.

[307] Росписи церкви в Кидекше были открыты в конце 1940-х гг., но до сих пор не стали предметом комплексного исследования. Н.П. Сычев в своем реставрационном отчете 1949 г. датировал их 1180-ми гг. (*Лифшиц*, 1997. С. 161), упоминает о них и Н.Н. Воронин (*Воронин*, 1965/2. С. 244–249). Археологические исследования последних лет дали убедительные данные в пользу того, что росписи были созданы одновременно со строительством храма, поскольку штукатурный слой фресок, доходя до самого низа стен, перекрывается настолом древнего пола (*Лифшиц*, 1997. С. 161; *Гордин*, 2006. С. 283–287). См. также: *Скворцов*, 2004. Ил. на с. 42–43.

389 Апостол Иоанн Богослов из композиции «Страшный суд». Фрагмент росписи Спасо-Преображенского собора в Переславле-Залеском. 1150-е гг.

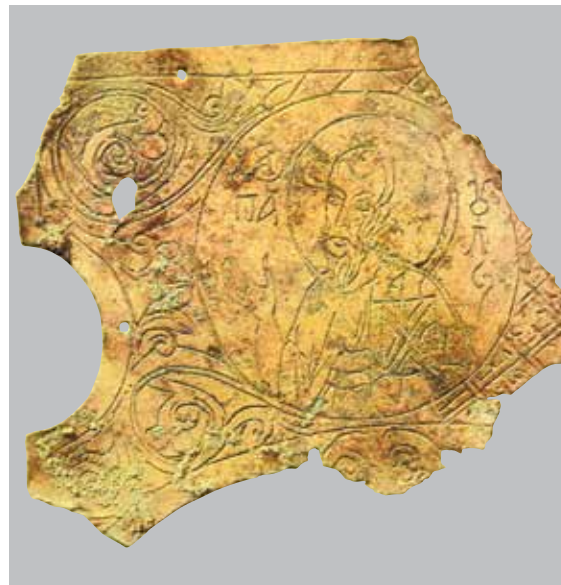
390 Апостол Павел. Деталь металлической алтарной преграды. Середина XII в. Гродно. Археологический музей

места нахождения фрагментов росписей, которых насчитывалось до 50 участков. Поскольку фресковый грунт отслаивался, было решено снять целные участки росписей со стен, что и пришлось осуществить В.В. Суслову, разработавшему для этих беспрецедентных по тем временам работ специальную методику. Но дальнейшая судьба снятых фресок оказалась трагической. Лишь два фрагмента, помещенные в специальные ящики, были приняты на хранение в Исторический музей, остальные же, несмотря на настойчивые обращения Археологической комиссии и в Исторический музей в Москве, и в Академию художеств, и в Епархиальное управление, «по маловместимости древлехранилища» были складированы в сарае, где за несколько лет межведомственной переписки полностью разрушились. В конечном результате снятые фрески были вывезены на Плещеево озеро и потоплены.

Из того, что было снято В.В. Суловым со стен, до нашего времени сохранился лишь единственный фрагмент с изображением сидящего апостола [ил. 389], некогда составлявшим часть центральной композиции «Страшного суда» с изображением Христа-Судьи,



389



390

Богоматери и Иоанна Предтечи, а также 12 апостолов, восседающих на престолах. Кроме того, известно, что на стенах сохранялись и другие фрагменты сцен «Страшного суда», остатки орнаментальных украшений, а также фигура Богоматери на престоле с двумя ангелами в конхе алтаря и фриз «полотенец» в цокольной части апсиды [304].

Этот фрагмент, свидетельствующий о присутствии в росписях Спасского собора, как и подавляющего большинства древнерусских храмов, развернутой композиции «Страшного суда» [305], довольно сложно оценить с художественной стороны, поскольку сама живопись очень сильно повреждена и на значительной площади утрачена до подготовительного рисунка. Тем не менее можно с уверенностью сказать, что исполнивший эту фреску художник исповедовал идеалы классического искусства — настолько очевидны в ней такие качества, как чистота линий, выверенность рисунка, соразмерность пропорций, величественность в постановке фигуры [306] [ил. 390]. Здесь уже со всей определенностью проявляется та ориентация на классические нормы и традиции, которая проходит через все искусство Владимиро-Суздальской земли.

Росписи церкви Св. Бориса и Глеба в Кидекше, созданные в 1150-х гг. [307], сохранились в большем объеме, но и здесь придется говорить только о фрагментах, которые ни в коей мере не создают целостной картины декорации. Вероятно, общая система росписи следовала наиболее распространенной схеме, которую можно видеть во многих древнерусских храмах XII в. На это указывают остатки двух монументальных композиций — «Рождество Христово»



391

- 391 Волхвы. Фрагмент сцены «Рождество Христово». Роспись южной стены наоса. Церковь Св. Бориса и Глеба в Кидекше. Около 1152 г.
 392 Плачущий апостол Петр. Фрагмент сцены «Отречение апостола Петра». Роспись северной стены наоса. Церковь Св. Бориса и Глеба в Кидекше
 393 Изображение птицы. Фрагмент композиции «Райские кущи». Роспись западной стены хор. Церковь Св. Бориса и Глеба в Кидекше

[308] Остатки композиций были подробно описаны Н.П. Сычевым в реставрационном отчете 1949 г., где фигуры волхвов он интерпретировал как изображения Бориса и Глеба, а Н.Н. Воронин правильно отождествил с композицией «Рождество Христово» (Воронин, 1965/2. С. 249). Л.И. Лифшиц, основываясь на материалах Н.П. Сычева, убедительно реконструировал расположение здесь именно этих композиций (Лифшиц, 1997. С. 162–163). Показательно, что фигуры скачущих волхвов в композиции «Рождество Христово» в памятниках византийской монументальной живописи XII столетия встречаются чрезвычайно редко. Это — икона из собрания монастыря Св. Екатерины на Синае (рубеж XI–XII в.), мозаика Палатинской капеллы (1140-е гг.), фреска церкви Осии Стратигос в Мани (конец XII в.), а также несколько ансамблей Италии середины — второй половины XII в., что

и «Облачное Успение», которые занимали среднюю зону южной и северной стен, повторяя их топографию, иконографию и символику, идущую на Руси от Успенского собора Киево-Печерского монастыря. Сохранившиеся фигуры путешествующих волхвов, редко встречающиеся в XII в. в иконографии «Рождества», а также «облачная» иконография Успения указывают на ту степень подробности, которая показательна в этих сюжетах именно для древнерусских фресок домонгольского периода [308].

Над данными композициями проходил фриз композиций в трехлопастных арочных обрамлениях, где, по всей видимости, были представлены сцены «страстей» Христовых. Несмотря на то что от живописи здесь сохранились лишь незначительные фрагменты, поддается реконструкции сцена «Отрече-

ние Петра» [ил. 392], которая находится над «Рождеством» и открывает Страстную цикл, распространявшийся и на северную стену и, вероятно, развивавший сюжетную линию утраченных композиций люнетов и сводов [309]. Таким образом, евангельское повествование Борисоглебской церкви могло отчасти повторять схему расположения этих сюжетов в росписях собора Мирожского монастыря.

Значительное место в системе декорации Борисоглебской церкви занимала тема «Страшного суда», о чем свидетельствует недавно открытый фрагмент в юго-западной части свода под хорами, где хорошо читается изображение райского сада. Вне сомнения, здесь были представлены сцены «Рая», которые хорошо известны по целому ряду памятников: состав этой композиции может быть

объясняется особой популярностью волхвов, мощи которых были обретыны в Милане в 1158 г. (*Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 692–696). В то же время в домонгольском искусстве их присутствие отмечается повсеместно: все сохранившиеся древнерусские примеры этого периода представляют собой расширенный вариант иконографии, в которую входит подробная история путешествия волхвов, ведомых Вифлеемской звездой. Помимо церкви Св. Бориса и Глеба, этот элемент композиции присутствует во фресках XII в. в соборах Антониева и Мирожского монастырей, в Спасской церкви Евфросиниева монастыря, а также в Кирилловской церкви в Киеве. То же можно сказать и об иконографии «Облачного Успения», которая получила особое распространение в средневизантийский период именно на Руси, восходя к протографу из Успенского собора Киево-Печерского монастыря (*Сарабьянов*, 2001. С. 35–37), См. также: *Попова, Сарабьянов*, 2007/2. С. 474–475.

[309] *Гордич*, 2006. С. 270–272. По мнению Л.И. Лифшица, над данными композициями проходил фриз пророческих фигур в арочных обрамлениях. В качестве параллели он указывает на аркатурные фризы фасадов владимиросудальских соборов, созданных уже сыновьями Юрия Долгорукого, и на росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладоге (*Лифшиц*, 1997. С. 163.).

[310] Об иконографии «Страшного Суда» домонгольского периода см. примеч. 92.

[311] *Матвеева*, 1971. С. 142–170.

[312] О том, что здесь некогда был изображен Рай, писал еще Н.П. Сычев (*Лифшиц*, 1997. С. 164). Л.И. Лифшиц, разрабатывая эту тему, связывает находившуюся здесь композицию с ветхозаветным праздником Кушей, с которым, согласно литургическому календарю, связан праздник Преполовления Пятидесятницы, отмечаемый в середине Пятидесятницы и приходящийся на конец весны и начало лета. С датой Преполовления иногда совпадает храмовый праздник церкви в Кидекше — день памяти св. Бориса и Глеба. Эти обстоятельства, по мнению Л.И. Лифшица, могут объяснить выбор неординарной композиции для росписи хор церкви в Кидекше (Там же. С. 164–166).



392

убедительно реконструирован на примере аналогичного сюжета из росписей Дмитриевского собора во Владимире (1195). Очевидно, что общая композиция «Страшного суда» имела наиболее распространенную в Древней Руси схему, когда райские сюжеты занимали юго-западную часть, а сцены ада и мучений — северо-западный объем [310]. Тема «Страшного суда» являлась практически обязательным и очень важным элементом в декорации всех владимиросудальских храмов, ей отводилось существенное место в их иконографических программах, о чем, кроме рассмотренных выше памятников Переславля-Залесского и Кидекши, а также упомянутой росписи Дмитриевского собора, свидетельствуют и фрески Успенского собора во Владимире, исполненные Андреем Рублевым в 1408 г., но повторяющие древнюю схему декорации XII в. [311] Однако в церкви Кидекши с этой темой, несомненно, были связаны также и росписи хор, где сохранилось несколько выразительных фрагментов большой и необычной по своему содержанию композиции, на которых видны изображения райских деревьев с плодами и птицы [ил. 393]. Очевидно, что они олице-

творяют райские кущи, но этих данных недостаточно даже для гипотетической реконструкции сюжетов, располагавшихся на хорах. Тем не менее, учитывая нахождение в этом пространстве во время богослужения княжеской семьи, можно с уверенностью говорить о том, что фрески создавали образ Рая, который тематически связывался с расположенными ниже сценами «Страшного суда» [312].

Возможно, что акцентации эсхатологической тематики способствовал и погребальный характер самого храма, где в его западной части расположено несколько аркосольных ниш. Надгробные изображения, частично сохранившиеся до наших дней, частично же известные по более поздним письменным источникам, занимали особое место в системе росписи храма в Кидекше. Издавна привлекали внимание росписи аркосолия северной стены, где изображены две св. жены — мученица, атрибутируемая благодаря частично читавшейся надписи как св. Мария, а также святая царица [ил. 394]. К сожалению, плохая сохранность красочного слоя не позволяет точно идентифицировать этих святых, а также уверенно определить время создания этих фресок, которые, на первый взгляд, могли возникнуть и позже. Именно так оценивал эту фреску Н.П. Сычев, который был склонен видеть здесь надгробный портрет жены Юрия Долгорукого Ольги или Елены, в монастыре Евфросинии, бывшей до замужества принцессой из рода византийских императоров Комнинов, а также изображение небесной покровительницы княгини Марии — жены его сына князя Бориса Юрьевича, погребенной в Борисоглебском храме. Время созда-



393



394

ния фресок он относил к периоду княжения Всеволода Большое Гнездо (1177–1202) [313], что не находит никаких стилистических параллелей с фресками этого периода, известными по росписям Успенского и Дмитриевского соборов Владимира. Более того, сам факт существования жены Юрия Долгорукого, являвшейся некоей византийской принцессой, в свете последних исследований представляется не более чем мифом, сложившимся в историографии XIX в. [314]

Между тем недавние реставрационные и археологические раскрытия все же позволяют связать эту фреску с начальным периодом декорации храма [315], что отчасти совпадает с концепцией Н.П. Сычева, видевшего в фигуре мученицы Марии образ небесной покровительницы погребенной здесь жены Бориса Юрьевича. Вероятно, фреска северного аркосолия составляла лишь часть погребальной программы, которая распространялась также и на южный аркосолий, украшенный в XIX в. «Деисусом», повторявшим первоначальную фреску XII в. Кроме того, из письма суздальского воеводы Тимофея Савелова царю Федору Алексеевичу известно, что на стенах над погребениями располагались изображения погребенных здесь представителей княжеского рода [316]. Таким образом, программа погребальных изображений могла начать формироваться

еще при создании всей храмовой декорации, а завершиться к началу 1160-х гг., если учитывать, что князь Борис и его жена Мария скончались соответственно в 1159 и 1161 гг. [317]

В алтарной части храма при проведении археологических раскопок были выявлены остатки цокольной декорации апсиды, имитирующие завесы. Этот мотив был хорошо известен в доиконоборческой храмовой декорации, а в росписях средневизантийского периода он, наравне с имитациями мраморных инкрустаций, получил достаточно широкое распространение. Большинство исследователей едины во мнении, что своими истоками изображение пелен восходит к описанию Скинии Завета и святилищу Иерусалимского храма, и, таким образом, расположение «пелен» в алтаре Борисоглебской церкви представляется вполне оправданным и традиционным [318]. Анализируя эту часть росписей, Л.И. Лифшиц отмечает популярность этого декоративно-символического мотива именно в храмах Владимиро-Суздальской земли, что отражало особую приверженность владимиро-суздальской культуры к ветхозаветной символике, о чем на самом раннем этапе свидетельствует не только декорация церкви в Кидекше, но и упоминавшиеся фрагменты собора в Переславле-Залесском [319].

Судя по сохранившимся участкам росписи, в первую очередь по фрагменту с фигу-

[313] Сычев, 1951. С. 51–62.

[314] Гладкая, 2010. С. 196–213.

[315] Лифшиц, 1997. С. 162–163; Скворцов, 2004. С. 29; Гордин, 2006. С. 285; Преображенский, 2012. С. 139–140.

[316] Анастасий Федоров, 1855. С. 93; Преображенский, 2012. 140.

[317] ПСРЛ. Т. 1. 1997. Стб. 349, 417.

[318] Воронин, 1977. С. 14; Орлова, 1982. С. 186–187; Лифшиц, 1997. С. 157–158.

[319] Лифшиц, 1997. С. 157–158.

394 Святые жены. Роспись аркосолия северной стены под хорами. Церковь Св. Бориса и Глеба в Кидекше
395 Богоматерь Владимирская. Икона. Первая четверть XII в. ГТГ

рами скачущих волхвов [ил. 391], росписи Борисоглебской церкви были выполнены в сдержанном смягченном колорите с преобладанием теплых охристых тонов. Изображения отличаются правильным пропорционированием и точной передачей движения, тонкой проработкой ликов, в которой отсутствуют контрастные сочетания света и тени. Насколько позволяет судить данный фрагмент — единственный из всех сохранившихся в памятнике и дающий некоторое представление о стиле живописи, — росписи церкви в Кидекше были исполнены в русле тех же художественных принципов, что и рассмотренные выше фрески церкви Св. Климента в Ладоге. Очевидно, основные стилистические направления византийской живописи 1150-х гг. с ее ретроспективным тяготением к классицизму и сдержанности художественных средств играли определяющую роль в творчестве художников, работавших в это время в различных регионах Руси.

Анализ памятников рассматриваемого периода показывает, что древнерусское искусство развивалось в полном соответствии с основными направлениями византийской живописи. Идеино-тематическое, сюжетное содержание ансамблей росписей позволяет смело говорить о том, что художественная культура Руси к этому времени уже в полной мере овладела всем гигантским арсеналом византийской иконографии, умело и верно с догматической точки зрения выстраивая свои богословские конструкции и реализуя их на стенах храмов. Но если для Византии была характерна художественная многополярность, то на Руси приоритет отдавался основному стилистическому течению, связанному истоками со столичным искусством, традиции которого, приходящие вместе с приглашаемыми мастерами, давали здесь свои плоды, обогащая местную художественную культуру. Наиболее выпукло эта особенность русской культуры проявилась в росписях Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря, которые в результате оказались главным и этапным памятником зрелого комниновского стиля не только для Руси, но и для всего византийского искусства достаточно короткого периода — от 1130-х до середины 1140-х гг.

В значительной степени столичные веяния дают о себе знать и в таких ансамблях, как фрески Климентовского собора в Ладоге и росписи Спасской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке, которые, не подымаясь до уровня артистизма придворных константинопольских живописцев, все же обнаруживают ближайшие стилистические параллели с фресками церковью Богоматери Космосотирры в Феррах и Пантелеймона в Нерези, т.е. именно с теми ансамблями, которые создавались по заказу членов импе-



395

раторской семьи и отражали самые актуальные инновации византийского искусства.

Такая способность русского общества усваивать лучшее из разнообразного и многоликого арсенала греческой культуры — свойство, ярко проявившееся уже в начальный период русского христианства, а в 1130-х гг. обусловившее привоз на Русь шедевра византийского искусства — иконы «Владимирская Богоматерь» [ил. 395], — уже во второй половине XII в. позволила обеспечить плодотворное развитие в русских землях постепенно вызревавших собственных местных традиций.