

РЕЦЕНЗИИ

В. Н. ЛАЗАРЕВ. ФРЕСКИ СТАРОЙ ЛАДОГИ.

Москва, 1960. 100 стр. текста (с резюме на французском языке),
14 рисунков в тексте и 108 илл.

Отсутствие научной публикации росписи Георгиевской церкви в Старой Ладогe являлось существенным пробелом в истории древнерусского искусства.

Староладожская роспись, наряду со стенописью Аркажской церкви и фресками Нередицы, органически входит в круг памятников новгородской монументальной живописи развитого XII века. Из всех этих циклов она обладает наиболее высокими художественными достоинствами. Значение ее особенно возросло в связи с гибелью нередицких фресок во время Великой Отечественной войны.

Изучение староладожских фресок важно не только для реконструкции путей развития новгородского искусства, но и для выяснения ряда общих принципиальных вопросов развития искусства в XII столетии в странах, связанных с византийской культурой.

О фресках Старой Ладоги нельзя сказать, что они оставались полностью неизвестными в науке. Они вошли в поле зрения исследователей еще в период зарождения русской науки о древнерусском искусстве. Честь их первой публикации принадлежит В. А. Прохорову, издавшему рисунки с них, сопроводив их сведениями об открытии фресок и кратким описанием системы росписи¹. Однако все последующие авторы касались староладожских росписей лишь в общих работах. До сих пор не были тщательно изучены ни общая система росписи, ни иконография отдельных изображений. Фрески не были подвергнуты детальному стилистическому анализу.

Естественно поэтому, что мнения авторов о данном фресковом цикле, не базировавшиеся на тщательном научном исследовании памятника, оказались чрезвычайно разноречивыми. Фрески датировали в начале, и серединой, и концом XII в., а иногда относили даже к XIII столетию. В противоречивых оценках староладожских фресок ярко отразились общие методологические концепции того или иного исследователя. Н. В. Покровский, оценивавший древнерусскую живопись с позиции современной ему академической эстетики, находил в этих росписях «признаки сильного падения искусства», сказывающиеся в «неправильном рисунке», «неудачных попытках изобразить движение» и т. д.² П. Муратов, напротив, счел их «высшим достижением византийско-русского XII века», находя, что они «выражают вкусы аристократической, княжеской Руси»³.

Их то ставили ниже росписей Нередицы по художественным качествам⁴, то признавали гораздо более значительными⁵, а иногда предполагали, что они исполнены одним из мастеров Нередицы⁶; проводили аналогии с фреской черниговского Спаса и мозаиками Софии Киевской⁷.

¹ В. А. Прохоров. Христианские древности и археология. 1871, кн. 1—4.

² Н. В. Покровский и др. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб., 1910, стр. 260—261.

³ П. Муратов. Русская живопись до середины XVII столетия. «История русского искусства», под ред. И. Грабаря, т. VI. М. (6. г.), стр. 128—130.

⁴ Н. В. Покровский и др. Указ. соч., стр. 261.

⁵ П. Муратов. Указ. соч., стр. 134; М. И. Артамонов. Один из стилей монументальной живописи XII—XIII вв. ГАИМК. Бюро по делам аспирантов. Сборник первый. Л., 1929, стр. 56.

⁶ М. К. Каргер. Живопись. «История культуры древней Руси. Домонгольский период», т. II. М.—Л., 1951, стр. 379.

⁷ А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. 1937, стр. 72.

Разноречивы были и мнения о национальной принадлежности росписи. Еще В. А. Прохоровым были отмечены русские надписи на фресках, а советские исследователи указали на ряд стилистических особенностей, свидетельствующих о принадлежности стенописи новгородскому искусству⁸. Несмотря на это, в работах некоторых зарубежных авторов настойчиво повторяется мнение о том, что староладожская роспись была исполнена греческими мастерами⁹.

Фрески до сих пор даже не были полностью репродуцированы. Литографии, помещенные у Прохорова, и рисунки с калек В. В. Суслова, изданные Н. Е. Бранденбургом¹⁰, дают весьма приблизительное представление о памятнике, а в последующих работах воспроизводились лишь несколько отдельных фрагментов (главным образом чудо Георгия), да и то чаще всего с негативов, исполненных до реставрации 1933 г.

Своевременность издания староладожских фресок определяется еще и тем, что лишь в послевоенные годы при архитектурной реставрации храма были открыты последние из сохранившихся до нашего времени фрагментов живописи. Новых открытий в этой области ожидать трудно. Поэтому можно считать, что книга основана на изучении всех дошедших до нас участков росписи.

В. Н. Лазареву принадлежит заслуга научной публикации многих памятников древнерусского искусства. Особенно много сделано им в области монументальной живописи¹¹. Рассматриваемая книга является блестящим образцом научной публикации стенописи. Успеху книги немало способствует высокий полиграфический уровень издания: великолепное качество репродукций, изящное художественное оформление тома (фотограф В. В. Робинов, художник И. И. Фомина). Об этой стороне дела, столь важной в книгах по искусству, к сожалению, еще нередко забывают наши издательства.

Как и в предыдущих работах автора, относящихся к данному жанру, фрески исследуются здесь многогранно: как с точки зрения общей системы росписи и иконографии отдельных изображений, так и со стороны стиля. При этом изучение публикуемого памятника перерастает в решение более широких художественных проблем.

Общей структуре росписи и иконографии отдельных сюжетов посвящена наиболее крупная по объему глава книги «Архитектура храма и система его росписи». Задача, стоявшая перед исследователем, была весьма сложной. От первоначальной росписи, покрывавшей все стены и своды Георгиевской церкви, осталась лишь незначительная часть. Многофигурные композиции сохранились фрагментарно, а идентификация отдельных фигур затрудняется во многих случаях утратой сопроводительных надписей. Автор, по собственному его выражению, оказался в роли «палеонтолога, восстанавливающего строение давно живших существ по нескольким скелетным остаткам» (стр. 61).

Как в рассматриваемой работе, так и во многих предшествующих трудах В. Н. Лазарев уделяет иконографии большое место, с редкой эрудицией привлекая для решения спорных вопросов огромный сравнительный материал: памятники древней Руси, Византии, южнославянских стран, Кавказа, Италии; произведения монументальной и станковой живописи, миниатюры и прикладных искусств. Исследования В. Н. Лазарева далеки от изысканий представителей старой иконографической школы, традиции которой столь сильны и в современном буржуазном византиноведении. Он показывает, что иконография развивается не по своим абстрактным законам, но тесно связана с идеологическими условиями данной эпохи и потому является важным элементом содержания средневекового искусства. Только комплексное изучение как иконографии, так и стиля произведений может дать связную картину развития этого искусства¹².

Книга «Фрески Старой Ладоги» убедительно доказывает это положение. Приведенное в ней иконографическое исследование помогает освещению ряда важных историко-культурных проблем. По местоположению некоторых стен (например, изобра-

⁸ В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 29; М. К. Керер. Живопись, стр. 379.

⁹ Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin, t. II. Paris, 1926, p. 586, 588; Ph. Schweinfurth. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter. Haag, 1930, S. 11; D. Talbot Rice. Later Byzantine Painting, vol. I. The Twelfth and Thirteenth Centuries. «Eidos», 1950, № 3, p. 16.

¹⁰ Н. Е. Бранденбург. Старая Ладога. СПб., 1896, табл. LXV—XC.

¹¹ Наиболее крупные из этих работ: В. Н. Лазарев. Росписи Сквородского монастыря в Новгороде. «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.—Л., 1948, стр. 77—101; его же. Этюды о Феофане Греке. I. ВВ, VII, 1953, стр. 244—258; его же. Снегорские росписи. «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 8. М., 1957, стр. 78—112; его же. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века. «Ежегодник Института истории искусств АН СССР. 1957». М., 1958, стр. 233—278; его же. Мозаики Софии Киевской. М., 1960.

¹² См. В. Н. Лазарев. Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. ВВ, VI, 1953, стр. 221—222.

жение в куполе композиции «Вознесение») старолadoжская роспись имеет много общего с другими севернорусскими монументальными циклами (фрески Мироза и Нередицы). Но она отличается от последних в сторону большей архитектурности, ее регистры строго дифференцированы и тесно связаны с архитектурными членениями стен. Этот принцип сближает ее с византийскими стенописями той эпохи, заставляя отводить ей особое место среди новгородско-псковских росписей (стр. 21 и 39). Изображение на особо видных местах полуфигур архангелов Михаила и Гавриила, а также конного Георгия, культ которых был особенно популярен на Руси, указывает на то, что в общей системе старолadoжской росписи нашли отражение специфические черты русской художественной культуры (стр. 34, 39). Наличие некоторых изображений (Иоанн Милостивый), возможно, связано с местными новгородскими особенностями (стр. 27).

Одно из предположений В. Н. Лазарева, весьма осторожного в персонификации отдельных изображений, нам кажется возможным подтвердить. Предполагая, что юный воин, изображенный на пилоне южной стены у входа в диаконник, — Глеб, автор высказывает это лишь в качестве гипотезы, так как воин изображен без обычной для Глеба княжеской шапки (стр. 42). Однако такое изображение Глеба (вместе с Борисом) известно в мелкой пластике (каменный образок Загорского музея начала XIV в.)¹³. Вероятно, справедливо и предположение Н. П. Сычева, рассматривающего как Бориса и Глеба двух конных воинов, представленных в росписи Борисоглебской церкви в Кидекше, хотя они изображены также без шапок¹⁴.

Более сомнительной нам представляется расшифровка расположенного ниже изображения юного мученика. В. Н. Лазарев склоняется к тому, что здесь представлен Севастьян (стр. 42). Однако Ю. А. Олсуфьев, изучавший фреску, когда надпись на ней была в лучшем состоянии, предлагал читать «Савва Стратилат». К этому чтению был близок и В. В. Сулов, что видно по его кальке, опубликованной у Бранденбурга¹⁵. И хотя, как указывает В. Н. Лазарев, в росписи Студеницы Савва Стратилат изображен старцем, этого не кажется достаточным для опровержения предположенной Ю. А. Олсуфьевым идентификации. Памятники более поздней поры, возможно, отражающие старые иконографические традиции, показывают, что в русском искусстве иконографические признаки Саввы Стратилата не были устойчивыми. Так, в иконных святцах XVI в. Гос. Русского музея он изображен средовеком¹⁶.

Расшифровка этого изображения представляет интерес в связи с некоторыми общими особенностями состава росписи Георгиевской церкви. В нем имеется много общего с составом южнославянских стенописей: наличие редких изображений Аффима (стр. 35), мученика Агафона (стр. 43); изображение в центральной апсиде композиции «Поклонение жертве», столь распространенной в южнославянских росписях XII—начала XIII в. (стр. 23, 24); прием изображения в нижнем регистре росписи апсид-полуфигур святых в орнаментальных обрамлениях (роспись усыпальницы в Бачково, 1083 г., храм Георгия в Расе, 60-е годы XII в.). Изображения Саввы Стратилата в искусстве этого времени редки и известны нам лишь по росписям Сербии (Студеница). Если мученик, представленный под Глебом, — действительно Савва Стратилат, то отмеченные связи получают еще одно подтверждение. Оговорим, однако, что мы не можем быть твердо уверены в том, что все перечисленные особенности были характерны лишь для искусства Болгарии и Сербии, так как до нас дошли только отдельные звенья из большой цепи памятников.

Центральное место в книге занимает глава «Стиль росписи и ее мастера». Опираясь на данные стиля, языковые признаки надписей, характер орнамента, а также на особенности системы и состава росписи, проанализированных в предыдущей главе, В. Н. Лазарев неоспоримо доказывает, что роспись исполнена русскими, а не греческими живописцами. Этот вывод имеет особо серьезное значение не только для изучения самой старолadoжской росписи, но и для правильного понимания одной из важнейших проблем развития средневекового искусства — проблемы формирования национальных школ.

До сих пор даже в работах крупных зарубежных исследователей не изжита недооценка местных элементов в развитии средневекового искусства стран, связанных в культурном отношении с Византией. Преувеличивая византийские влияния, эти исследователи отводят местным художникам весьма незначительную роль. Вот почему так важен установленный В. Н. Лазаревым факт наличия местных особенностей в старолadoжской росписи, наиболее византизирующей среди новгородских стенописей зрелого XII столетия.

¹³ Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск, 1960, стр. 21 и 138.

¹⁴ Предположение Н. П. Сычева см. в кн.: Н. Н. Воронин. Владимир, Боголюбиво, Суздаль, Юрьев-Польской. М., 1958, стр. 272, рис. 124.

¹⁵ Н. Е. Бранденбург. Указ. соч., табл. LXXXVI, рис. 86.

¹⁶ Инв. 1439.

Большой заслугой В. Н. Лазарева является пристальное внимание к процессу кристаллизации национальных черт в средневековом искусстве. В ряде своих последних работ он демонстрирует этот процесс на основе тщательного изучения конкретных явлений средневековой художественной культуры¹⁷. Вывод, полученный им в результате исследования старолadoжского фрескового цикла, является новым важным аргументом, подкрепляющим методологическую концепцию автора.

Как уже отмечалось, старолadoжская роспись датировалась исследователями весьма произвольно. Однако в последние десятилетия в советском искусствоведении установилась точка зрения, согласно которой фрески следует датировать концом XII в. (В. Н. Лазарев относил их к 80-м годам, М. В. Алпатов и М. К. Каргер — к концу столетия, без уточнения)¹⁸.

В новой книге В. Н. Лазарев стремится уточнить дату росписи, опираясь на особенности архитектуры Георгиевской церкви, сведения письменных источников об истории города Ладоги, систему росписи и стиль фресок. Изображение чуда Георгия в апсиде диаконника необходимо для византийских и древнерусских стенописей. Автор предполагает, что эта особенность объясняется постройкой храма в память одного из военных событий — героической обороны Ладоги от шведского нападения в 1164 г. В таком случае, учитывая обычай просушивать храм после постройки, нижним хронологическим пределом при датировке росписи можно считать 1167 г. Этой дате не противоречит и характер архитектуры церкви¹⁹.

В. Н. Лазарев склоняется к тому, что стенопись была исполнена именно в 60-е годы, а не позднее (стр. 78—79). При этом автор исходит из того, что в развитии новгородского искусства XII в. наблюдается тенденция к эмансипации от византийских образцов и нарастанию местных новгородских признаков по мере приближения к концу столетия; старолadoжская же стенопись принадлежит к той группе памятников, где связи с византийским искусством еще весьма сильны.

Перспектива более точно датировать фресковый цикл весьма заманчива. Однако, несмотря на остроумие приводимых аргументов, нам представляется необходимым оставить вопрос о более точной дате росписи открытым. К этому побуждают следующие соображения.

Сам автор признает, что старолadoжская роспись исполнена значительно позднее, чем стенопись Спасо-Мирожского монастыря, датируемая им временем около 1156 г. (стр. 77), и что она имеет много общего с фресками Аркажа 1189 г. и Нередицы 1199 г. (стр. 78).

Фрески Эболи (1156 г.) и Нерези (1164 г.), привлекаемые В. Н. Лазаревым в качестве аналогий к ладожским, показывают, что в византийском искусстве 50—60-х годов уже сложились приемы «линейной стилизации» (стр. 89). Однако эти фрески, будучи памятниками совсем иного круга, весьма отличны от ладожских по многим другим художественным особенностям. Это сопоставление не дает верхней границы исполнения ладожской росписи. Орнаментальный характер рисунка и световых бликов встречается и позднее как в византийских, так и в русских памятниках.

В некотором противоречии с гипотезой В. Н. Лазарева находится и тот факт, что орнамент ладожской росписи, с его разноцветными фонами и мягкими завитками белых лент — побегов, наиболее близок к орнаменту именно тех русских рукописей, которые датируются концом XII, а некоторые — даже XIII столетием²⁰.

¹⁷ В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской; его же. Константинополь и национальные школы в свете новых открытий. ВВ, XVII, 1960, стр. 93—104; его же. Живопись XI—XII вв. в Македонии. Доклад на конгрессе византистов в Охриде в сентябре 1961 г.

¹⁸ В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 27; его же. Живопись и скульптура Новгорода. «История русского искусства», под общей редакцией И. Э. Грабаря, В. С. Кемениова и В. Н. Лазарева, т. II. М., 1954, стр. 88; М. Алпатов, N. В. Гундов. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, S. 274; М. К. Каргер. Новгород Великий. М., 1946, стр. 45; его же. Живопись, стр. 378 (здесь автор относит роспись к двум последним десятилетиям XII в.).

¹⁹ Только вряд ли следует при датировке церкви ссылаться на то, что церковь Климента, построенная здесь в 1153 г. по заказу архиепископа Нифонта, восходит к иным архитектурным традициям и что, следовательно, Георгиевская церковь построена позднее (стр. 16 и 76). Строительство Нифонта представляет особое явление в древнерусском зодчестве, и параллельно могли существовать и иные архитектурные направления. Для датировки храма второй половиной XII в. вполне достаточен основной аргумент, приводимый автором: то, что Георгиевская церковь по своей архитектуре органически связана с группой новгородских построек этого времени.

²⁰ Евангелие апракос XII—XIII вв. из московского Архангельского собора (В. В. Стасов. Славянский и восточный орнамент. СПб., 1884, табл. LVIII); Евангелие апракос XIII в. в Ярославском музее (С. О. Дологов. Описание евангелия XIII века, принадлежащего Ярославскому архиерейскому дому. ТАС, VII,

Рассматривая вопросы датировки, необходимо отметить и то обстоятельство, что пути развития новгородской живописи в XII в. были сложными. В. Н. Лазарев отмечает в ней два направления — «грекофильское»²¹ и более самобытное. И если не подлежит сомнению общая тенденция к освобождению от византийских образов и к нарастанию «новгородизмов» по мере приближения к концу столетия, то столь же бесспорно, что этот процесс не был равномерным. Среди памятников второго направления уже в середине века встречаются такие, в которых наблюдается решительный разрыв с византийской традицией: изображение деисуса в Мартирьевской паперти Софии (1144 г.), оборот иконы Знамения, находящейся в Новгородском музее (до 1169 г.,

т. III. М., 1892, стр. 52—57, табл. XXV—XXVI); Евангелие Тошинича, XII—XIII вв. (В. В. Стасов. Указ. соч., табл. LX). Обе последние рукописи В. Н. Лазарев относит к XIII в. (В. Н. Лазарев. Искусство Владимиро-Суздальской Руси. «История русского искусства», т. I. М., 1953, стр. 494, 496; его же. Живопись и скульптура Новгорода. «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 134).

²¹ О большой роли византизующих элементов в новгородской культуре XII в. свидетельствуют как сами художественные произведения, так и письменные источники. Не подвергая сомнению само существование «грекофильского» направления, приведем некоторые соображения относительно одного из летописных свидетельств.

В научной литературе неоднократно цитировалось указание Синодального списка Первой новгородской летописи о том, что в 1196 г. «испса црковь на воротех архиепископ Мартурий святых Богородица, а писецъ Грьцин Петровиць» (В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 43; Ю. Н. Дмитриев. Заметки по технике русских стенописей X—XII вв. «Ежегодник Института истории искусства. 1954». М., 1954, стр. 240—241; В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода. «История русского искусства», т. II, стр. 122; его же. Фрески Старой Ладогы, стр. 93). Здесь и далее цитируем Первую новгородскую летопись по изданию: Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.—Л. 1950.

Наименование художника в приведенном отрывке возбуждает ряд вопросов. В древних текстах этнографическое или географическое происхождение лица указывается обычно после имени (Феофан Гречин, Исая Гречин, Пахомий Серб, Андрей Фрязин, Матвей Фрязин, Лука Смолянин и т. д.). Употребление отчества («Петровиць») без имени известно для домонгольского периода только по отношению к князьям (Н. М. Тупиков. Исторический очерк употребления древнерусских собственных имен. ЗОРСАРАО, т. IV. СПб., 1903, стр. 83).

Стихирарь конца XII—начала XIII в. (ГПБ, Соф. 85) имеет следующую запись: «Аз, попин грешный Сава, а мирское ми Грьцин, написах книги сия святима царьма Костантина и Олены. . .» (Е. Э. Гранстрем. Описание русских и славянских пергаменных рукописей. Л., 1953, стр. 30). Эта запись была сопоставлена со свидетельством Первой новгородской летописи о «Гречине Петровиче» еще М. К. Каргером в устном докладе «О русско-византийских связях в архитектуре» на сессии Отделения исторических наук АН СССР по проблемам византиноведения в 1958 г.

Поп Сава, носивший мирское имя Гречин, неоднократно упоминается Первой новгородской летописью (под 1226 г.: «въведете Грьцина, попа Святую Константина и Елены. . .»; при выборах архиепископа в 1230 г.: «рекоша некотори князю: естъ чернець. . . именовемъ Спиридон. . ., а инии Осафа. . ., а друзии Грьцина»).

При выборах архиепископа в 1193 г. «ини хотяху Митрофана поставити, а друзии Мантурия, а сии хотяху паки Гречина» (Новгородская первая летопись, стр. 65, 68, 231—232). В двух последних случаях сам контекст недвусмысленно подсказывает, что «Грьцин» (или «Гречин») употребляется в качестве имени.

Употребление в качестве личных имен самых разнообразных этнографических названий (Козарин, Мордвин, Черемисин, Чюдин, Чюхна) было особенно распространено в XV—XVII вв. (Н. Х. К вопросу о древнерусских некалендарных именах. «Этнографическое обозрение», кн. XVI, № 1. М., 1893, стр. 128), но встречается и в домонгольское время (А. И. Соболевский. Названия населенных мест и их значение для русской исторической этнографии. «Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии». СОРАС, т. XXVIII, № 3. СПб., 1910, стр. 226). Например, «Варяжко» (ПВЛ под 980 г.), «Чюдин» (ПВЛ под 1068, 1072, 1078 гг.), «Ляшкко» (один из убийц Бориса, ПВЛ под 1015 г.), «Торчин» («повар глебов именовемъ Торчин», ПВЛ под 1015 г.), «муж» Давида и Олега Святославичей: «и сдумавше послаша к Давыду мужи свое, Святополк Путяту, Володимер Орогостя и Ратибора, Давыд и Олег Торчина», ПВЛ под 1100 г. См. Повесть временных лет. Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. Подготовка текста Д. С. Лихачева. Серия «Литературные памятники». Часть первая. Текст и перевод. М.—Л., 1950, стр. 55, 114, 121, 132, 92, 93, 181). С меньшей уверенностью укажем «Угринца» (запись Юрьевского евангелия 1119—1128 гг.: «аз грешный Феодор написах еуангелие се. . . Угриньц псал») и «Лотыша» (запись Евангелия 1270 г., Рум. 105: «аз Георгий сын попов, глаголемаго Лотыша с Городища. . .»).

см. стр. 94). Вполне правдоподобно, что в рамках первого направления этот процесс мог протекать менее интенсивно. Если не принять во внимание это обстоятельство, то мы невольно окажемся в положении тех исследователей, которые упускают из виду существование в средневековом искусстве различных одновременных направлений. Против такой методики справедливо возражает сам В. Н. Лазарев (стр. 74—75).

Приведенные соображения не дают полного основания для датировки росписи концом (80-ми или 90-ми годами) XII в. Но их достаточно для того, чтобы отнестись с большой осторожностью к предложенной В. Н. Лазаревым более ранней дате.

Одна из интереснейших глав книги — «Приемы линейной стилизации в живописи XII века и их истоки». Здесь получило свое наиболее яркое выражение то качество, которое присуще исследованиям В. Н. Лазарева: присутствие широкого историко-культурного фона, изучение памятника в непосредственной связи с его культурным окружением, с учетом многообразной художественной жизни породившей его эпохи. Сопоставление публикуемой росписи с византийскими и южнославянскими памятниками, как предшествующими по времени, так и современными, позволяет по-настоящему оценить своеобразный вклад новгородских мастеров в художественную культуру средневековья.

Глава необычна по методике исследования. Выделяя один прием, один составной элемент из целой системы художественных средств, автор концентрирует внимание на его эволюции. С тонкой наблюдательностью автор показывает, насколько различную роль играл этот прием в создании художественного образа в зависимости от принадлежности произведения к той или иной национальной и культурной среде.

Особенно убедительно положение В. Н. Лазарева относительно того, что широкое распространение и развитие «линейной стилизации» на Руси связано с большой ролью народных традиций в русской культуре той поры (стр. 90). Отметим, однако, что процесс нарастания линейных, графических элементов, выразившийся в старорядожских фресках и примыкающих к ним памятниках в виде «линейной стилизации», т. е. в особом орнаментальном характере рисунка и пробелов, все меньше следующих за формой и все больше подчиняющихся ритму узора, имел и другую сторону. Утрата русским искусством XII в. многих живописных приемов предшествующей поры, восходящих еще к эллинистическим традициям, несомненно, связана с глубокими изменениями в общественной жизни и культуре того времени: с усилением догматического начала, с распространением аскетического духа под влиянием дальнейшего процесса феодализации, роста церковной идеологии²².

* * *

Некоторым пробелом книги является то обстоятельство, что она посвящена лишь фрескам Георгиевской церкви, хотя живописное наследие Старой Ладogi не сводится к одной этой стенописи. В этом смысле название книги шире ее содержания.

Мирские имена такого типа известны и в южнославянской ономастике (пользуемся любезным указанием проф. Дж. Радойчица). Так, имя «Гръчин» часто встречается в сербских и македонских письменных источниках. Еще в первой половине XIV в. в македонском городе Штине, в «подградии штинском» жили два человека с таким именем (Fr. M i c l o s i c h. Monumenta serbica. Wien, 1858, S. 62; Ст. Н о в а к о в и ћ. Законски споменици српских држава средьга века. Београд, 1912, стр. 402). Таким образом, «Гръчин» могло быть личным «некалендарным» именем.

Как показывает обширный сохранившийся материал XV—XVI вв., такие имена часто не были связаны с действительным происхождением и национальностью лица (например, «Осий, Богдан и Тотарын Сопроновичи», княжеские бояре в Литве, 1466 г., Тушаков, стр. 443; было имя «Козарин», хотя в это время народа «козар» уже не существовало; встречаются сочетания типа «Русин да Мещерин Федоров дети Черемисинова». — А. И. С о б о л е в с к и й. Названия населенных мест...», стр. 226).

Поэтому считать «Гречина Петровича» греком нет достаточных оснований. Это имя могло отражать его действительное происхождение, но могло и не зависеть от него.

Остается невыясненным еще один вопрос. Именем и отчеством, и особенно отчеством на «-ич», называли лиц, принадлежащих к высоким социальным слоям (см., например, Astrid В о е с k l u n d. Personal Names in Medieval Velikij Novgorod. Stockholm, 1959, p. 52).

Между тем Гречин Петрович — «писец», мастер-ремесленник. В новгородских письменных источниках мы знаем лишь одну аналогию: свидетельство той же Первой новгородской летописи, но младшего извода, под тем же 1196 г., о мастере-строителе церкви Кирилла на Нелезене «Корове Яковиче с Лубяней улицы».

²² М. К. К а р г е р. Живопись, стр. 361—362.

Как известно, фресковую роспись имели еще четыре церкви XII в.: Успения, Климента²³, Спаса²⁴ и безымянная, находившаяся на берегу р. Ладожки²⁵. В двух последних, раскопанных Н. Е. Бранденбургом, сохранились лишь «мраморировка» в нижних частях стен и незначительные фрагменты орнаментов и фигур. Детали климентовских фресок представляют большой интерес. Но наиболее значительны остатки росписи Успенской церкви. Внутри храма сохранилось шесть фрагментов. Один из них был открыт реставраторами Г. О. Чириковым и В. О. Кириковым еще в 1927 г.²⁶ Это изображение неизвестного мученика (по Репникову, Бориса) на восточной стороне юго-западного столба. Остальные открыты во время работ по архитектурной реставрации здания в 50-е годы. Это орнаменты на откосах двух оконных проемов северной стены и три поясных изображения в арках угловых камер, расположенных на уровне хор и примыкающих к жертвеннику и диаконнику. Здесь представлены Кирик (изображение прекрасной сохранности), неизвестный мученик-старец и неизвестный святой (его лицо утрачено).

Фрески Успенской церкви по времени исполнения близки к георгиевским. Сходны орнаменты, красно-коричневый оттенок фонов. Однако они исполнены иными мастерами. Об этом свидетельствуют более массивные и грузные пропорции фигур, резкость широких зеленоватых санкирных теней на лицах, не столь изысканный и тонкий красочный строй, основанный на более скупой цветовой гамме.

Особое место среди росписей Успенской церкви занимает наружная фреска северного фасада, слева от портала. Она открыта в 1951 г. при разборке позднего придела. Сохранилась она фрагментарно. В трех арочных проемах приземистого купольного здания изображены четыре фигуры: по одной в двух левых арках и две в правой, причем от крайней фигуры здесь сохранилась лишь часть. Они одеты в короткие (до колен) подпоясанные одежды. У них пышные короткие волосы. Нимбы отсутствуют. Боковые фигуры обращены к центру, но позы их неодинаковы. Левая изображена склоненной, центральная — благословляет (?) ее. Обе правые стоят прямо. Слева от этой группы на желтом фоне изображено дерево. Фигуры же представлены на светло-синем фоне. Их силуэты очерчены очень уверенно, красноватым контуром. Черты лиц стерты, а на одеждах нет никаких следов красочного строя. Рисунок столь эскизен, что датировка фрески представляется большой трудностью. Отметим, однако, что процарапанные поверх фрески граффити имеют признаки XIII—XIV вв. (начертания отдельных букв, характер процарапанного орнамента-плетенки). Не ставя сейчас своей задачей определение времени и сюжета изображения, укажем лишь на необычность фрески и ее значительный интерес. Возможно, это только часть большой композиции, располагавшейся и над порталом, и по его сторонам.

Фрески Климентовской церкви, судя по сохранившимся фрагментам, отличались и от георгиевских и от успенских, представляя еще один стилистический вариант. Сравнивая эти росписи, мы можем составить представление о богатстве и разнообразии художественной жизни Ладоги во второй половине XII в.

* * *

Публикация старолadoжской росписи существенно расширяет наши знания об истории новгородского искусства.

Сложение местных художественных школ составляет важную черту русской культуры периода феодальной раздробленности. Советскими учеными достигнуты большие успехи в изучении этого процесса в области зодчества. В сфере живописи сделано значительно меньше. Причина этого — не только в гибели и плохой сохранности произведений, но и в том, что многие памятники до сих пор еще остаются неисследованными.

В силу особенной исторической судьбы Новгорода, счастливо избежавшего разрушительного татарского нашествия, нам удастся проследить этот процесс в его искусстве более детально, чем в искусстве других русских областей. Но и здесь еще нельзя считать исчерпывающе изученным фонд памятников, находящихся в нашем распоряжении. Достаточно сказать, что такая уникальная стенопись, как роспись Анто-

²³ Н. И. Репников. Раскопки в городище Старая Ладога. Сб. «Старая Ладога». Л., 1948, стр. 62. Фрагменты хранятся в ГРМ и Гос. Эрмитаже.

²⁴ Н. Е. Бранденбург. Указ. соч., стр. 48 и 126, рис. 2 и табл. IX. М. К. Каргер сомневается в отождествлении этой церкви со Спасской (М. К. Каргер. Новгород Великий, стр. 44).

²⁵ Н. Е. Бранденбург. Указ. соч., стр. 49 и 127, табл. X.

²⁶ Н. И. Репников. Предварительное сообщение о раскрытии памятников древней живописи в Старой Ладоге. «Вопросы реставрации», т. II. М., 1928, стр. 193 и табл. у стр. 183.

ниева монастыря (1125 г.), до сих пор недостаточно изучена историками искусства, а расчистку ее вряд ли можно считать завершенной²⁷.

Аналогичная картина наблюдается и в изучении живописи других русских областей. Например, не расчищены и не исследованы фрески Кирилловской церкви в Киеве и Спасо-Мирожского монастыря в Пскове; ожидают своего исследования многие фресковые фрагменты, открытые археологами во время раскопок храмов.

Публикация этих памятников остро необходима для решения важнейших вопросов истории древнерусской культуры. Книга В. Н. Лазарева о старорладожских резках представляет важный шаг в этом направлении. Являясь образцовым монографическим исследованием, эта книга заставляет по-новому взглянуть и на многие более широкие художественные проблемы. Вот почему она уже успела занять видное место в советской научной литературе по истории древнерусского искусства.

Э. С. Смирнова

О НЕКОТОРЫХ СПОРНЫХ ВОПРОСАХ ИСТОРИИ РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОГО ХЕРСОНЕСА

(По поводу статьи Д. Л. Талиса „Вопросы периодизации истории Херсона в эпоху раннего средневековья“. ВВ, XVIII, 1961)

Статья Д. Л. Талиса посвящена вопросам периодизации истории раннесредневекового Херсона. Тема этой статьи имеет, несомненно, не только узкокрымский, но и более общий интерес, так как раннесредневековый Херсон был теснейшим образом связан не только с Таврикой, но и с окружающими странами, и прежде всего с Византией. Но в силу одного этого трудно представить себе, что Херсон имел особую периодизацию своей истории, как это можно думать из заглавия статьи. Во всяком случае автор нигде не оговаривает, что периодизация истории Херсона отражает периодизацию истории Византии или одной лишь Таврики (впрочем, последнее также маловероятно).

В истории раннесредневекового Херсона Д. Л. Талис устанавливает следующие периоды.

1. Первый период охватывает V и первую половину VI в. и «является неотъемлемой частью предшествующего этапа развития» (стр. 61), т. е. античного.

2. Второй период начинается в середине VI в. и «охватывает примерно промежуток времени между серединой VI и серединой IX в.» (стр. 61). Этот этап, собственно, и является первым периодом средневековой истории Херсона (стр. 64).

3. Третий период, или, по Д. Л. Талису, второй основной средневековый период, обнимает, как это общепринято, время со второй половины IX по конец X в. (стр. 67 и сл.).

Предлагаемое разграничение, притом резкое, собственно раннесредневекового периода серединой VI в., насколько знаю, не встречается в историографии Таврики. Тем важнее обоснование такого хронологического членения, хотя и оно будет иметь очень ограниченное значение, так как относится к истории лишь одного города. Автор приводит следующие аргументы.

1) Уровень ремесленного производства Херсона в V и первой половине VI в. отнюдь не снизился, на что указывает продукция гончарного ремесла и особенно амфоры, сохранившие высокое качество и позднеантичные формы (стр. 55—57). Однако такой вывод нельзя признать доказательным хотя бы потому, что в количественном отношении этот материал ничтожен. Автор напрасно говорит о массовом изготовлении в раннесредневековом Херсоне амфор (стр. 57), так как именно массового характера эти находки лишены. Буквально несколько амфор V—VI вв., которые найдены в Херсоне за несколько десятков лет раскопок и которые удалось склеить, не могут, конечно, обосновать широкие выводы автора; тем более нет оснований датировать их в Херсоне специально первой половиной VI в. Характерно, что мы до сих пор не имеем в Херсоне ни одного более или менее целого образца самого распространенного в Северном и Западном Причерноморье типа амфор V—VI вв. — с глубоким и густым рифлением, хотя мелкие их обломки и часто встречаются. О форме этих амфор приходится судить по материалу из Болгарии и Румынии¹. Сказанное только что о кера-

²⁷ Покойный Ю. Н. Дмитриев высказывал убеждение, что в Богородице-Рождественском соборе Антониева монастыря во многих местах под поздней записью еще скрыты участки древней живописи.

¹ В Болгарии такие амфоры хранятся в музеях Варны, Бургаса, Несебра (неизданы); в Румынии они известны из раскопок Истрии (Histria. Monografia arheologica, vol. I. București, 1954, рис. 382—385). Античные прототипы III и IV вв. см. Н. S. R o-