

В.Д. Сарабьянов

## ФРЕСКИ ГЕОРГИЕВСКОЙ ЦЕРКВИ В СТАРОЙ ЛАДОГЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕЧЕНИЯ В НОВГОРОДСКОЙ ЖИВОПИСИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XII ВЕКА\*

Новгородская живопись с самого раннего этапа своей истории формировалась под постоянным воздействием византийских художественных образцов и вкусов и при непосредственном участии греческих мастеров. Так было в самом начале XII в., когда в Новгороде по приглашению новгородского владыки Никиты работали греческие художники, расписавшие в 1109 г. Новгородскую Софию<sup>1</sup>. Работы этих мастеров, а вскоре и сгруппировавшихся вокруг них местных художественных сил, определили своеобразие новгородского искусства первой трети XII в. Новый этап в этом процессе приходится на эпоху архиепископа Нифонта (1131–1156) и особенно на период конца 30-х – начала 40-х годов, когда по его инициативе в Новгороде работала бригада греческих мастеров, расписавшая собор Мирожского монастыря во Пскове (ок. 1140 г.)<sup>2</sup>, а затем, вероятно, принимавшая участие в декорации Мартириевской паперти Софийского собора (1144)<sup>3</sup>. Значение их творчества для формирования новгородской художественной школы в первой половине XII в. трудно переоценить.

Однако вторая половина столетия не дает столь последовательной картины. В то время как последние годы XII в. представлены двумя замечательными фресковыми ансамблями Благовещенской церкви в Аркажах (1189) и Спасской церкви в Нередице (1199), к периоду 50–70-х годов не относится ни одного твердо датированного памятника. Фрески Аркажей и Нередицы предстают перед нами как

\* Исследование осуществлено при финансовой поддержке РГНФ, грант № 97-04-06306.

<sup>1</sup> Лазарев В.Н. О росписи Софии Новгородской // ДРИ. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 7–12. Обобщающую работу о происхождении стиля софийских фресок см. статью Л.И. Лифшица, подготовленную к печати в серии "Центры художественной культуры средневековой Руси".

<sup>2</sup> Наиболее убедительно датировка Мирожского собора периодом около 1140 г. обоснована А.И. Комечем (Комеч А.И. Каменная летопись Пскова XII – начала XVI в. М., 1993. С. 35–56). Началом 1140-х годов датируют фрески Л.В. Бетин (Бетин Л.В. О реставрации стенописи Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 167) и О.Е. Этингоф (Этингоф О.Е. Вновь о дате росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове // Искусство Руси и стран Византийского мира XII века. Тезисы докладов конференции. СПб., 1995. С. 35–37).

<sup>3</sup> Датировку фресок Мартириевской паперти 1144 г. предложил Ю.Н. Дмитриев (Дмитриев Ю.Н. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследования // Практика реставрационных работ. М., 1950. Вып. 1. С. 146–154), а вскоре ее поддержал Г.К. Вагнер (Вагнер Г.К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Юрьев-Польской. М., 1964. С. 34). Г.М. Штендер дал ей еще более развернутую и обоснованную аргументацию (Штендер Г.М. "Деисус" Мартирьевской паперти Софийского собора в Новгороде // ДРИ. Монументальная живопись XI–XVII веков. М., 1980. С. 77–92). В.Г. Брюсова датирует эти фрески 90-ми годами XII в. (Брюсова В.Г. К истории стенописи Софийского собора в Новгороде. Фрески Мартириевской паперти // ДРИ. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 108–125; Она же. О содержании росписей XI–XII вв. Мартирьевской паперти Софийского собора Новгорода // ДРИ. Художественная культура X – первой половины XIII в. М., 1988. С. 174–176). Более позднюю дату поддерживал и В.Н. Лазарев (Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв., М., 1973. С. 47).

зрелое искусство, в котором, при несомненном обилии византийских реплик и реминисценций, уже отчетливо звучит местная художественная традиция. Яркая индивидуальность работавших здесь мастеров, художественная целостность ансамблей, в которой находят выражение местные реалии, и в то же время соответствие этого искусства общевизантийским стилистическим тенденциям, неизбежно ставят вопрос о взаимоотношении местной традиции и византийской основы, для решения которого ключевыми становятся фрески Георгиевской церкви в Старой Ладоге, несомненно являющиеся самым грекофильским памятником, своего рода носителем живой византийской традиции для новгородского искусства второй половины XII в. Анализ стилеобразующих основ старолadoжских фресок и их значения для новгородского искусства позднего XII в. и станет предметом данной работы.

Ладожские фрески, несмотря на яркую индивидуальность работавших здесь художников, обладают абсолютной стилистической цельностью<sup>4</sup>, которая обеспечивается строгим и неукоснительным соблюдением устойчивых художественных принципов, методов и канонов, объединенных в единую систему и определяющих всю стилистическую структуру росписей. В основе этой системы лежат универсальные понятия, за которыми стоит многовековой опыт классического византийского искусства, но при этом она в полной мере обладает своей оригинальностью и неповторимостью, т.е. всем тем, что и создает индивидуальное лицо памятника. Так, категорией первостепенной важности для мастеров ладожских фресок оказывается архитектура стенописи, и ее непреложным требованиям в той или иной степени подчинены все элементы художественной структуры росписей<sup>5</sup>. Для такого небольшого храма, как Георгиевская церковь, всегда существует опасность измельчения масштаба росписи, увлечения подробным повествованием и излишней детализацией, что приводит к утрате конструктивной выразительности стенописи. Эту нарративную систему декорации, преобладавшую в монастырской среде, В.Н. Лазарев назвал "ковровой"<sup>6</sup>. В Георгиевской церкви, напротив, повествование существует сокращено ради сохранения масштабной соразмерности живописи с архитектурой. Эта особенность старолadoжских росписей отчетливо видна в декорации боковых апсид. Так, богородичный цикл жертвенника состоял не более чем из четырех сцен, от которых сохранилось только "Жертвоприношение Иоакима и Анны" (рис. 4), что же касается дьяконника, то житийный цикл, посвященный патрону храма, насчитывал лишь три композиции, из которых сохранившееся "Чудо св. Георгия о змие" (рис. 3) занимает весь нижний регистр повествования. Старолadoжские мастера свободно могли бы увеличить количество сюжетов этих циклов, чуть уменьшив масштаб сцен. Однако они умышленно не идут на это. Более того, они отделяют полуфигуры архангелов от расположенных ниже сюжетов широкой, около 70 см, полосой орнамента<sup>7</sup>. Все это – сознательные шаги художников, направленные на усиление масштабной выразительности живописи и ее архитектурной ясности.

Масштабные градации фресок обладают своей внутренней логикой, где изменение пропорциональных соотношений соответствует не столько параметрам

<sup>4</sup> Эту особенность впервые отметил еще в конце 40-х годов XIX в. первый исследователь фресок Я.И. Бередников, который увидел в них "очевидную школу, совершенно особенную, создавшуюся на обдуманном основании идеи искусства чисто не светского, а церковного, руководствовавшегося образцами греческого строгого стиля и имевшего навывших, ловких и опытных исполнителей" (*Бередников Я.И.*) Развалины Георгиевской крепости в Старой Ладоге // ЖМНП. 1853. Ч. 78. Отд. 17. С. 80–90).

<sup>5</sup> В.Н. Лазарев говорил об архитектурности как об одной из главных особенностей старолadoжских фресок (*Лазарев В.Н.* Фрески Старой Ладоги. М., 1960. С. 20).

<sup>6</sup> Там же. С. 20–21.

<sup>7</sup> В.Н. Лазарев ошибочно принял эту полосу с не читавшимся тогда орнаментом за утратившийся фриз медальонов. Там же. С. 28.

архитектурных объемов, сколько сакральной значимости данного пространства и размещенного в нем фрескового изображения. Подобная сакрализация масштабных соотношений, в целом присущая монументальной живописи средневизантийского периода, воплощена в старолитомирских фресках в кристально ясной форме. В классическом византийском искусстве архитектоника стенописи всегда имела свое сакральное осмысление. В таких ансамблях XI в., как Хосиос Лукас, София Киевская и Неа Мони, преобладало, по определению О. Демуса, "классическое решение" соотношения мозаической декорации и архитектуры<sup>8</sup>, в котором главенствовал ясный принцип увеличения масштаба изображения по мере его удаления от зрителя<sup>9</sup>. В памятниках XI и раннего XII в., ориентированных на этот принцип, как правило, выбиралось три масштабных модуля: меньший для композиций стен, средний для арок, сводов, парусов и крупный для конх и купола. Такая дифференциация в полной мере соответствовала и архитектонике здания, и сакральному осмыслению его объемов. Этот принцип увеличения масштаба живописи снизу вверх остался неизменным условием храмовой декорации всех последующих эпох, хотя известны примеры программного отхода от этого принципа ради выделения особо значимых образов<sup>10</sup>. Но в Георгиевской церкви изменение масштабных соотношений получает еще одно отчетливое направление – с востока на запад.

Восточная часть храма, включая и арки боковых апсид, была выделена масштабно. Это касается и деления на регистры, где их, помимо панелей мраморировок, всего четыре, в отличие от пяти ярусов основного объема, и выбора более крупного масштаба для всех алтарных образов. Боковые апсиды были обрамлены крупномасштабными фигурами, как бы охранявшими вход в "святая святых" – от этих изображений сохранились фигуры святых воинов в арке дьяконника (рис. 5). Главным же отличием пропорционального построения алтарной росписи являлась ясно выраженная через масштабные соотношения иерархия всех алтарных изображений и их программная взаимозависимость. Так, гигантские полуфигуры архангелов в конхах боковых апсид (рис. 7), фланкировавшие утраченное, но реконструируемое изображение Христа в своде алтаря<sup>11</sup>, являясь составными частями главного храмового образа – образа Теофании, который сравним по значимости разве что с традиционной фигурой Пантократора в куполе, были выполнены в самом крупном масштабе, который не повторяла больше ни одна фреска Георгиевской церкви. Расположенная в конхе алтаря Богоматерь, судя по сохранившимся фрагментам, была меньшего масштаба, в точности соответствуя сохранившимся изображениям св. Марии и Николая в арках под хорами. В чуть меньшем масштабе решены фигуры святых воинов в арке дьяконника и, вне сомнения, утраченные персонажи в арке жертвенника. В еще более уменьшенном варианте выполнены святители из "Службы св. отцов", и, судя по небольшому фрагменту, сцены "Причащения апостолов". И наконец, самый мелкий масштаб алтарных изображений использован в житийных сценах циклов Богоматери и св. Георгия, а также во фризе медальонов с полуфигурами святителей в нижней зоне алтаря.

Пропорциональные вариации росписей алтаря, хотя и имеют много масштабных

<sup>8</sup> Demus O. Byzantine Mosaic Decoration. L., 1948. P. 4.

<sup>9</sup> Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens, 1985. P. 245–253.

<sup>10</sup> Например, в тимпане нартекса Хосиос Лукас над проходом в основной объем кафоликона расположен огромный бюст Пантократора, который абсолютно выпадает из системы масштабных соотношений. Аналогичные образы известны в мозаиках Кахрие Джами. Примеры подобного рода можно продолжить.

<sup>11</sup> Своеобразие архитектурной формы алтарного свода в сочетании с обнаруженными фрагментами в конхе алтаря позволяет реконструировать в своде вимы образ Пантократора, скорее всего представленного оплечно в медальоне. Подробнее о реконструкции утраченной росписи верхней зоны алтаря см.: Сарабьянов В.Д. Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // Вопросы искусствознания. М., 1994. 4/94. С. 290–293.

градаций, представляются достаточно традиционным вариантом алтарной декорации, но принципиальным новшеством является их соотношение с остальной частью стенописи. Так, самый маленький масштаб алтарных фресок становится своего рода модулем для пропорционального построения росписей подкупольного креста. Именно в этом размере выполнены пророки барабана (рис. 2), крупномасштабные сцены христологического цикла, т.е. уцелевшее "Крещение" и, вне сомнения, утраченные росписи сводов и люнетов; в нем же написана фигура Христа из "Вознесения" (рис. 1). Другие персонажи этой сцены – ангелы и апостолы – выполнены в уменьшенном масштабе; в этом же среднем варианте, судя по небольшим фрагментам, были написаны утраченные сцены второго сверху регистра и фигуры святых в аркатурном фризе (пророк Даниил). Наконец, пример самого мелкого масштаба фресок подкупольного объема дает нам медальон со св. Агафоном (рис. 5).

В свою очередь именно этот малый масштаб становится модулем для фресок под хорами со сценами "Страшного Суда". Росписи западного объема также имели три масштабные градации: в крупной, соответствующей фигуре св. Агафона, выполнена центральная сцена с "Деисусом" и восседающими на тронах апостолами (рис. 6); средний масштаб представлен фигурами праведных монахов и жен в южной части композиции; наконец, в самом мелком, почти иконном размере, судя по небольшому фрагменту с фигурами грешников, были изображены утраченные ныне повествовательные сцены "Страшного Суда".

Итак, масштабные и пропорциональные построения старолadoжских росписей имеют строго продуманную и в совершенстве организованную систему соотношений. Самый маленький масштаб алтарных фресок оказывается самым крупным для подкупольного пространства, а меньший размер изображений в этом объеме становится самым крупным модулем для сцен "Страшного Суда". Масштабные градации точно соответствуют делению храма на три литургических пространства: алтарь, наос и помещение под хорами, тождественное в богослужебном назначении нартексу. Сакральный смысл подобной масштабной организации росписи очевиден: по мере подхода к "святая святых" божественная благодать приближается, и изображения становятся крупнее, по мере удаления от алтаря "горний мир" отдаляется, и масштаб изображений уменьшается.

Совершенно особую сакральную и архитектурную роль в системе росписи Георгиевской церкви имеют все декоративные элементы стенописи. Не раз отмечалось, что фрески этого памятника отличаются редким богатством и разнообразием декоративных мотивов, которые не столько отражают тяготение старолadoжских мастеров к "узорочью"<sup>12</sup>, сколько являются важным архитектурным элементом росписи, что в целом присуще классической византийской системе храмовой декорации<sup>13</sup>. Декоративные элементы отмечают конструктивный каркас храма и как бы цементируют его главные узлы, на которых крепится вся остальная роспись. Так, по шельгам всех сводов проходили орнаментальные фризы, а софиты всех арок были заполнены медальонами с орнаментом или с бюстами святых в орнаментальном обрамлении<sup>14</sup>. В основании алтарных апсид проходил фриз медальонов со святителями, окруженный упругим растительным орнаментом; другой подобный фриз, но значительно меньших размеров, шел по стенам основного

<sup>12</sup> В.Н. Лазарев считал обилие "узорочья" признаком новгородского происхождения мастеров старолadoжских фресок (Лазарев В.Н. Фрески Старой Ладogi. С. 72).

<sup>13</sup> Примечательно, что даже в таких примитивных по архитектуре храмах, каким, например, является церковь св. Георгия в Курбиново (однефная базилика с двухскатным перекрытием), орнаменты несут чрезвычайно важную архитектурную нагрузку (см.: *Hadermann-Misguich L. Kurbinovo. Les fresques de Saint-George et la peinture byzantine du XIe siècle. Bruxelles, 1975. P. 522–523.*)

<sup>14</sup> Остатки таких медальонов выявлены в сводах арки дьяконника и северо-западной арки под хорами.

объема, отмечая середину их высоты (рис. 5). Иное решение мы видим на центральной композиции "Страшного Суда", над которой расположена трехлопастная арка, заполненная растительным орнаментом, оживляющая вялый стык фрески с настилом хор и придающая чисто архитектурную напряженность и выразительность аморфной горизонтали их сочленения (рис. 6). Орнаментальные обрамления имело и большинство гнезд воздушных связей – остатки такого орнаментального клейма сохранились над фигурой св. Саввы Стратилата.

Еще более определенную и ясную архитектурную нагрузку несут на себе обрамления фигур в виде декоративных арок, получившие широкое распространение именно с середины XII в. Обычно ими выделялись особо значимые фигуры, чаще всего фрески-иконы по сторонам от алтаря. Иногда обрамления выполнялись в резьбе по камню<sup>15</sup>, но чаще они заменялись живописными имитациями. Таковы, например, предалтарные образы Богоматери и Спасителя в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря (ок. 1140 г.), фигуры Спасителя и св. Георгия из церкви в Курбиново (1191)<sup>16</sup> или фигуры св. Космы и Дамиана из церкви св. Бессеребренников в Кастории<sup>17</sup>. Этот мотив мог использоваться и в декорации других зон храма, например, в церкви Агиос Сотирас в Мегаре (ок. 1200 г.), где в аркаду помещены святители алтаря<sup>18</sup>, или же в Бачковской костнице (вторая половина XII в.), где широкими арками обрамлены сцены христологического цикла<sup>19</sup>.

В Георгиевской церкви арочные мотивы используются чрезвычайно широко и разнообразно. Интерьер церкви, в силу своих малых размеров, отличается известной скупостью и простотой, и многочисленные арочные обрамления вокруг фигур, восполняя недостаток архитектурных членений интерьера, вносили в него дополнительные архитектурно-декоративные акценты и тем усиливали конструктивную выразительность всей росписи. Так, пророки в барабане обрамлены арочками на консолях (рис. 2), имитирующими разные декорации в купольных росписях некоторых византийских храмов, когда фигура святого помещалась в небольшую нишу, обрамленную резным орнаментом или аркадой; блестящим примером такой купольной декорации является церковь св. Георгия в Старом Ресе, более известная как Джурджеви Ступови (ок. 1175 г.)<sup>20</sup>. Столь же выразительные декоративные элементы украшали южную и северную стены храма, где на уровне нижних сдвоенных окон располагался регистр, состоявший из трех фронтальных фигур, обрамленных

<sup>15</sup> Типичными примерами подобных обрамлений может служить, например, фреска со св. Пантелеймоном в Нерези, 1164 г. (Бурић В. Ј. Византијске фреске у Југославији. Београд, 1974. Табл. V), две фрески-иконы в церкви Богоматери Зоодохос Пиги в Самари конца XII в. (Grigoriadou-Cabagnols H. Le décor peint de l'église de Samari en Messenie // СА. 1970. № 20. Fig. 7) или мозаичные образы Христа и Богородицы из церкви Порта Панагия в Фессалии, 1285 г. (Вајцман К., Алибегашвили Г., Вольскаја А., Бабић Г., Хаџидакис М., Алпатов М., Воинеску Т. Иконе. Београд, 1983. Ил. на с. 165). Подробнее об этом см.: Бабић Г. О живописном украсу олтарских преграда // ЗЛУ. 1975. 11. С. 3–41.

<sup>16</sup> Эти образы, вне сомнения, представляют собой традиционные предалтарные фрески-иконы, которые ввиду скудости архитектуры Георгиевской церкви были перенесены на стены (см.: Грозданов Ц., Хадерман Мисгвиш Л. Курбиново. Скопје, 1992. Ил. 19, 20, 21).

<sup>17</sup> Фигуры святых бессеребренников, венчаемые Спасителем, представлены здесь в трехлопастной арке как храмовая икона (см.: Chatzidakis M., Pelekanidis S. Byzantine art in Greece. Kastoria. Athens, 1985. P. 30, 32).

<sup>18</sup> Skawran K. The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria, 1982. III. 319.

<sup>19</sup> Бакалова Е. Бачковската костница. Софија, 1977. Ил. 146, 147.

<sup>20</sup> Милошевић Д., Нешиковић Ј. Ђурђеви Ступови. Београд, 1987. Ил. 9, 10, 20, 21. См. также: Мијовић П. Куполна аркада Ђурђевих Ступова // Старинар. Н. С. XX (Београд). 1970. С. 223–232. Другими примерами подобных обрамлений могут служить, например, фреска со св. Пантелеймоном в Нерези, 1164 г. (Бурић В. Ј. Византијске фреске у Југославији. Табл. V) или мозаичные образы Христа и Богородицы из церкви Порта Панагия в Фессалии, 1285 г. (Вајцман К., Алибегашвили Г., Вольскаја А., Бабић Г., Хаџидакис М., Алпатов М., Воинеску Т. Иконе. Ил. на с. 165).

арочками на колонках. Вместе с оконными проемами эти фигуры, от которых сохранился лишь пророк Даниил на южной стене (рис. 5), составляли единый фриз, подобный аркатурным поясам фасадов владими́ро-суздальских храмов. Да и орнаментальная трехлопастная арка над "Страшным Судом" (рис. 6) указывает на возможность применения вариантов подобной декорации для сюжетных сцен, ныне утраченных.

Преобразуя живописными средствами аморфную поверхность стены, сообщая ей новые пространственно-декоративные акценты, фрескисты конечно же ориентировались на памятники византийской классики, где архитектурно-декоративная природа византийской стенописи ясно проявлялась во взаимодействии со всем многообразием архитектурных и декоративных форм интерьера византийского храма. Подобные аркатурные или арочные обрамления не имели массового распространения в византийской монументальной живописи, и включение этого мотива для декорации не только образов, фланкирующих алтарь, но и других изображений, В. Джурич рассматривает как один из признаков столичной ориентации памятника<sup>21</sup>. В этой связи весьма показательным представляется факт особой популярности арочных обрамлений в новгородских и еще более во владими́ро-суздальских росписях, отличающихся очевидным пристрастием к искусству византийской столицы. Так, аналогичный живописно-аркатурный фриз украшал боковые стены Борисоглебского собора в Кидексе (50-е годы XII в.)<sup>22</sup>, а в Успенском соборе Владимира все сохранившиеся<sup>23</sup> или известные по калькам И.Е. Забелина<sup>24</sup> фигуры святых, относящиеся к росписям 1189 г., имели подобные арочные обрамления. Об устойчивости этой системы декорации свидетельствуют и остатки росписей в дьяконнике собора Рождества Богородицы в Суздале (1230–1233), где огромные фигуры анахоретов обрамлены такими же арками<sup>25</sup>.

Совершенно особую функцию в организации внутреннего пространства Георгиевской церкви имела цокольная декорация панелями полилитий или мраморировок. Полилитии встречаются в декорации храмов домонгольского периода чрезвычайно часто, особенно в новгородско-псковских памятниках. Их можно встретить практически во всех фресковых ансамблях Новгорода и его провинций – в Софии (1109, 1144), соборах Антониева монастыря (1125), псковских Мирожского и Иоанновского монастырей (40-е годы XII в.), в Успенском соборе Старой Ладogi (середина XII в.), Аркажах (1189) и Нередице (1199), да и в других памятниках новгородского региона<sup>26</sup>. Однако в большинстве случаев использование полилитии являлось лишь данью устойчивой традиции, тогда как в староладожских росписях мраморировки становятся важным смысловым элементом декорации, обладающим своей сакральной значимостью и неординарным пространственно-масштабным построением.

Обычно панели полилитии опоясывали храм по периметру примерно на одной высоте, редко превышавшей 1,5 м от уровня пола. Но в Георгиевской церкви они

<sup>21</sup> *Djuric V.* La peinture murale byzantine: XII et XIII siècles // СIEB XV. Vol. III. Art et archéologie. Athens, 1975. P. 16–17.

<sup>22</sup> *Лифшиц Л.И.* К вопросу о реконструкции программ храмовых росписей Владимиро-Суздальской Руси XII в. // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания. М., 1997. С. 162–163.

<sup>23</sup> *Лазарев В.Н.* Древнерусские мозаики и фрески. XI–XV вв. Ил. 154–155.

<sup>24</sup> *Филатов В.В.* Росписи притворов Владимирского Успенского собора // ДРИ. Художественная культура X – первой половины XIII в. М., 1988. С. 156–163.

<sup>25</sup> *Вагнер Г.К.* Белокаменная резьба древнего Суздаля. Рождественский собор. XIII век. М., 1975. С. 90–96.

<sup>26</sup> Подобные декоративные элементы, например, имела Спаская церковь Старой Ладogi, что запечатлено на рисунке Н.Е. Бранденбурга (*Бранденбург Н.Е.* Старая Ладoga. СПб., 1896. С. 47). В Никольском соборе Старой Ладogi также обнаружены фрагменты мраморировок, относящиеся к домонгольскому периоду постройки (*Васильев Б.Г.* Фрески церкви Николая чудотворца в Старой Ладoge // Памятники средневековой культуры. Открытия и версии. СПб., 1994. С. 66–67).

оказываются необыкновенно высокими, особенно принимая в расчет небольшие размеры церкви, и имеют четкую высотную градацию в зависимости от сакрального значения данного храмового пространства. Мраморные панели в основном сохранились высотой около 70 см, но при последней реставрации были обнаружены небольшие фрагменты, позволяющие достаточно точно реконструировать реальную высоту клейм полилитий, которая почти везде значительно превышала человеческий рост<sup>27</sup>. В западном объеме храма под хорами мраморировки поднимались примерно на 230–240 см, т.е. почти на половину высоты объема, чуть не доходя до верхней отметки западного дверного проема. В основном пространстве храма мраморные клейма занимали огромные плоскости на южной и северной стенах, достигая высоты около 250 см и полностью обрамляя дверной проем северного портала. В восточных арках мраморировки понижались примерно до 220 см, и только в алтаре их высота становилась соразмерной человеческому росту, опускаясь до 1,5 м. Таким образом, уровень полилитий понижался по мере увеличения масштаба росписей.

Кажущаяся на первый взгляд неоправданной завышенность мраморировок в реальности давала свою точку пропорционального отсчета для всей живописи, отодвигая от зрителя священные изображения и тем самым иллюзорно увеличивая внутреннее пространство храма. Более того, мраморные панели имеют очевидный сакральный смысл, выступая как своего рода пограничная зона, отделяющая "мир горний" от "мира дольного", небесное от земного, как область покаянной молитвы – "проскинезиса"; такое символическое понимание полилитий находит отражение в византийской иконографии<sup>28</sup>. Но помимо сакрального осмысления, в использовании таких высоких мраморировок еще раз проявляется несомненная ориентация старолародожских мастеров на систему столичной храмовой декорации. Начиная с построек Юстиниана мраморные панели играют в системе внутреннего убранства византийского храма первостепенную роль. Как правило, они сплошь покрывали стены церкви до уровня пят сводов и арок, лишь изредка уступая место отдельным живописным панно – мозаикам или фрескам иконного типа, и только сводчатые перекрытия полностью отводились под стенопись. Но во фресковых ансамблях мраморные облицовки уже практически не использовались, а их живописная имитация в значительной степени утратила изначальный сакрально-архитектонический смысл и приобрела в большей степени утилитарный характер, оберегая священные изображения от лишних прикосновений и повреждений. В XII в. невысокие цокольные росписи, имитирующие разные варианты мраморных облицовок, можно встретить в памятниках и византийской провинции, и столичного круга. В этом отношении Георгиевская церковь оказывается редчайшим примером последовательной ориентации на классические принципы сочетания стенописи и мраморной декорации. Характерно, что даже деревянные оконницы Георгиевской церкви имели роспись под мрамор<sup>29</sup>, имитируя резные мраморные рамы византийских церквей.

<sup>27</sup> В арке дьяконника и на северной стене рядом с фигурой св. Николая раскрыты небольшие фрагменты мраморировок, дающие отметки высот клейм полилитий. Кроме того, в большинстве случаев их высоту можно восстановить простым геометрическим расчетом, поскольку почти полностью сохранились их нижние параметры, а сам декор строился по принципу симметричного ромба, вписанного в прямоугольник, из чего достаточно точно высчитывается высота клейма полилитий.

<sup>28</sup> Весьма показательны в этом отношении малоизвестные фрагменты фресок XII в. в монастыре св. Иоанна Лампадистиса в Калопанайотис на Кипре, где непосредственно на мраморировках изображены две фигуры коленопреклоненных монахов (см.: *Stylianou A. and J. The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine art. L., 1985. P. 295*).

<sup>29</sup> При реставрации 1927 г. в окне дьяконника под поздней закладкой была обнаружена деревянная оконница с остатками росписи под мрамор, о чем сообщает в своем отчете руководивший работами А.П. Удаленков (см.: ЦГАОРСС. Ф. Р-1. № 8. Протоколы Отдела реставрации Наркомпроса, 1925 г. Л. 191 об.).

Даже второстепенные орнаментальные части декорации оконных проемов и боковых плоскостей арочных откосов и фризов имеют свою системность, которая проявляется в принципах выбора типологии орнамента для разных сакральных зон храма. Так, полихромный орнамент типа ременного плетения, варьирующий крещато-ступенчатые или растительные мотивы, прослеживается в основном объеме подкупольного пространства. Здесь все орнаменты, будь то оконные или фризовые декорации, построены по принципу строгой симметрии и жесткой, но выразительной графики с использованием оживок на белой ленте, движение и переплетение которой, собственно, и создает каркас того или иного орнаментального мотива. Рисунок орнамента до запутанности сложен и головоломен, но не повторяется ни разу, и этот эффект неповторимости и яркой индивидуальности каждого мотива дополняется общим мажорным звучанием использованной здесь во всей полноте палитры ладожских фресок (рис. 2, 5). Совершенно иную картину мы видим в боковых апсидах, где вся декорация строго монохромна, в ней отсутствует прием ременного плетения, а рисунок строится незамысловатыми и вялыми переплетениями темно-зеленой или почти черной ленты растительного орнамента по белому фону. Создается совершенно иное впечатление аскетичной интерпретации декоративных элементов. Разительный контраст усиливается и использованием здесь более крупного масштабного модуля, что делает орнаменты жертвенника и дзеконника более монументальными, но менее декоративными.

Особо выделена и центральная апсида, где частично сохранившийся орнамент двух окон, построенный по принципу ременного плетения, отличается включением в него символично-образительных мотивов. Так, верхнее окно алтаря украшено характерными растительными извивами, которые завершаются звериными мордами, напоминающими головы драконов (рис. 8). Этот единственный в своем роде пример тератологического орнамента уникален не только для Георгиевской церкви, но едва ли не для всей древнерусской монументальной живописи XII в., хотя в домонгольский период подобные мотивы были широко распространены и в архитектурной пластике<sup>30</sup>, и в книжной орнаментике<sup>31</sup>, и в живописи<sup>32</sup>, не говоря о бесчисленных примерах прикладного искусства<sup>33</sup>. Чрезвычайно красноречив сам факт единственного присутствия "звериного" мотива именно в алтаре, что свидетельствует о религиозной символике тератологических изображений<sup>34</sup>. Очевидно, символическую декорацию имело и сильно утраченное нижнее окно апсиды, где орнамент не имел традиционного симметричного строения, но, судя по сохранившимся фрагментам, скорее напоминал стилизованное дерево, которое произрастало на северном склоне, а его ветви, переходя через свод окна, ныне утраченный, опускались по южному склону. Весьма вероятно, что мотив произрастающего древа, прообразующего "дерево жизни", был символически включен в "Службу св. отцов", расположенную по сторонам от окна.

<sup>30</sup> Воробьева Е.В. Семантика и датировка черниговских капителей // Средневековая Русь. М., 1976. С. 175–183.

<sup>31</sup> Например, в Юрьевском Евангелии 1119–1128 гг. (Щепкина М.В. Тератологический орнамент // ДРИ. Рукописная книга. Сборник второй. М., 1974. С. 237–238).

<sup>32</sup> Чрезвычайно показательна в этом отношении декорация врат раннего XIII в. в соборе Рождества Богородицы Суздаля, выполненная в живописной технике "золотой наводки" (Вагнер Г.К. Белокаменная резьба древнего Суздаля... С. 97–142).

<sup>33</sup> См., например: Колчин Б.А., Янин В.Л., Ямщиков С.В. Древний Новгород. Прикладное искусство и археология. М., 1985. № 87, 88, 106, 155–163, 199–202.

<sup>34</sup> Тератологический орнамент, дававший богатую почву для вульгарного историко-социологического истолкования, был впервые адекватно истолкован в работе Н.К. Голейзовского, где основной акцент сделан на религиозной символике подобного рода изображений (Голейзовский Н.К. Семантика новгородского тератологического орнамента // Древний Новгород. Искусство. История. Археология. М., 1983. С. 197–247).

Утонченность и артистизм мастеров Георгиевской церкви ярко проявились в колористическом решении росписи, существенно отличающемся от принятых стандартов эпохи. Традиционно фрески XII в. имеют насыщенную и контрастную палитру с обильным использованием густых, порой пастозных, чуть разбеленных или чуть затемненных тонов. Именно эту колористическую систему, дающую разный спектр цветовых нюансов, от упрощенной прямолинейности до артистизма и изысканности, можно наблюдать в большинстве крупных фресковых ансамблей второй половины XII в. – в Нерези<sup>35</sup>, Патмосе<sup>36</sup>, Курбиново<sup>37</sup>, церквях св. Николая Касницис или св. Бессеребренников в Кастории<sup>38</sup>, Хосиос Давид в Фессалониках<sup>39</sup> и др. Решительно иная картина предстает перед нами в Георгиевской церкви, где за основу колористической системы взято использование чистых, но чуть приглушенных и при этом сильно разбеленных красок, иногда положенных как бы в растирку, т.е. тонким слоем, через который часто просвечивает левкасная подготовка под живопись. Благодаря столь интенсивному высветлению красок вся палитра росписей приобрела совершенно нестандартное звучание, построенное на сочетании легких пастельных тонов.

Традиционно фоновые части фресковых изображений расписывались так называемым "голубцом" – жидкой голубой краской, приготовленной из лазурита или азурита и наносившейся по темно-синей рефтяной подготовке. Верхний голубой слой, как правило, вскоре утрачивался, поэтому большинство древнерусских и византийских фресок имеет очень темный фон. Иную картину мы видим в Георгиевской церкви, где фона написаны тонко положенной лазуритовой краской, подкладкой под которую служит еще более тонкий слой рефти, причем столь жидкий, что местами он практически отсутствует. Благодаря этому фон становится прозрачного и мерцающего голубого цвета, задающего облегченный тон всему колориту.

Колорит ладожских фресок нельзя назвать особенно богатым в плане набора применяемых красок. В нем, помимо голубой, обильно используемой для фоновых раскрасок и одежд многих персонажей, в большом количестве присутствует красная охра, которой выполнен рисунок ликов и раскраска волос, отгранок и значительных частей орнаментов; ею же написаны многие одежды и другие детали изображений. Не менее активно используется желтая и золотистая охры, которыми пишутся нимбы и лики, одежды, детали архитектуры, горки и т.д. Зеленая краска идет в меньших количествах, в основном на раскраску поземов, или, чаще в разбеле, для написания одежд. Наконец, активно используются самые различные смеси, в том числе разнообразные варианты красного цвета, получаемые из соединения красной охры и киновари, иногда с добавлением и других пигментов, благодаря чему получаются оттенки малинового, вишневого и розового тонов. Аналогичные смеси градации можно проследить и в гамме желто-коричневых или голубых тонов.

Отличительной особенностью староладожских фресок оказывается свободное отношение художников к смешанным цветам, состав красок в которых оказывается нерегламентированным, в отличие от множества противоположных примеров, когда большинство составных красок являлось заранее заготовленными колерами, используемыми по всему объему храма. Художники пишут как будто с палитры, свободно смешивая краски, доводя их до нужной плотности или прозрачности, что еще раз подчеркивает артистизм работавших здесь фрескистов. Варьируя плот-

<sup>35</sup> Бурић В. Византијске фреске в Југославији. С. 13.

<sup>36</sup> Kolias E. Byzantine art in Greece. Patmos. Athens, 1990. P. 16–22.

<sup>37</sup> Hadermann-Misguich L. Kurbinovo... P. 335–341.

<sup>38</sup> Chatzidakis M., Pelekanidis S. Kastoria. P. 33–37, 55–65.

<sup>39</sup> Τσιγαρίδας Ε.Ν. Οι τοιχογραφίες της μονής Λατομού Θεσσαλονίκης και η Βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα. Θεσσαλονίκη, 1986. Tab. I–XIV.

ность красочного слоя, степень разбеленности или чистоты краски, мастера легко достигали разнообразных колористических эффектов, благодаря чему колорит росписи приобрел облегченное, пастельное звучание, отличающее фрески Георгиевской церкви от большинства современных им памятников.

Несмотря на известную ограниченность используемых в работе исходных красок, колорит Георгиевских фресок отличается необычайной изысканностью. В его основе лежит тонко организованное сочетание теплых и холодных тонов. Можно сказать, что колористический облик памятника определяется голубым, красным, желтым и белым цветами, и хотя количественно теплые тона несомненно преобладают, но холодные оказываются более активными, чему способствуют как белые фоны композиций жертвенника, дьяконника и объема под хорами, так и повсеместное использование белого цвета в пробелке ликов и одежд. Более того, это впечатление усиливается переходом в холодную гамму сильно разбеленных розовых и желтых цветов, которыми написаны многие фигуры. В результате создается подвижное равновесие, где нельзя отдать предпочтение ни теплым, ни холодным тонам, позволяющее получать гармонично и изысканно звучащие сочетания голубого и розового или малинового, синего и красного, светло-зеленого и желтого.

Выбор старолadoжских художников оказался безошибочным с точки зрения той утонченной художественной школы, которую они представляли: благодаря облегченному колориту небольшой объем Георгиевской церкви должен был смотреться легким и светлым практически при любом освещении, что особенно актуально в условиях русского Севера. Таким образом, взаимодействие стенописи с архитектурой, отмеченное нами выше как одна из главных характеристик старолadoжской росписи, находит своеобразное выражение и в колористическом строе росписи. К этому следует добавить, что цвет фоновых участков росписи не был однообразным. Если медальоны или отдельные фигуры в арочных обрамлениях имели разноцветные фоны (красный, бирюзовый, зеленый, голубой), что абсолютно традиционно для византийской живописи XII в.<sup>40</sup>, то росписи дьяконника, жертвенника и объема под хорами, где все без исключения композиции имели белый фон, заметно выделялись из общего колористического строя фресок. Благодаря чередованию цвета фона в различных частях храма более определенными становились соотношения этих объемов в общей структуре интерьера, а роспись в целом приобретала еще более ясное архитектурное звучание.

Характернейшим знаком эпохи и стиля являются дополнительные цвета в разделках одежд, когда на теневых участках пишутся цветные складки, причем зачастую краской, спектрально противоположной основному тону драпировок. Эти цветовые дополнения сохранились лишь в росписях барабана, и, вероятнее всего, ими были выделены только центральные образы. Дополнительные цвета могут выступать на уровне едва уловимых нюансов, когда теневые пробела лишь слегка подкрашиваются: таковы желтоватые складки на зеленом гиматии пророка Гедеона или голубоватые на розовом хитоне одного из ангелов. В других случаях цветовое звучание этих складок может быть более контрастным, но все равно смягченным использованием разбелов, например, на фигуре апостола Симона, где на охристом гиматии под пробелку положена зеленоватая подкладка. Возможно и использование чистого цвета без добавления белил. Так, теневые участки на зеленом гиматии апостола Иоанна покрашены желтой охрой, а на малиновых гиматиях апостола

<sup>40</sup> Цветные медальоны характерны, в частности, для росписей Кипра XII в.: фресок монастыря Хосиос Хризостомос, около 1100 г. (*Mango C. The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and its Wall Paintings. Pt. I. Description // DOP. 1990. Vol. 44. Pl. 8*), церкви Панагии Форвиотиссы в Асину, 1105–1106 гг. (*Stylianou A. and J. The Painted Churches of Cyprus... P. 114–140*), церкви Панагии ту Араку в Лагудера, 1192 г. (*Ibid. Frontispiece. Ill. 88*).

Фомы и пророка Михея – синей краской. Наконец, на фигуре апостола Иакова все складки вишневого гиматия выполнены сильно разбеленной розовой краской<sup>41</sup>.

Несмотря на то что во многих памятниках позднего XII в. преобладает более плотный и яркий колорит, цветовые особенности и нюансы старолитомирских фресок в целом характерны для эстетики позднероманского искусства<sup>42</sup> и имеют ряд параллелей. Так, чрезвычайно близкую систему колорита демонстрируют миниатюры Тетраевангелия позднего XII в. из Иверона (Афинская национальная библиотека, cod. 93), которые и в целом оказываются одной из ближайших стилистических аналогий фрескам Георгиевской церкви<sup>43</sup>. Использование разбеленного и облегченного колорита в некоторых сирийских памятниках рубежа XII–XIII вв., как своего рода знак эпохи, отмечал К. Вайтцманн<sup>44</sup>. Да и среди византийских росписей позднего XII в. есть несколько фресковых ансамблей, где в той или иной степени проявились схожие художественные тенденции. Не менее классически сбалансированную и утонченную палитру можно видеть во фресках Дмитриевского собора во Владимире (1195), где, впрочем, изысканные сочетания облегченных тонов одежд апостолов из "Страшного Суда" имеют иную структуру колорита с преобладанием золотисто-охристых и зеленовато-коричневых тонов, звучание которых акцентировано разноцветными (желтыми, белыми и зелеными) нимбами и почти иконной техникой письма ликов с использованием оливковых санкирей и желтых плащей. В росписях художника Федора Апсевда в монастыре св. Неофита близ Пафоса (1183)<sup>45</sup>, и во фресках церкви Панагии Аракиотиссы в Лагудера (1192)<sup>46</sup>, созданных тем же мастером или мастерской<sup>47</sup>, система колорита строится на сочетании ярких разбеленных красок с преобладанием свободных вариаций розовых, малиновых, серых, голубых и палевых тонов. Колорит этих фресок отличается изысканностью, манерностью и излишней цветностью, хотя в росписях Пафоса он оказывается более сдержанным, что, вероятно, определялось характером монашеского заказа<sup>48</sup>. Цветовые сочетания этих фресок демонстрируют принципиальное, хотя совсем не буквальное сходство с росписями Старой Ладогои, где колористические принципы сформулированы более строго и классично.

Использование дополнительного цвета при написании одежд известно по памятникам середины XII в.<sup>49</sup>, но широкое распространение этого приема отмечается во

<sup>41</sup> Цветное воспроизведение см.: Салько Н.Б. Живопись древней Руси XI – начала XIII века. Мозаика. Фрески. Иконы. Л., 1982. Ил. 120–123.

<sup>42</sup> Tomeković S. L'esthétique aux environs de 1200 et la peinture de Studenica // Студеница и византијска уметност око 1200 године (Научни скупови Српске академије наука и уметности, књ. XLI, Одељење историјских наука, књ. 11). Београд, 1988. Р. 233.

<sup>43</sup> Среди миниатюр этого кодекса наиболее показателен лист с фигурой евангелиста Луки (f. 86v), своим пастельным колоритом чрезвычайно напоминающий апостолов из "Вознесения" (см.: Marava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Ch. Catalogue of the Illuminated Manuscripts of the National Library of Greece. Athens, 1978. Vol. I. Fig. 639; Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // DOP. 1980–1981. Vol. 34–35. P. 114).

<sup>44</sup> Weitzmann K. Three Painted Crosses at Sinai // Weitzmann K. Studies in the Arts at Sinai. Princeton, 1982. P. 413.

<sup>45</sup> От этой росписи сохранились "Сошествие во ад", "Распятие", "Деисус", изображение св. Неофита с двумя архангелами, а также несколько фигур святых (см.: Stylianou A. and J. The Painted Churches of Cyprus... P. 351–369).

<sup>46</sup> Ibid. P. 157–185.

<sup>47</sup> Panayotidi M. The Question of the Role of the Donor and of the Painter. A Rudimentary Approach // ΔΧΑΕ Περ. Δ Τ. ΙΖ. Athens, 1994. P. 143–156.

<sup>48</sup> С. Томекович отмечает разницу в колористическом строе двух кипрских памятников, справедливо объясняя ее спецификой заказа – монашеского в Пафосе и светского в Лагудере. Tomeković S. L'esthétique aux environs de 1200... P. 239. Not. 33).

<sup>49</sup> Например, на некоторых мозаиках Мартораны, 40-х годов XII в. (см.: Kitzinger E. The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo. Washington, 1990 (DOS XXVII). Pl. I, IV, IX). Среди русских памятников единственным примером подобного рода является фигура архангела Гавриила из "Благо-

фресковых ансамблях лишь двух последних десятилетий XII столетия. Достаточно активно цветные складки, причем не только в затененных участках драпировок, применены в росписях церкви св. Николая Касничи в Кастории<sup>50</sup>. Аналогичные колористические решения прослеживаются и во фресках Курбиново, где используется и цветная подкладка под пробелку складок (один из ангелов в конхе), и дополнительные цвета в одеждах апостолов из "Вознесения"<sup>51</sup> или, например, в мозаиках Монреале (ок. 1180 г.)<sup>52</sup>. Очевидно, этот прием был достаточно популярен в монументальной живописи конца XII в., поскольку он встречается и в романских памятниках византийской ориентации – во фресках крипты собора Аквилеи рубежа XII–XIII вв.<sup>53</sup>

Приведенные примеры ни в коей мере не являются буквальными аналогами колориту ладожских росписей, который абсолютно самостоятелен и в известном смысле неповторим. Принципиальной представляется сама тенденция к трансформации традиционных колористических приемов и устойчивых цветовых схем, сформулированных византийской художественной традицией и по существу не знавших серьезных изменений уже с середины XI в. Оказавшись актуальной для позднероманского искусства, эта тенденция в той или иной степени проявилась в названных памятниках, но, пожалуй, наиболее законченное выражение она нашла во фресках Георгиевской церкви и Дмитриевского собора Владимира или в таких памятниках раннего XIII в., как Богородичная церковь в Студенице (1208/1209)<sup>54</sup>.

Все живописные приемы ладожских фресок строго подчинены единой системе так называемого трехтонового письма, имевшего широчайшее распространение в византийской и древнерусской монументальной живописи XII в.<sup>55</sup> Первым и обязательным этапом являлся подготовительный рисунок, который выполнен предельно обобщенно, без какой-либо детализации, и по существу представляет собой простую разметку основных элементов изображения, в процессе письма неоднократно исправляющуюся<sup>56</sup>. Далее основным, часто разбеленным тоном выполнялась расколеровка, после чего той же, но чистой краской делался рисунок и ею же в более жидкой консистенции накладывались тени. Завершающим этапом являлись моделирующие объем высветления, наносившиеся иногда в два, редко в три слоя, но чаще представлявшие собой положенную в один прием пробелку, написанную чистыми известковыми белилами. Живописные приемы предельно упрощены и в них практически отсутствуют промежуточные лесировочные проработки, призванные смягчить пластику или придать ей большую объемность. Показательно, что в совершенстве владея в рамках трехтоновой системы разными приемами письма, старолadoжские мастера применяли их, руководствуясь не индивидуальными пристрастиями, а исключительно общехудожественными задачами, что хорошо видно

вещения" в росписях Мирожского собора начала 1140-х годов, где складки одежд на поясе имеют желтоватую подкраску (см.: Салько Н.Б. Живопись древней Руси XI – начала XIII века... Ил. 146).

<sup>50</sup> Датировка этих фресок колеблется от последней трети XII в. (*Djurić V. La peinture murale byzantine: XII et XIII siècles. P. 21*) до начала XIII в. (*Malmquist T. Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria. Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi. Upsala, 1979. P. 108–109*). Полную библиографию и информацию об этих фресках см.: *Chatzidakis M., Pelekanidis S. Kastoria. P. 50–65*.

<sup>51</sup> *Грозданов Ц., Хадерман Мисвизи Л.* Курбиново. Ил. 7, 59. К сожалению, эти тонкие цветовые нюансы почти полностью нивелируются невысоким качеством цветной печати этого издания.

<sup>52</sup> *Kitzinger E. I Mosaici di Monreale. Palermo, 1991. Tav. 91, 97.*

<sup>53</sup> *Grabar A., Nordenfalk C. La peinture Romane du onzième au treizième siècle. Genève, 1958. P. 50.*

<sup>54</sup> *Tomeković S. L'esthétique aux environs de 1200... P. 237.*

<sup>55</sup> О трехтоновой системе письма см. обобщающие труды по технике средневековой фрески: *Winfield D.C. Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods: a Comparative Study // DOP. 1968. Vol. 22. P. 124–126; Филатов В.В. К истории техники стеной живописи в России // ДРИ. Художественная культура Пскова. М., 1968. С. 71–74.*

<sup>56</sup> Подобный метод самой приблизительной разметки очень характерен для работы византийских или древнерусских мастеров (см.: *Winfield D.C. Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods... P. 80–96*).

на примере живописи ликов, где вариации манер определялись значимостью образа и его местом в программе росписи храма.

Так, все главные персонажи выделены индивидуализированной, контрастной и порой даже резкой пробелкой, благодаря чему ясно читается сакральная иерархия росписи. Именно так написан лик Христа из "Вознесения" (рис. 9), имеющий насыщенную красно-коричневую подкладку и контрастно звучащую энергичную широкую пробелку, положенную в два тона. При этом лики ангелов и апостолов из этой же композиции выполнены в более сглаженных цветовых сочетаниях, а их пробелка не имеет такой выразительной пластики (рис. 1). В еще более экспрессивной манере письма выполнены образы святителей из "Службы св. отцов". Их лица, написанные по коричневой карнации, контрастно выделяются в сочетании со светло-желтыми нимбами и бесплотными белыми одеждами, а энергичная пробелка достигает наибольшей отвлеченности и умозрительности, наглядно демонстрируя спиритуализм ладожских фресок (рис. 20).

Не менее показательны и лики архангелов в конхах боковых апсид (рис. 10), самые крупные в церкви (диаметр нимба архангела около 1 м) и потому сложные в написании, поскольку любой просчет или ошибка оказывается как бы под увеличительным стеклом. Сложность данной манеры письма заключается в почти аскетической скупости художественных приемов, требующих безукоризненно точного чувства формы и владения рисунком. Лица архангелов написаны по той же подкладочной охре, которой закрашен нимб, поэтому лик и нимб тонально сливаются в одно цветовое пятно. Объем лица, его формы строятся не столько рисунком, который отличается чеканной точностью, сколько энергичными белильными высветлениями, положенными в два слоя (нижний чуть подтеплен добавлением охры) прямо на подкладочный тон, без каких-либо промежуточных проработок. Белила положены либо штриховкой, создавая более плавную проработку форм, либо упругими линиями, вносящими элемент графичности и контрастности. Лики архангелов получаются как будто сотканными неземным светом, исходящим из сферы золотистого сияния нимба. В то же время столь энергичная пробелка ликов способствует их более ясному прочтению с большого расстояния, на которое они отнесены от зрителя. Такая акцентация образов архангелов вполне оправдана, поскольку они фланкировали главное программное изображение всей росписи – утраченный ныне образ Христа в своде алтаря (см. примеч. 11). Да и сама система письма, дематериализующая образ, в полной мере соответствует именно классической византийской традиции изображения "бесплотных сил"<sup>57</sup>.

Если говорить о живописи ликов других персонажей, то, в соответствии с их второстепенной ролью в системе росписи храма, они решены в достаточно стандартизированной, хотя и виртуозно выполненной манере письма, которая сведена к нескольким вариантам в зависимости от типологии образа. Так, старческие лики написаны в сухой и жестковатой схеме пробелов, положенных тонкими линиями поверх охристой подготовки (рис. 15, 17–19). Женские и юношеские лица имеют более пластичную пробелку, которая, однако, не выходит за рамки линейных принципов, а накладывается путем штриховки высветляемых участков (рис. 26). За счет отсутствия промежуточных лесировочных слоев, линейная пробелка сохраняет присущую ликам этого памятника контрастность, однако она не идет ни в какое сравнение с пронзительностью главных образов росписи.

В рамках такой же универсально упрощенной системы трехтонового письма выполнены и фигуры всех персонажей. И здесь живописная структура сведена к трем основным элементам: подкладочный слой, рисунок с притенениями и белильная разделка складок. Эти широко распространенные в византийском мире живописные

<sup>57</sup> Maguire H. Style and Ideology in Byzantine Imperial Art // Gesta. 1989. Vol. 28. P. 222–223.

принципы реализованы ладожскими мастерами абсолютно безукоризненно и доведены до тончайшего и в то же время простого совершенства. Рисунок складок не сложен, но всегда изыскан, и лишь в редких случаях в нем просматривается чрезмерность и избыточность извивов и деталей. Теневая проработка складок и особенно контурные притенения сведены на нет, и этот прием лишает фигуру пространственной глубины и объема, что при использовании облегченного прозрачного колорита создает впечатление ее невесомости (рис. 11–13). Пробелка практически на всех сохранившихся изображениях лежит в один, редко в два слоя, и ее рисунок часто приобретает достаточно отстраненный и абстрактный характер. Само строение складок всегда сохраняет конструктивную оправданность, но извивы и линии пробелов в некоторых случаях утрачивают структурную логику и получают чисто декоративную выразительность. Рисунок пробелов, графичный и порой довольно жесткий, иногда же наоборот мягкий и податливый, лишает фигуру объема и пластики и дематериализует ее. Как и лики, фигуры оказываются созданными небесным светом, который преобразует плоть, лишает ее земной тяжести и косности.

Те же идеи дематериализации образов определяют и пространственную структуру росписей. В построении композиций преобладает присущий ладожским мастерам лапидарный художественный язык: персонажи сцен выведены на передний план, а открывающийся за ними образительный фон сюжета максимально упрощен – архитектурные кулисы или пейзаж имеют подчеркнуто условные и схематичные формы, в которых полностью отсутствует ощущение глубины изображения. В тех немногих композициях, что сохранились на стенах Георгиевской церкви, практически отсутствует внутренняя динамика, присущая искусству так называемого динамичного стиля. Сложный и изысканный рисунок драпировок обусловлен движением фигуры, которое, между тем, остается ее внутренним качеством и не передается композиционному строю сцены. Фигуры оказываются окруженными предельно разряженным композиционным обрамлением, в котором движение останавливается (рис. 4), приобретает порой геральдическую величественную вневременную застылость (фигура св. Георгия из "Чуда о змие") (рис. 3). Показательно, что указанные композиционные особенности сохраняются даже в "Вознесении", где фигуры апостолов имеют подчеркнуто подвижную и экспрессивную постановку, что, впрочем, во многом является данью древней традиции акцентированно эмоциональной интерпретации этой купольной композиции<sup>58</sup>.

Эти особенности отчетливо видны на примере сцен боковых апсид и "Страшного Суда", написанных по абстрактному белому фону, очищенному от всего материального и тленного (рис. 3, 4, 6). Фигуры не связаны с этой почти нейтральной образительной средой пространственно, они не имеют в ней точки опоры, а как будто положены поверх, благодаря чему создают новый пространственный план и оказываются выдвинутыми к зрителю. Пространство, в котором находятся персонажи изображаемых событий, также практически лишено глубины, поскольку и лики, и одежды написаны в манере, максимально дематериализующей образ; это пространство правильнее было бы назвать плоскостью, которая при этом каким-то парадоксальным образом преобладает над поверхностью стены. Фигуры не подчиняются законам ее плоскости, а наоборот, как будто выходят из стены и иллюзорно существуют в трехмерном пространстве храма, сохраняя при этом свою бесплотность. Этот вывод полностью распространяется и на отдельные фигуры,

<sup>58</sup> Г. Мэгвайр указывает на то, что акцентация эмоционального аспекта восприятия апостолами чуда "Вознесения" отмечена уже в описании этой композиции в мозаиках церкви Стилиана Заутцы, которое было составлено императором Львом VI. В качестве современного этому описанию примера, иллюстрирующего этот тезис, автор приводит мозаическое "Вознесение" в куполе Софии Фессалоникийской, созданное вскоре после восстановления иконопочитания (*Ibid.* P. 225).

которые даже в обрамлении арок, своими архитектурными формами провоцирующих эффект пространственной глубины, все же воспринимаются как аппликации, положенные на плоский фон.

Образы не просто существуют в этом новом сакральном пространстве; они находятся в активном взаимодействии друг с другом и со зрителем, что выражается через постановку фигур, повороты голов, взгляды, жесты. Сейчас невозможно оценить эту особенность ладожских фресок во всей полноте, но даже во фрагментарном состоянии мы констатируем реальность такой организации интерьера. Так, пророки-старцы барабана, изображенные в разнообразных позах, как бы беседующие друг с другом, все же обращены к центру, на восток, к фронтальным фигурам Давида и Соломона. Такое построение фресок барабана создает законченную пространственную композицию, где со всей определенностью расставлены смысловые акценты, раскрывающие иерархическую соподчиненность программы росписей барабана. В основном объеме храма мы наблюдаем иной эффект: все фронтальные лики смотрят не прямо, а чуть вправо от зрителя, что в реальности полностью расписанного интерьера создавало круговое (по часовой стрелке) движение, в которое неминуемо вовлекался молящийся. Сохранившиеся фрески показывают, как это движение шло от входа вдоль северной стены (св. Николай), и, минуя алтарь (архангелы в конхах, святители в медальонах), вело к выходу, сопровождаемое взглядами святых, сейчас сохранившихся в арке дьяконника и на южной стене. Синтез архитектуры и стенописи находит здесь свое полное и адекватное воплощение, становясь источником нового, мистически осознаваемого пространства, неподвластного материальным измерениям, где пребывают святые образы и откуда они обращаются к молящимся.

\* \* \*

Строгое следование установленной системе художественных приемов и принципов отнюдь не лишало ладожских мастеров их индивидуальности, которая находит самое непосредственное выражение в характере рисунка, постановке фигур, использовании тех или иных почерковых приемов в написании ликов или складок одежды и т.д. В сохранившейся части росписи несомненно выделяются руки двух ведущих мастеров, которые работают бок о бок, вдвоем пишут "Вознесение", при этом сохраняя свою яркую индивидуальность и не пытаясь подстроиться друг под друга или выработать единую манеру письма<sup>59</sup>. Подобные примеры плодотворного сотрудничества двух или нескольких мастеров в пределах не только одного памятника, но даже одной композиции, в истории византийского искусства многочисленны. Таков и "Страшный Суд" Дмитриевского собора во Владимире (1195), написанный, вероятно, двумя константинопольскими мастерами<sup>60</sup>, и фрески византийской "провинция", например, росписи западной стены собора Ахталы (1205–1216)<sup>61</sup> или огромное "Успение Богородицы", занимающее всю северную стену в соборе Снетогор-

<sup>59</sup> Предлагаемый ниже анализ мастеров старолadoжских фресок основан не на качественной оценке того или иного образа, как это сделано у В.Н. Лазарева (*Лазарев В.Н. Фрески Старой Ладогои. С. 70–74*), а прежде всего на выявлении почерковых, индивидуальных особенностей работы художников.

<sup>60</sup> Вопрос о количестве и происхождении мастеров, расписывавших Дмитриевский собор Владимира, привлекал внимание многих исследователей. Об этом уже в 1919 г. писал И.Э. Грабарь (*Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 56–67*). Позже к этой теме обращались А.И. Анисимов (*Анисимов А.И. Домонгольский период древнерусской живописи // Вопросы реставрации. М., 1928. Вып. 2. С. 112–119*), Н.П. Сычев (*Сычев Н.П. К истории росписи Дмитриевского собора во Владимире // Памятники культуры. Исследование и реставрация. М., 1959. С. 161*), В.Н. Лазарев (*Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески. XI–XV вв. С. 36–38*). Разбор различных мнений подробно изложен в книге: *Плугин В.А. Фрески Дмитриевского собора. Л., 1974. Примеч. 16*.

<sup>61</sup> *Лидов А.М. Мастера росписей Ахталы // ПКНО. 1992, 1993. С. 182–185.*

ского монастыря в Пскове (1313 г.)<sup>62</sup>. В этом отношении фрески Георгиевской церкви дают нам блестящий пример совместной работы нескольких художников, обладавших разными темпераментами и дарованиями, имевших, как мы увидим, различные художественные пристрастия, но при этом создавших настолько цельный ансамбль, что многие исследователи видели в нем бесспорное творение одного мастера<sup>63</sup>.

В Георгиевской церкви работало два главных мастера, первый из которых написал наиболее известные фрески шести пророков-старцев в барабане. Главными чертами его искусства являются академическая выучка и классическое чувство меры и гармонии, а в результате – изысканный и успокоенный вариант динамичного стиля, к которому в целом принадлежат фрески Старой Ладоги. Художественные приемы и линейные формулы в его исполнении отточены до совершенства, в них нет ничего лишнего. Он обладает безукоризненным рисунком, который порой становится каллиграфичен до известной сухости. В его исполнении художественные стандарты – построение старческих ликов, написание рук, обнаженных ступней пророков, разделки складок – доведены до универсальной формы, которая порой оборачивается механическим повтором. Так, лики пророков-старцев, обладающие классическим комниновским обликом, буквально завораживают совершенством исполнения, аристократизмом и одухотворенностью образа, но в других менее значимых изображениях повтор этого универсального типа приводит к стандартизации и граничит с утратой индивидуальности образа (свяtitель в медальоне в дьяконнике).

Одно из лучших творений этого мастера – великолепные образы пророков из барабана, самые виртуозные и тонкие в исполнении, написанные в системе линейной стилизации, использованной здесь в смягченном варианте (рис. 14, 16). Их лики написаны по светло-желтому подкладочному слою разбеленной охры, и за счет более тонких и мягких цветовых сочетаний безукоризненно точная по пластике пробелка не создает эффекта контрастности, характерного для главных персонажей росписи. Белильные блики воспринимаются здесь как логическое завершение пластической проработки лика, хотя формы не имеют сплавленности, поскольку лессировки, как и в других образах староладожской росписи, здесь отсутствуют. Драматизм, духовная сосредоточенность и напряжение, присущие искусству этой эпохи, выражены здесь не через внешнюю эмоциональность, а оказываются внутренним качеством этих образов. Пророки остаются достаточно отстраненными от зрителя, и в этом видится не столько молитвенная самоотрешенность, сколько аристократическая сдержанность. Перед нами не только аскеты, но в большей степени мыслители-интеллектуалы.

В том же духе выполнены и сами фигуры, имеющие очень естественную, спокойную и сдержанную постановку (рис. 2). Позы пророков классически статуарны и величественны, в них отсутствует повышенная динамичность, которую мы найдем в целом ряде подобных изображений этой эпохи. Одежды написаны с блестящим знанием и владением принципами линейной пробелки, которая для полноты и изысканности колористического звучания дополнена цветными притенениями или подцвеченными высветлениями. Рисунок складок, в полной мере сохраняя излюб-

<sup>62</sup> Л.И. Лифшиц, анализируя стиль фресок собора Снетогорского монастыря, отмечает разнообразие приемов письма, и, в частности, на композиции "Успение", но считает все фрески собора работой одного мастера, использовавшего различные манеры (Лифшиц Л.И. О мастерах снетогорской росписи ДРИ. Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 106–124).

<sup>63</sup> Такого мнения придерживались М.И. Артамонов (Артамонов М.И. Один из стилей монументальной живописи XII–XIII вв. // Гос. Академия истории материальной культуры. Бюро по делам аспирантов. Сб. I. Л., 1929. С. 56) и Ю.Н. Дмитриев (Дмитриев Ю.Н. Заметки по технике русских стенных росписей X–XII вв. // Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР. М., 1954. С. 242–243).

ленные позднекомниновским искусством извивы и изгибы, в то же время конструктивно точен и редко выходит за рамки меры и достаточности. Итак, в творчестве этого мастера ясно ощущается уравновешенность и спокойствие, академическая выучка, артистизм, изысканность вкуса, а в целом – несомненно столичная школа живописи.

Не изменяет он себе и при написании фигур более мелкого масштаба. Им выполнены две пары ангелов в юго-восточной части барабана (рис. 1) и апостолы Марк, Андрей, Варфоломей и Филипп в "Вознесении" (рис. 2, 12, 15), а также все "Крещение". Фигуры этих персонажей, несмотря на заданную сюжетами динамичность поз и драпировок, по-прежнему сохраняют статуйность, конструктивную точность и устойчивость. Примечательно сопоставление типологически различных ликов в исполнении этого мастера. Пластически более выразительные лики ангелов написаны им свободно и легко (рис. 23), что же касается ликов апостолов, то присущая этому мастеру каллиграфичность рисунка при уменьшении масштаба вносит в систему пробелки излишнюю сухость (рис. 15).

Остальная часть "Вознесения" написана вторым художником, который в равной степени виртуозно владел всеми приемами и по мастерству ни в чем не уступал первому. Однако его искусство совсем иное: оно динамично и импульсивно, в нем преобладает подвижность, экспрессия и эмоциональная выразительность. За его образами угадывается горячий взрывной темперамент и нетерпеливая художественная натура. Расписывая купол, мастера работали по очереди, и границы между участками их работы точно соответствуют дневным швам штукатурки. Темпы работы второго мастера быстрее – он пишет за два приема 11 фигур в апостольском ряду "Вознесения", тогда как первый – только 4 за один день. Поэтому естественно, что за вторым мастером числится больше художественной и технологической небрежности.

Художественная индивидуальность второго мастера становится особенно показательной в сравнении с академической ориентацией первого художника. Так, четыре его ангела в северо-западной части "Вознесения" лишены статуарной устойчивости, присущей первому мастеру – ступни опорных ног его ангелов часто оказываются слишком сдвинутыми к оси фигуры, а складки драпировок подчинены собственной логике и не совпадают с конструкцией фигуры (рис. 1). Лики написаны в экспрессивной манере (рис. 24), с акцентированной легкостью и быстротой, и в их рисунке зачастую отсутствует классическая пропорциональность. Более того, второй мастер пишет ангелов в странной последовательности, сначала выполняя разделку крыльев, с любовью выписывая каждое перо и забывая даже о конструкции изображения и лишь затем приступая к лицам, которые, таким образом, оказываются выполненными по уже подсохшей штукатурке, что неизбежно сказалось на сохранности живописи. Первый мастер придерживается ровно обратной и логически оправданной последовательности, и у его ангелов лучше всего сохранились именно лики.

Еще более выпукло особенности манеры второго мастера просматриваются в фигурах апостолов. Например, фигура Фомы (рис. 13) кажется черезчур подвижной, его согнутая нога слишком длинна, а расположение ступни опорной ноги не соответствует рисунку складок. Черты лица Фомы гипертрофированы и огрублены: глаза чуть навывкате и слишком выразительны, нос черезчур крупный, подбородок наоборот излишне заглублен. Изображениям других апостолов присущи те же черты: так, лик Иакова гротескно ассиметричен (рис. 19), а у фигуры Иоанна (рис. 11) расположение ступней ног абсолютно не соответствует конструкции складок, которые, отличаясь мастерским исполнением, обладают независимой и в большей степени чисто декоративной логикой. Рядом с фресками первого мастера образы второго художника кажутся чрезмерно эмоциональными и экспрессивными.

Однако по мере спуска в нижние зоны храма и увеличения масштаба изображения эти особенности письма драпировок нивелируются, фигуры получают весомость и устойчивость, угловатость и жесткость рисунка ликов приобретают неожиданную выразительность, а огрубленные и преувеличенные черты лица оказываются более чем уместными. Перед нами открывается искусство истинного монументалиста, прекрасно чувствующего архитектурный объем, мыслящего крупными и определенными категориями, художественно обобщенными формами, пишущего широко и уверенно. Он ничуть не изменяет своим индивидуальным пристрастиям, своей манере экспрессивного размашистого письма, но в искусстве больших форм все это оказывается на своем месте, адекватным изображению, и его образы, сохраняя присущую им эмоциональную выразительность, приобретают уравновешенность и гармоничность, которой не хватало темпераменту этого художника в тесноте мелкого масштаба купольного "Вознесения".

В барабане, помимо двух пророков-царей Давида (рис. 21) и Соломона, занимающих иерархически выделенные места по сторонам от восточного окна, второй мастер пишет, видимо, еще и Христа из "Вознесения" (рис. 1, 9)<sup>64</sup>. Ему же принадлежат основные фрески боковых апсид – "Жертвоприношение Иоакима и Анны" и "Чудо Георгия о змие", а также полуфигуры архангелов (рис. 7, 10), и именно здесь мастерство этого художника как монументалиста проявляется особенно ярко. Из всех сохранившихся в церкви фресок это – самые крупномасштабные изображения. Архангелы представлены фронтально, с жезлами и державами в руках и с широко раскинутыми за спиной крыльями. Их фигуры обладают сложным контуром, который чрезвычайно трудно вписать в крошечное криволинейное пространство конхи, не исказив при этом пропорций фигуры. Между тем художник блестяще справляется с поставленной задачей. Он нарочито удлинняет пропорции ангельских фигур и распластывает их по криволинейной поверхности стены, но точно находит ту меру соотношения рисунка, кривизны поверхности и перспективного сокращения, благодаря которой неизбежное искажение полностью скрадывается. Более того, обнимая пространство конхи широко раскинутыми крыльями, ангелы как будто выходят из стены, создавая свое собственное, иллюзорное, но почти осязаемое пространство, в котором самостоятельно существует фреска. Это качество, присущее многим первоклассным ансамблям разных эпох, вновь выдает здесь руку опытного византийского мастера.

Третий фрескист отчетливо проявляется лишь в "Страшном Суде", причем только в центральной его части (рис. 6), тогда как единственная сохранившаяся боковая сцена – "Праведные жены" – написана вторым художником. Искусство третьего мастера по-своему выразительно и стильно, но рядом с двумя ведущими фрескистами становится очевидной вторичность его мастерства. У него нет такой уверенности в рисунке – отсюда шумное обилие линий и изгибов, измельченность складок, упрощенное строение ликов, изрезанных чрезмерным количеством пробелов. Он хорошо усвоил уроки, данные ему главными мастерами, но рядом с ними он утрачивает свою художественную индивидуальность, скрупулезно повторяя манеры обоих ведущих мастеров. В большей степени ему удаются апостольские лики, где существует более богатая почва для линейной выразительности, тогда как юношеские лики ангелов написаны неуверенно и в сравнении с другими фресками церкви – даже примитивно (рис. 25). Не исключено, что третий мастер в основном писал орнаментальные части декорации (орнаменты окон, фризы, арочные обрамления фигур, мраморировки), которые по приблизительным подсчетам могли занимать до четверти площади всей фресковой поверхности. Но нельзя исключать, что декоративные элементы стенописи выполнил еще один, четвертый художник,

<sup>64</sup> Утверждать это невозможно из-за плохой сохранности лика Христа.

специализирующийся исключительно на орнаментах. Такая практика разделения труда определенно должна была существовать в это время в скрипториях, и она вполне могла распространяться и на работу фрескистов, тем более столь слаженной артели как группа ладожских художников, несомненно имевших предшествующий опыт совместной работы.

Создав стилистически столь монолитный ансамбль и сохранив при этом целостность своих индивидуальностей, старолadoжские художники оставили нам очевидное свидетельство сложности и многогранности художественной жизни конца XII в. Мы видим, как внутри единой художественной системы проявляются три основных вектора, оказавшиеся определяющими для эпохи – академическое или классическое, направление, наиболее последовательно воплотившееся во фресках Дмитриевского собора во Владимире (1195)<sup>65</sup>, экспрессивный или динамичный стиль<sup>66</sup>, и наконец, вторичная, провинциальная интерпретация обоих направлений, которая в старолadoжских фресках представлена работой третьего мастера. Эти стилистические дефиниции позволяют не только определеннее обозначить время создания и место старолadoжских росписей в византийской живописи конца XII в., но и более отчетливо увидеть их связь с искусством Новгорода этой эпохи.

*(Продолжение следует)*

---

<sup>65</sup> Попова О.С. Фрески Дмитриевского собора во Владимире и византийская живопись XII в. // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания. М., 1997. С. 93–119.

<sup>66</sup> Подробный анализ динамичного стиля см.: Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece... P. 108–116.