

В.Д. Сарабьянов

ФРЕСКИ ГЕОРГИЕВСКОЙ ЦЕРКВИ В СТАРОЙ ЛАДОГЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕЧЕНИЯ В НОВГОРОДСКОЙ ЖИВОПИСИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XII ВЕКА (ОКОНЧАНИЕ)

Искусство второй половины XII в. представлено широчайшим спектром стилистических направлений и сохранило огромный пласт разнообразных памятников, и в первую очередь ансамблей монументальной живописи. Византийские мастера, работавшие в это время по всему средневековому миру, оставили нам реальное свидетельство того необычайного подъема, который в это время переживало искусство монументальной живописи. Росписи Палестины и Кипра, Сицилии и Венеции, Новгорода и Владимира, Македонии и Греции, Сербии и Болгарии дают богатейший материал для воссоздания общей картины бурной и разнообразной художественной жизни Константинополя, где зарождались основные стилистические течения и откуда они, модифицируясь, распространялись по всему византийскому миру. В последних исследованиях неоднократно формулировались системы классификации памятников этого периода, где главными критериями служили такие внешне противоположные понятия, как статичность и динамика, линейная выразительность и пластическая проработка форм, обостренность и элегантность, самоуглубленность образов или их экспрессивность, изысканность или прямолинейность, монументальность или маньеристическая взволнованность. Действительно, памятники позднекомниновского искусства в целом подчиняются этой классификации и выстраиваются в подобие групп, объединенных суммой стилистических качеств.

Общая картина художественного развития этого периода сформулирована достаточно полно¹. Главным явлением эпохи стал динамичный стиль, в основе которого лежал хорошо известный византийской живописи и доведенный до максимальной выразительности принцип линейной стилизации, где главная роль принадлежала контрастной световой проработке ликов и одежд. Белильные блики, ложась то экспрессивными мазками, то тонкими ломаными линиями или взвихренными извивами, преобразовывали форму, наполняли ее неземным светом, призванным изменить ее природу, лишить ее косности и материальной тяжести. Идеал аскезы приобретает в этом искусстве ясные формы благодаря дематериализующей световой моделировке, позволявшей тонко градуировать эмоциональную выразительность образов, отражавшую их внутреннее молитвенное напряжение. Экспрессия передается и всей фигуре, которая утрачивает статичность и изображается в постоянном движении, и даже если перед нами фронтально изо-

¹ Библиография этого вопроса чрезвычайно обширна. Из обобщающих трудов следует назвать следующие: *Demus O. The Mosaics of Norman Sicily*. L., 1949; *Лазарев В.Н. История византийской живописи*. М., 1986. Т. I. С. 87–122; *Kitzinger E. I mosaici di Monreale*. Palermo, 1960; *Hadermann-Misguich L. Tendances expressives et recherches ornamentales dans la peinture Byzantine de la seconde moitié du XIIe siècle // Byzantion*. 1965. Vol. 35. P. 429–444; *Idem. La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIIIe siècle // CIEB XV. Athens, 1976. Vol. 3. Art et archéologie*. P. 99–127; *Djurić V. La peinture murale byzantine: XIIe et XIIIe siècles // Ibid. P. 1–40; Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the 11th and 12th Centuries // DOP. 1980–1981. Vol. 34–35. P. 100–124.*

браженный святой, то внутренняя динамика показывается через прихотливо извивающиеся или ломающиеся и всегда избыточные складки одежд, которые окутывают фигуры или замысловато развиваются вокруг них.

В рамках динамичного стиля выделяется ряд направлений. Если во фресках Нерези (ок. 1164 г.), являющихся отправной точкой для динамичного стиля, классическая ориентация продолжает преобладать над экспрессивными формами, то в росписях Джурджеви Ступови (ок. 1175 г.) принципы линейной стилизации уже полностью преобладают. Это суровое и аскетичное искусство находит распространение в монашеской среде, о чем свидетельствуют фрагменты росписей в афонских монастырях Ватопеда (1197–1198) и Рабдуху (рубеж XII–XIII вв.). К этому же течению можно отнести новгородские фрески Аркажей (1189) и Нередицы (1199), а также недавно обнаруженные фрагменты фресок из Спасо-Преображенского собора Хутынского монастыря (1192). Уже во фресках Джурджеви Ступови становятся заметны черты экзальтированной экспрессии, которые наиболее ярко проявятся в росписях церковей Георгия в Курбиново (1191) и Бессеребренников в Кастории (конец XII в.), где пропорции получают вытянутые и гротескные формы, а изломы складок, подвижные в нарушение всех земных законов неведомыми силами, перетекая и извиваясь, обретают самые прихотливые очертания. В этом сильном и решительном, но и рафинированном искусстве есть нечто стоящее на границе допустимого, возможного, за что, как никакое другое стилистическое движение, оно получило множество разнообразных эпитетов – византийского барокко или рококо, позднекомниновского маньеризма и даже “art nouveau”.

Одновременно в рамках динамичного стиля появляется и более успокоенный вариант, где отсутствуют резкие светотеневые контрасты, цвет приглушен полутонами, образы при всей их динамичности скорее элегантны, чем эмоционально напряжены, а складки одежд, по-прежнему изобильные, буквально стекают плавно извивающимися потоками. Наиболее чисто этот стиль выразил художник Федор Апсевд в росписях монастыря св. Неофита близ Пафоса (1183) и церкви Панагии Аракиотиссы в Лагудера (1192) на Кипре². К этому течению принадлежат и такие памятники, как Евангелистрия в Гераки (ок. 1200 г.) или Епископия в Мани (конец XII в.), где текучие и переливающиеся формы, знакомые нам по кипрским фрескам, но лишенные индивидуальности яркого мастерства, становятся чрезмерными³.

Последние два десятилетия XII в. отмечены проявлением неоклассицизма, который выразился в обращении к идеалам искусства простых, ясных, крупных и успокоенных форм, преобладавших в искусстве раннего XII в. и возрождавшихся через призму стилистических течений второй половины столетия. Уравновешенность и статуарность фигур, сдержанность образов, ясность и простота композиций, отказ от излишне динамичных построений, становятся признаками этого искусства, которое в то же время не остается чуждым и линейных формул динамичного стиля, гармонично включая их в свою художественную систему. Наиболее ярко позднекомниновский неоклассицизм или новый монументализм⁴ демонстрируют фрески капеллы Богородицы в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе (конец XII в.) или церкви Панагии Зоодохос Пиги в Самари, Мессения (90-е годы XII в.), а также росписи Дмитриевского собора во Владимире (ок. 1195 г.)⁵. К этому же течению многие исследователи не без оснований

² Stylianou A. and J. The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art. L., 1985. P. 157–185, 351–369; Panayotidi M. The Question of the Role of the Donor and of the Painter // ΔΧΑΕ, Пер. ΔΤ. ΙΖ. Athens, 1994. P. 143–156.

³ Mouriki D. Stylistic Trends... P. 112–116.

⁴ Термин предложен Д. Мурики. Ibid. P. 116–123.

⁵ Ibid. P. 118; Попова О.С. Фрески Дмитриевского собора во Владимире и византийская живопись XII века // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания. М., 1997. С. 92–119.

относят и фрески в храме монастыря Хосиос Давид в Фессалониках (конец XII в.)⁶.

Исходя из формальных признаков, фрески Георгиевской церкви являются одним из наиболее ярких примеров динамичного направления, отчетливо выражая его основные художественные принципы: лапидарное линейное письмо ликов и одежд, использование энергичной пробелки, дематериализующей форму, духовное напряжение образов, показанное через их повышенную эмоциональную выразительность. Однако эти внешние признаки стиля не раскрывают всю полноту художественного содержания староладожских фресок, которые выходят за рамки предлагаемых систем и не вмещаются ни в одну из рассмотренных выше схем стилистического развития позднекомниниовского искусства. Стандартное отношение к этим росписям как к набору фрагментарных изображений, плохо увязываемых между собой из-за утраты большей части росписи, отсутствие комплексной оценки всего ансамбля, привело к тому, что в контексте интенсивного стилистического развития течений второй половины XII в. фрески Старой Ладogi зачастую стали восприниматься как вспомогательный материал, хотя и блестящий по исполнению, но лишь количественно расширяющий представления о динамичном стиле. Оставаясь ярчайшим примером динамичной стилистики, эти фрески так и не получили своего места в оценке процесса развития стиля. А между тем в ладожских фресках нашло отражение одно из главных художественных явлений своего времени, возникших на перекрестии разных стилистических течений, в котором в полной мере отразился противоречивый дух последних десятилетий позднекомниниовской эпохи. В совокупности всех стилистических характеристик это явление можно было бы обозначить как поиск новой образной выразительности, нашедший самые разнообразные проявления в памятниках позднего XII в., что позволяет объединить их под широким понятием переходного стиля. Во фресках Георгиевской церкви этот поиск идет трудным путем обновления уже устоявшейся стилистики динамичного направления, и в исторической реальности он оказался не столь перспективным. Будущее оказалось за искусством, пошедшем по пути более решительных и даже радикальных изменений художественного языка. Но именно результаты этого поиска, а отнюдь не формальные признаки стиля, сформировали художественный строй ладожских фресок и представляются принципиально важными для определения места этого памятника в византийском искусстве конца XII в. и его датировки. По нашему глубокому убеждению, художественный строй фресок позволяет вернуться к первоначальной датировке В.Н. Лазарева 80–90-ми годами XII в.⁷, которую он изменил лишь в монографии о памятнике, связав его создание с военно-политическими событиями 1160-х годов⁸. Отметим также, что, опираясь на стилистический анализ росписей, к концу века их относят Э. Китцингер, Л. Хадерманн-Мисгвич и О. Демус⁹.

Слаженность работы ладожской артели опиралась на четкое разделение храма на зоны, где преобладал один из ведущих мастеров. Это деление не было абсолют-

⁶ Е. Цигаридас считает их островком классицизма, оставшимся незатронутым влиянием динамичного стиля, и датирует их 60–70-ми годами XII в. (*Τσιγαρίδας Ε.Ν. Οι τοιχογραφίες της μονής Λαδοῦ του Θεσσαλονίκης και η Βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα. Θεσσαλονίκη, 1986*). Близкую оценку этим фрескам дает В. Джурич, датируя их в пределах третьей четверти XII столетия (*Djurič V. La peinture murale byzantine... P. 18*). О. Демус, Д. Мурики и К. Скоран относят эти фрески именно к проявлению переходного стиля и датируют их самым концом XII в. (*Demus O. Venetian Mosaics and their Byzantine Sources // DOP. 1979. Vol. 33. P. 340; Mouriki D. Stylistic Trends... P. 122–123; Skawran K. The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria, 1982. P. 92–93*). Это мнение разделяют также О.С. Попова и И.А. Шалина (*Попова О.С. Фрески Дмитриевского собора во Владимире... С. 105–111; Шалина И.А. Икона "Ангел Златые власы" и русская художественная культура около 1200 г. // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания. М., 1997. С. 203–204*).

⁷ Лазарев В.Н. Искусство Новгорода. М.; Л., 1947. С. 27, 59.

⁸ Лазарев В.Н. Фрески Старой Ладogi. М., 1960. С. 17.

⁹ Kitzinger E. Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationship // *Gesta*. 1970. 19/2. P. 51; Hadermann-Misguich L. La peinture monumentale tardo-comnène... P. 104. Not. 11; Demus O. The Mosaics of San Marco in Venice. Chicago, London, 1984. Vol. I. P. 185.

ным; мы уже отмечали, что фрескисты вдвоем пишут “Вознесение”, да и в несохранившихся зонах росписи нельзя отрицать возможности их совместной работы. Однако в целом такое разделение присутствовало и, более того, соотносилось с индивидуальными особенностями их творчества. Примечательно, что это деление во многом совпадает с сакрально-масштабной структурой росписи, что отражает четко детерминированную систему художественных приоритетов.

Работа первого мастера, безупречная по своему исполнению, неожиданно оказывается отодвинутой на второй план – его образы в системе росписи церкви размещаются во второстепенных зонах. Так, он пишет шесть пророков-старцев барабана, но именно две наиболее обозримые фигуры Давида и Соломона (рис. 1) в восточной части барабана исполняет второй художник. В алтарной декорации первому мастеру принадлежат лишь святители в нижнем ряду медальонов, тогда как основной объем его работы, вероятно, приходился на композиции рукавов подкупольного креста, от которых сохранилось лишь “Крещение”, бесспорно принадлежащее его руке. При всей безукоризненности его творчества, взращенного на византийском академизме, оно оказывается слишком сухим и сдержанным для воплощения художественного замысла ансамбля. Безупречное чувство формы и виртуозное владение приемами линейной стилизации, строгое следование принципам классического пропорционирования и статуарности изображения, неожиданно оборачивается недостаточностью желаемой экспрессии образов. Старцы-пророки, при всем совершенстве их исполнения и даже соблюденной внешней эмоциональности ликов (рис. 6), создают удивительное чувство внутренней отстраненности. Христианский идеал самоуглубления, бесстрастия и мистической отрешенности оказывается вне сферы восприятия его зрителем. Лица пророков остаются слишком успокоенными и надмирными, почти равнодушными, и если в данном случае подобная трактовка образа представляется уместной, то в других изображениях присущая этому мастеру каллиграфическая манера письма превращается в сухую академическую схему (святители в медальонах).

Эта особенность находит множество параллелей в комниновском искусстве. Сочетание византийского академизма с экспрессивными приемами живописи часто оборачивалось утратой искренности эмоционального облика. В качестве ближайших аналогий можно привести ряд образов в поздних слоях мозаик собора в Чефалу (80-е годы XII в.), где, по оценке В.Н. Лазарева, “в трактовке появляется (...) академическая прижатость, типы лиц приобретают отпечаток некоторой трафаретности, линейное начало получает сильнейшую акцентировку, благодаря чему все формы кажутся как бы засушенными”¹⁰. Авторы сицилийских мозаик, как и ладожский мастер, соединяют свой врожденный академизм с приемами линейной стилизации. Эмоциональное напряжение этих образов передается за счет набора стандартных приемов – трагически надломленных бровей, скорбного выражения лица, глубоко прорезанных складок над переносицей. Однако скорбь, которой исполнены лица этих персонажей, остается лишь их внешним качеством; трагическая характеристика однообразно переносится с лика на лик, не находя опоры во внутренней логике образа. Стандартизированный и превращенный в формальную схему, трагизм этих ликов оборачивается утратой индивидуальной выразительности каждого отдельного изображения. В ликах староладожских пророков эти качества лишь намечались, но весьма вероятно, что в повествовательных сценах наоса стандартизация динамичных приемов проявлялась более отчетливо. Эта же особенность появляется и в некоторых мозаиках Монреале (1186–1190)¹¹.

Взаимоотношения мастеров Ладоги нельзя назвать соподчиненными, но в ре-

¹⁰ Лазарев В.Н. Мозаики Чефалу // Лазарев В.Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 216–217. Ил. на с. 228, 229, 232, 233, 235. См. также лик Мелхиседека в кн.: *Kitzinger E. I mosaici di Monreale. Fig. 34.*

¹¹ Наиболее показательны фигуры пророков и апостолов в вимс (*Kitzinger E. I mosaici di Monreale. Fig. 35. Tav. 97–101*) или поясное изображение Иоанна Предтечи в своде южного портала (*Лазарев В.Н. Приемы линейной стилизации в византийской живописи X–XII веков и их истоки // Лазарев В.Н. Византийская живопись. Ил. на с. 158*).

альности ведущим оказывается второй художник, ибо именно он пишет главные образы храма – Давида и Соломона, “Службу св. отцов”, архангелов в боковых конхах, житийные циклы Богородицы и св. Георгия, а вероятнее всего, и другие утратившиеся изображения алтаря. И в этом, конечно, сказалось определенное значение времени. Понимание и развитие неомонументализма возникает не в академической живописи первого художника, а в экспрессивной манере второго мастера. Его переживание формы подвижно и более перспективно в плане развития пластического образа, тогда как академизм первого мастера оказывается поистине академичным – идеально застылым и недостаточным для адекватного выражения идеалов динамичного стиля. Именно поэтому его искусство, более совершенное с точки зрения классической византийской эстетики, оказывается на вторых ролях, тогда как несомненное преимущество отдается живописи эмоционально более открытой и напряженной.

Творчество второго мастера представляется одним из ярких и гармоничных примеров реализации идеалов аскезы, несомненно в целом породивших явление динамичного стиля и обусловивших его художественные особенности. Эти идеалы выражены в его образах через очень четкие и ясные, и в то же время достаточно сдержанные художественные формы, где аскетичной является уже сама система письма линейной пробелкой, доведенная до скупого совершенства и освобожденная от всех дополнительных приемов типа теневых подцветок и подрумянок, каковые можно встретить практически во всех памятниках динамичного стиля. Но при этом его образы никак нельзя назвать упрощенными; при всей их строгости и даже некоторой прямолинейности они сохраняют классическую византийскую утонченность, за которой угадывается изысканный художественный вкус мастера.

Вероятнее всего, к моменту работы в Старой Ладоге этот художник уже хорошо владел набором пластических приемов, характерных для так называемой “маньеристической” живописи позднего XII в. Эти особенности его творчества хорошо видны на примере апостолов из “Вознесения”. Отмечавшиеся выше приемы построения формы, такие как асимметрия ликов, умышленная деконструктивность складок, неустойчивая постановка фигур, колористические изыски (дополнительный цвет в разделке складок), находят многочисленные аналогии в тех ансамблях, где проявились наиболее экспрессивные формы динамичного стиля. Эти принципы воплощены в росписях позднего XII в. по-разному: от блестящего и виртуозного плетения сложнейших узоров складок во фресках церквей св. Георгия в Курбиново¹² и св. Бессеребренников в Кастории¹³ или центральных образов собора Монреале¹⁴ до трафаретных повторов в мозаиках нефов того же Монреальского собора, где эти приемы превращаются в однообразно шумную схему¹⁵. Второй ладожский мастер в совершенстве владеет этими экспрессивными приемами и в его исполнении они выглядят даже гармонично, почти не вызывая чувства излишества или схематичности. Но подходит он к ним исключительно дифференцированно, допуская их только на фигурах апостолов из “Вознесения”, которое подвижно по своей природе¹⁶, и полностью отказывается от излишней динамизации форм при написании фресок барабана, алтаря и боковых апсид, где он отдает предпочтение монументальному художественному языку, исключив из арсенала своих художественных приемов понятия многосложности и изменчивости форм. В этих центральных образах художник сохраняет линейную систему письма ликов, которая при этом обретает разнообразие и вариативность. Так,

¹² См. иллюстрации в монографии Л. Хадерманн-Мисгвич, особенно: *Hadermann-Misguich L. Kurbinovo. Les fresques de Saint-George et la peinture byzantine du XIIe siècle. Bruxelles, 1975. III. 17, 18, 36, 37, 42, 43, 72, 81–83.*

¹³ *Ibid.* III. 19, 20; *Chatzidakis M., Pelekanidis S. Byzantine art in Greece. Kastoria. Athens, 1985. Fig. 8, 9, 11, 12, 14, 16.*

¹⁴ *Kitzinger E. I mosaici di Monreale. Fig. 54. Tav. 77, 78, 81.*

¹⁵ *Ibid.* Fig. 22, 25. Tav. 22, 30, 35, 44, etc.

¹⁶ *Maguire H. Style and Ideology in Byzantine Imperial Art // Gesta. 1989. 28. P. 222–223.*

его юношеские лики написаны штриховкой, когда широкие блики формируются тонкими световыми линиями различной интенсивности, создавая при этом достаточно контрастное светотеневое сочетание (рис. 1, 3). Этот прием, широко распространенный в монументальной живописи с середины XII в.¹⁷, приобретает в интерпретации второго ладожского мастера специфическую аскетичную сухость, через которую все же явно просматривается тяготение к пластическому осознанию формы. В этом отношении единичные юношеские лики крупного масштаба, сохранившиеся в Георгиевской церкви и принадлежащие его руке, обнаруживают несомненное сходство с юными образами из росписей позднего XII в. в Курбиново и Кастории, где, впрочем, данные пластические поиски уже обретают новые усложненные очертания¹⁸ (рис. 2, 4). Подобная манера письма, более свойственная для фресковой техники, в конце XII в. появляется даже в иконописи, наиболее ярким примером чему служит образ св. Георгия из собрания музея в Верии¹⁹ (рис. 5). Сравнение этой иконы с юными ликами Ладоги очень показательно в плане внешнего сходства укрупненных черт лица, рисунка пробелов, выполненных энергичными пластичными мазками, и общей типологии эмоционально напряженного образа. Однако на иконе из Верии пластическое начало выражено определеннее, демонстрируя более решительную трансформацию классической комниновской традиции.

Святые второго мастера представлены в величественно статуарных и уравновешенных позах, а композиции боковых апсид получают спокойную эпическую повествовательность, которая характерна для неоклассического направления конца XII столетия. Разряженность сценического пространства, где значительное место занимает нейтральный фон и оставлены лишь самые необходимые элементы пейзажа или архитектуры, сближают старолажские фрески с росписями монументального стиля, в первую очередь со сценами капеллы Богородицы монастыря Иоанна Богослова на Патмосе²⁰ и Дмитриевского собора во Владимире²¹. Эти особенности значительно отличаются от принципов построения в росписях Курбинова и Кастории, где все пространство сцены плотно заполнено крупными фигурами, цезуры между которыми, как правило, заняты стиснутыми архитектурными кулисами или горками²².

Итак, в творчестве второго мастера выявляются различные художественные признаки, сближающие его как с экспрессивной формой динамичного течения, так и с монументальным стилем. Вероятно, именно способностью этого мастера сочетать возрождаемые идеалы новой монументальной выразительности с доведенным до совершенства и лапидарности художественным языком динамичного стиля и предопределили его ведущую роль в создании ансамбля фресок Георгиевской церкви.

Участие в декорации храма нескольких мастеров, приверженных различным художественным ориентирам, но при этом создающих стилистически монолитный ансамбль, — явление достаточно частое в практике византийской монументальной живописи, что характеризует работу слаженной артели, как правило, связанной с крупными художественными центрами византийского мира. Памятники XII в. дают нам несколько весьма показательных примеров подобного рода. Программное различие манер прослеживается уже во фресках Нерези, где, как отмечает Д. Мурики, праздничные сцены основного объема выполнены в классическом статичном стиле, тогда как периферийные участки декорации, и в первую очередь святители в виме, написаны в аскетичной манере с использованием резкой линейной пробелки, которая

¹⁷ Например, лик св. Пантелеймона в Нерези. См.: Бурић В.Ј. Византијске фреске у Југославији. Београд, 1974. Табл. V.

¹⁸ В этом отношении показательно сравнение ликов Саввы Стратилата и Соломона с Евплом из Курбиново и Дмитрием из Кастории. См.: *Hadermann-Misguich L. Kurbinovo...* Ill. 162–163.

¹⁹ *Papazotos Th. Byzantine Icons of Verroia. Athens, 1995. Pl. 7–8.*

²⁰ *Kolias E. Byzantine art in Greece. Patmos. Athens, 1990. P. 17–19; Mouriki D. Stylistic Trends...* P. 117–118.

²¹ Это хорошо видно на примере сцен Рая. См.: Плагин В.А. Фрески Дмитриевского собора. Л., 1974. Ил. 13, 18.

²² *Hadermann-Misguich L. Kurbinovo...* P. 531–537.

предвосхищает стилистику комниновской живописи последней четверти XII в.²³ Для памятников динамичного направления позднего XII в. характерно иное соотношение: экспрессивная манера письма становится приоритетной, а художники классической ориентации расписывают периферийные зоны храма. Так, наиболее динамичными оказываются главные образы собора Монреале–Пантократор, Петр и Павел в конхах алтаря. Именно в этих колоссальных изображениях обильность и прихотливая извилистость складок, почти импрессионистическая цветовая трактовка лиц, соединенная с очень тонкой и сложной линейной проработкой, и в то же время небывалая по мощи монументальность образов, находят адекватное и гармоничное соединение²⁴. Как и в Старой Ладоге, предпочтение здесь несомненно отдано мастеру, исповедующему экспрессивно-монументальную живописную манеру, в широком смысле схожую с той, которая во фресках Георгиевской церкви ярко представлена творчеством второго мастера. Более прямолинейное разделение мы видим в церкви св. Бессеребренников в Кастории, где храм поделен пополам, и в динамичном стиле расписана основная часть храма, тогда как в нартексе работает художник, пишущий в сухой академической манере, слишком правильной и скучной в сравнении с бурным экспрессионизмом росписей основного объема²⁵.

Показательный материал предоставляют и фрески Дмитриевского собора во Владимире. Фигуры апостола Петра и трубящих ангелов из сцен Рая показывают, что этот памятник не был однородно классическим, но содержал элементы динамичного стиля²⁶. Очевидно, что и внутри цельной художественной структуры этого выдающегося ансамбля присутствовали стилистические дефиниции и различия, чрезвычайно близкие по своему содержанию фрескам Ладogi. Оба памятника как будто демонстрируют нам схожие стилистические полюса: с одной стороны – византийский классицизм с элементами динамичного стиля, с другой стороны – экспрессивная манера письма в ее сдержанном варианте, ориентированная на монументализацию форм. Так, академизм первого старолadoжского мастера обнаруживает несомненную близость с апостолами из Дмитриевского собора (рис. 6, 7). Внешне это сходство не столь очевидно, поскольку лики апостолов выполнены в совершенно иной манере, с интенсивными оливковыми тенями, в которых как будто звучит воспоминание о пластике раннего XII в.²⁷ Но в понимании образа ладожские пророки и дмитриевские апостолы имеют очень много общего. Это – аристократизм и благородство облика, отражающие внутреннее совершенство, абсолютное выверенное классическое чувство меры и гармонии в использовании художественных приемов, статуарность и уравновешенность фигур, а в целом, пользуясь словами О.С. Поповой, преобладание классической системы ценностей²⁸. В то же время фигуры из сцен Рая, выполненные скорее всего другим мастером, демонстрируют более подвижную манеру исполнения, в которой совершенно ясно просматриваются многие элементы динамичного стиля, чуть приглушенные общим классицизирующим строем памятника. Схожие стилистические соотношения мы выявили и во фресках Георгиевской церкви, с тем лишь различием, что во владимирских фресках по-другому расставлены акценты и преобладающей в системе декорации собора являлась академическая манера исполнения.

²³ Mouriki D. Stylistic Trends... P. 107.

²⁴ Kitzinger E. I mosaici di Monreale. Fig. 54. Tav. 77, 78, 81.

²⁵ М. Хадзидакис выделяет в основном объеме работу двух мастеров: первый, будучи провинциальным интерпретатором динамичного стиля, расписал верхнюю зону храма, но затем его сменил мастер-"маньерист", украсивший основную часть этого объема. Об этом см.: Chatzidakis M., Pelekanidis S. Kastoria. P. 43–45 и библиография. Д. Мурики видит в творчестве мастера, работавшего в нартексе, проявление монументального стиля. См.: Mouriki D. Stylistic Trends... P. 119.

²⁶ Попова О.С. Фрески Дмитриевского собора во Владимире... С. 109.

²⁷ Филатов В.В. Художественно-технические особенности росписи Дмитриевского собора во Владимире // ДРИ. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 158.

²⁸ Емкая характеристика, данная апостолам Дмитриевского собора О.С. Поповой, во многом применима и к пророкам Старой Ладogi. См.: Попова О.С. Фрески Дмитриевского собора во Владимире... С. 98–99.

Тяготение к монументализации храмовой декорации стало своего рода знаком позднекомниновской эпохи, определившим художественный строй памятников, принадлежащих к различным стилистическим направлениям. Дмитриевские фрески представляют собой классический пример этого явления, но эти же тенденции ясно проявились и в росписях динамичного стиля, причем в самых экспрессивных по форме фресках. Динамичный стиль обладал огромным потенциалом монументализации храмовой декорации, причем степень экспрессивности живописи в реальности лишь усиливала монументальное звучание образов. Это хорошо видно на примере главных образов собора Монреале, самых динамичных по манере исполнения и при этом впечатляющих прежде всего своею мощью и монументальностью. Не менее ярко монументальные возможности динамичного направления демонстрируют фрески церквей Бессеребренников в Кастории и Георгия в Курбиново, созданные, возможно, одной артелью²⁹ и вошедшие в историю византийской живописи как самые показательные примеры так называемого позднекомниновского маньеризма.

Монументализм этих фресок по своей природе парадоксален. В росписях церкви св. Бессеребренников бурная и изменчивая стихия выходящих и ломающихся складок, чрезмерно вытянутых и изломленных фигур, плотно заполняющих рамки композиций, сочетается с крупными монументальными формами изображений, что особенно заметно на примере фигур отдельно стоящих святых. Впечатление монументальности усиливается точно найденным крупным масштабным модулем, в котором выполнены почти все фрески храма. Однако такое казалось бы однообразное масштабное решение росписи не вызывает чувства монотонности, поскольку в систему декорации введены отдельные образы, размещенные в самых разных и порой неожиданных объемах храма и имеющие более крупные, а то и гигантские размеры³⁰. По пути увеличения размеров изображения идут художники и в церкви Георгия в Курбиново, используя для декорации этой маленькой однефной базилики очень крупный масштаб, который становится буквально гигантским в центральных ростовых образах Христа и Георгия, вынесенных на боковые стены в арочных обрамлениях. Столь крупный масштабный модуль, смело примененный для декорации такого маленького пространства, в парадоксальном сочетании с предельно динамизированным стилем росписей, создает впечатление могучего и аскетичного искусства, мыслящего крупными монументальными категориями, рядом с которым по меньшей мере неуместным воспринимается присвоенный этому искусству штамп маньеризма.

Рассмотренные масштабные вариации, направленные на усиление монументального пафоса ансамбля, чрезвычайно индивидуальные по своей природе, казалось бы полностью противоположны той строго продуманной системе масштабных соотношений, которую мы наблюдаем в Георгиевской церкви Старой Ладogi. Между тем, во всех случаях художники пошли по пути своего рода художественного эксперимента, решительно преобразующего классическую масштабную систему, и именно определенность принятых решений, основанная на мастерском владении законами монументальной декорации и в целом чрезвычайно созвучная эстетике позднекомниновской эпохи, сближает эти памятники и во времени, и в уровне художественного освоения формы и пространства храма. Примечательно, что другие росписи этой эпохи, например, фрески позднего XII в. в двух небольших базиликах – св. Николая ту Касничи и св. Стефана в Кастории, исполненные в более сдержанной манере динамичного стиля, решены в стандартном масштабном варианте и не обладают той мерой архитектурности и монументальной выразительности.

²⁹ *Hadermann-Misguich L.* Kurbinovo... P. 563–584.

³⁰ Таковы, например, свв. Георгий и Димитрий, расположенные на северной стене центрального нефа и как будто встречающие входящего через северную дверь, фигура Эммануила в апсиде жертвенника или гигантская фигура Христа, занимающая всю западную стену северного нефа. См.: *Chatzidakis M., Pelekanidis S.* Kastoria. Fig. 10, 13.

Рассмотренные росписи двух последних десятилетий XII в., с которыми фрески Георгиевской церкви обнаруживают множество точек соприкосновения, демонстрируют не просто разнообразие стилистических приемов, направлений и концепций, но, что представляется принципиально важным, их вариативность и взаимопроникаемость, что позволяло гармонично сосуществовать и объединяться разным стилистическим тенденциям в стенах одного памятника или в рамках работы одной артели и даже одного художника. Поиск новых выразительных средств и взаимообогащение различных художественных методов, принципиальное обновление старых приемов или обращение к формам и идеалам предшествующей эпохи, художественный индивидуализм, ярко проявившийся в творчестве многих мастеров – все это слилось в единое, чрезвычайно сложное и многогранное художественное явление, распространившееся в столичной среде последних двух десятилетий XII в., внутри которого и вызревала эстетика монументализма раннего XIII в.³¹ За привычной нам стилистической дифференцированностью позднекомниновской живописи можно увидеть широкий художественный поток, в котором многие течения постепенно утрачивали определенность своих стилистических границ. Вероятно, этот процесс не имел четкой стадийности и последовательности, но в различной степени проявлялся в творчестве разных художников или артелей, отражая общие настроения эпохи.

Усиление монументальности живописи, являясь одной из доминирующих тенденций эпохи, было неразрывно связано с постепенным отказом от чисто линейных приемов выразительности и возвратом к пластическому осмыслению и освоению формы. Несмотря на то что фрески Старой Ладogi формально можно считать наиболее совершенным и отточенным примером линейной стилизации, уже здесь дает себя знать подспудное тяготение к пластике. Это качество живописи особенно заметно в ликах второго мастера с их укрупненными чертами лиц, где белильный мазок пробелки сам по себе обладает очевидной пластической напряженностью, когда одним широким движением кисти формируется выпуклость лба или щеки, как у персонажей в сценах боковых апсид, или же на ликах архангелов, где пастозные и прихотливые по своей природе блики белил создают тем не менее пластически очень ясную форму. В отличие от таких примеров, как фрески Нерези, Николая ту Касничи или Дмитриевского собора, где белильные блики являются завершающим этапом пластической проработки лика, в образах Старой Ладogi пробелка сама становится источником и создающим форму, и одухотворяющим ее.

Фрески Старой Ладogi дают пример наиболее сдержанного отношения к пластическим поискам позднекомниновского искусства, и хотя на фоне бурного развития разнообразных стилистических форм конца XII в. такая умеренная интерпретация остается весьма редким явлением, ее нельзя считать уникальной. Не сохранилось ни одного крупного ансамбля, который можно было бы назвать близким аналогом ладожским фрескам, но все же умеренность по отношению к новшествам проявилась в некоторых памятниках позднекомниновского периода, которые, впрочем, находятся на периферии общего стилистического потока. Таковыми, например, являются несколько миниатюр из Четвероевангелия конца XII в. в собрании Афинской национальной библиотеки (gr. 93) (рис. 8). Этим миниатюрам свойственен облегченный пастельный колорит, сочетание лапидарного линейного языка и классической формы, сдержанный экспрессионизм и врожденная изысканность рисунка. Однако в структуре манускрипта эти

³¹ 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. 233–242. Об этом писал и О. Демус. См.: Demus O. The Style of Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art // Underwood P.A. The Kariye Djami. Princeton, 1975. Vol. 4. P. 129–130.

миниатюры не занимают первостепенного места и являются лишь одной из четырех авторских групп, уступая по значению тем иллюстрациям, где более явно звучит стилистика маньеризма³². Несомненную близость ладожским фрескам обнаруживает и композиция “Крещение” из нартекса церкви Панагии Мавриотиссы в Кастории, относящаяся ко второму слою росписи³³, где одежды написаны в системе трехтонового письма с четким и конструктивным рисунком складок, выполненным белилами или разбеленной краской и в целом чрезвычайно напоминающим фрески Старой Ладogi. Это сходство усиливается и цветовой изысканностью композиции, и ее монументальным строем, и классически уравновешенной постановкой фигур. Лики святых написаны по оливковому проплазму светло-охристой пробелкой и дополнены открытыми белилами, обнаруживая несомненное физиогномическое и конструктивное сходство со староладожскими образами, что не оставляет сомнения в принадлежности этой живописи к завершающему этапу позднекомниновского искусства.

Однако в большинстве памятников 80–90-х годов XII в. эти тенденции проявляются куда более открыто, а зачастую уже знаменуют собой бесповоротное преобладание новых живописных понятий. Лики постепенно утрачивают бесплотность, становятся более весомыми, округлыми, их черты и контуры утяжеляются, а сама форма, еще недавно изрезанная и иссушенная тонкими линиями морщин и бликов, набухает и обретает плотность и плоть. Этот процесс совершенно очевидно проявляется во фресках церквей Бессеребренников в Кастории и Георгия в Курбиново, где мы как будто становимся свидетелями напряженного, но все же постепенного возобладания пластики над линейностью, и эта внутренняя борьба обнаруживает себя в чрезмерной подвижности и порой гротескности ликов, в масштабности всех художественных формул, предвосхищающих, по мнению Д. Мурики, стилистическое развитие искусства раннего XIII в.³⁴ В знаменитом фрагменте из Ватопеда с ликами апостолов Петра и Павла (1197–1198)³⁵ плоть уже не удерживается в рамках внешне линейной стилистики. Эти образы, поражающие своим крупным масштабом, выполнены в сложной лессировочной манере письма, где нет основных и промежуточных слоев, и вся живопись ликов, подвижная и текучая, сплавляется в единое пластически осмысленное целое. Все эти тенденции кристально выражены в образах преподобных из трапезной монастыря Иоанна Богослова на Патмосе³⁶, где, как и во фрагменте из Ватопеда³⁷, витиеватый рисунок старческих ликов, изрезанных складками и морщинами, сохраняется скорее как дань традиции, позволяющей, кроме того, создать эффектную светотеневую игру, уже полностью подчиненную задачам пластического осмысления образа.

³² Д. Мурики закономерно рассматривает этот кодекс в своей работе о стиле монументальной живописи Византии XI–XII вв., поскольку он является редким примером развития стилистических течений, более явно проявившихся во фресковых росписях комниновской эпохи (*Mouriki D. Stylistic Trends...* P. 114). Подробный анализ рукописи, с вычленением четырех авторских групп, следующих разным направлениям в стилистике позднекомниновской живописи см.: *Constantinides E. The Tetraevangelion Manuscript 93 of the Athens National Library // ΔΧΑΕ ser. 4 vol. 9. P. 204–214*. Д. Мурики относит рукопись к концу XII в., а Е. Константинидес на основании стилистического сходства с фресками Мегары датирует ее около 1180 г.

³³ А. Уортон Эпштейн датирует “Крещение” 70-ми годами XII в. (*Wharton Epstein A. Middle Byzantine Churches of Kastoria // Art Bulletin. June 1980. P. 190–207*), С. Пелеканидис относит эту фреску ко второй половине XII в. (*Chatzidakis M., Pelekanidis S. Kastoria. P. 73*), Д. Мурики – к последней четверти XII в. (*Mouriki D. Stylistic Trends...* P. 110). М. Хатзидакис относит “Крещение” к середине XIII в. (*Chatzidakis M., Pelekanidis S. Kastoria. P. 76–81*), В. Джурич датирует композицию серединой XIII в. (*Ђурић В. Византијске фреске у Југославији. С. 185*), а Л. Хадерман-Мисгвич – второй половиной XIII в. (*Hadermann-Misguich L. A propos de la Mavriotissa de Castoria. Arguments iconographiques pour le maintien de la datation des peintures dans la première moitié du XIII siècle // Studia slavico-byzantina et mediaevalia europaeana. I. 1988. Sofia, 1989. P. 143–148*).

³⁴ *Mouriki D. Stylistic Trends...* P. 109.

³⁵ Γερα Μεγίστη Μονή Βατοπέδου. Εικ. 191.

³⁶ Patmos. Treasures of the Monastery. Athens, 1988. Fig. 28, 29.

³⁷ Д. Мурики справедливо видит в этом фрагменте закат динамического стиля. См.: *Mouriki D. Stylistic Trends...* P. 110.

Аналогичные тенденции можно наблюдать и в написании одежд. Достаточно жесткая система пробелки складок, которой следуют ладожские мастера, иногда вдруг утрачивает свою определенность и геометричность, разбиваясь на множество мелких бликов-мазков или неожиданно завершаясь тончайшими завитками, текущими как змейки. Эти мотивы, давшие В.Н. Лазареву основание говорить об орнаментально-декоративной природе складок старолadoжских фресок³⁸, рожают ощущение какой-то недосказанности, появившейся в строго детерминированной системе линейной пробелки, и скорее демонстрируют подспудное желание художника охватить светом больше поверхности, ощутить материю формы, обозначить ее наполненность. Этот же прием, присутствующий в некоторых памятниках позднего XII в.³⁹, проявляет свою пластическую природу во фресках Лагудеры (1192), где он оказывается важнейшим формообразующим элементом в написании одежд, выделяя бликами наиболее выпуклые участки ярко высветленных драпировок⁴⁰.

Говоря об эволюции позднекомниновской живописи и формировании художественных принципов искусства XIII в., О. Демус отмечает, что отход от жесткой линейности проявляется в первую очередь в памятниках византийской провинции, в целом еще следовавшей стандартам динамичного направления, приводя в качестве примера именно фрески Старой Ладogi. «Мы видим, – говорит он об этой живописи, – как линии начинают вытесняться абстрактными формами, высветленными плоскостями, имеющими изломанные и колючие формы, которые выделяются на темной основе. Формы обретают металлическую четкость и весомость отличающую их от податливо извивающихся складок линейного маньеризма»⁴¹. Если в ладожских фресках эти изменения лишь намечались (рис. 9), то в других памятниках позднего XII в. преобразования системы линейной пробелки шли более радикальным и в то же время естественным путем. Вектор этих изменений хорошо виден на примере пророков из Успенского собора Владимира (1189)⁴², где система трехтонового письма и сам рисунок пробелки складок очень близки манере старолadoжских мастеров, особенно пророкам из барабана, сходство с которыми акцентируется и общим характером статуарной и величественной постановки фигур (рис. 10). Однако нельзя не заметить здесь и одно принципиальное отличие: пробелка на одеждах пророков из Успенского собора уже создает пластическую фактуру, она мыслится не столько линиями и штрихами, сколько крупными конструктивно выделенными плоскостями, которые перекрыты локальными пятными белил и имеют в местах наиболее значимых высветлений сплавленные переходы к теневым участкам. Эти большие световые плоскости на одеждах пророков начинают обретать скругленность и постепенность, белила накладываются на них не в несколько приемов с соблюдением послойности, а в растирку, сплавляя форму прозрачной штриховкой. То, что в старолadoжских фресках обозначено лишь полунамеком, здесь получает осязаемое, хотя и далекое от завершенности выражение⁴³.

Все рассмотренные тенденции получают последовательное выражение в памятниках монументального направления, которые, впрочем, объединены не столько единством стилистических признаков, сколько трансформацией или отказом от мно-

³⁸ Лазарев В.Н. Фрески Старой Ладogi. С. 65–66.

³⁹ Например, во фресках 1189 г. из Успенского собора Владимира (Филатов В.В. Росписи притворов Владимирского Успенского собора // ДРИ. Художественная культура X – первой половины XIII в. М., 1988. Ил. на с. 157–158) или Патмоса (Kolias E. Byzantine art in Greece... Fig. 7, 9, 11, 17; Patmos. Treasures of the monastery).

⁴⁰ Acheimastou-Potamianou M. Byzantine Wall Paintings. Fig. 61, 68, 69.

⁴¹ Demus O. The Style of Kariye Djami... P. 129.

⁴² Филатов В.В. Росписи притворов Владимирского Успенского собора. С. 157–160. О датировке пророков из Успенского собора см. также: Лифшиц Л.И. «Ангельский чин с Эммануилом» и некоторые черты художественной культуры Владимиро-Суздальской Руси // ДРИ. Художественная культура X – первой половины XIII в. М., 1988. С. 226. Примеч. 51.

⁴³ Близкую оценку владимирским фрескам в сравнении с росписями Старой Ладogi см.: Лифшиц Л.И. «Ангельский чин с Эммануилом»... С. 226.

гих художественных формул динамичного стиля. Поиски путей монументализации вели художников, работавших на Патмосе, во Владимире или в монастыре Латома (Хосиос Давид), к упрощению формы, успокоению рисунка драпировок, уплотнению письма ликов, укрупнению масштабного модуля росписей, созданию пространственно разряженных композиций, а в целом – к известному ретроспективизму стиля, в результате чего, например, во фресках Дмитриевского собора явно ощущается связь с раннекомниновской классикой⁴⁴, а в не столь утонченных фресках Патмоса эта же тенденция приводит к архаизации части росписей и известной прямолинейности художественного языка⁴⁵.

Но наиболее отчетливо новые веяния проявились во фресках Хосиос Давид, где гармонично и цельно звучит все многоголосие стилистических течений второй половины XII в., в котором рождается неповторимая живопись высочайшего уровня. Образцы комниновской классики несомненно являются определяющими для этого искусства. Естественные позы персонажей, гармоничное соотношение фигур с пейзажем, подчеркнутая индивидуализация каждого лика – все это говорит о несомненном возрождении антикизирующих идеалов, в известной степени сближая этот памятник с фресками Нерези. Но в то же время одежды многих персонажей имеют типично позднекомниновскую взволнованность и изрезанность складок, а лики исполнены того драматизма и экспрессии, который роднит эту живопись с лучшими памятниками динамичного направления⁴⁶. Путь обновления эллинизирующих идеалов, выбранный мастерами фресок Хосиос Давид, абсолютно чужд эклектизма; напротив, здесь создается новое искусство, в котором стилистические мотивы, навеянные разными художественными течениями комниновской эпохи, находят гармоничное соединение. В то же время идеально сбалансированное построение композиций, в которых пространство разворачивается из глубины сцены и создает ощущение воздушной среды, или пластинчатая разбелка складок, смягчающая и преобразующая привычную линейность эпохи Комнинов, явно открывают перспективу искусства XIII столетия.

Сравнивая фрески Георгиевской церкви и росписи Хосиос Давид, которые принадлежат к завершающему периоду комниновской эпохи, попытаемся высказать ряд определений, представляющих принципиально важными для характеристики ладожского памятника. В стилистическом отношении ладожские фрески остаются одним из самых определенных и законченных фресковых ансамблей позднего XII в. Между тем, общие настроения переходного периода, ярко отразившиеся во фресках Курбинова, св. Бессеребренников, Лагудеры или Хосиос Давид, в Георгиевской церкви просматриваются лишь как дополнительные элементы художественной структуры живописи. Являясь своего рода апогеем динамичного направления, где приемы линейной стилизации получили одно из наиболее завершенных воплощений, фрески Старой Ладogi остаются кристально ясной, но замкнутой стилистической системой. Если в росписях Хосиос Давид мы видим необычайную широту художественного поиска, своего рода стилистическую толерантность, то в Георгиевской церкви этот же путь осуществляется внутри старых формул и концепций, и лишь пристальный анализ памятника позволяет уловить присутствие некоторых художественных новшеств. Именно из замкнутости простирается некоторая чрезмерность вкусовой утонченности и изысканности этой живописи, здесь же кроется причина известной недосказанности новых художественных формул, которые в других памятниках этого периода получили законченное и адекватное выражение.

⁴⁴ Можно полностью согласиться с характеристикой, данной О.С. Поповой дмитриевским фрескам, что “их художественный язык в позднем XII в. выглядит благородно традиционным и уже старинным”. См.: *Попова О.С. Фрески Дмитриевского собора во Владимире...* С. 93.

⁴⁵ Д. Мурики выделяют группу изображений (“Гостеприимство Авраама”, “Христос и самаритянка”), где проявляются архаизирующие тенденции. См.: *Mouriki D. Stylistic Trends...* P. 117.

⁴⁶ *Mouriki D. Stylistic Trends...* P. 120; *Попова О.С. Фрески Дмитриевского собора во Владимире...* С. 105–107.

Тот факт, что в ладожских росписях своеобразие искусства конца XII в. звучит далеко не в полную силу, можно было бы расценивать как повод для их более ранней датировки, что и было сделано В.Н. Лазаревым в монографии. Действительно, в них присутствует некоторый ретроспективизм, но он является результатом поисков новой монументальности и его происхождение имеет ту же природу, что и в росписях Патмоса, Дмитриевского собора или Хосиос Давид. Иными словами, фрески Старой Ладogi относятся к завершающему отрезку комниновской эпохи, определенному О. Демусом как период Ангелов (1185–1204), для которого свойственны обобщенный рисунок, простота контуров, статуарность фигур, величественность и статичность композиций. Это движение О. Демус не без оснований расценивал как начало нового монументального стиля, апогеем которого станут росписи Студеницы (1208–1209) и Жичи (ок. 1220 г.)⁴⁷.

Но для датировки староладожских росписей принципиально важной представляется и другая особенность этой живописи. Стилистика динамичного стиля доведена здесь до уровня лапидарной формы и отточенного совершенства, за которыми стоит долгий путь кристаллизации художественного языка и его очищения от всех дополнительных, а иногда и наносных пластов. Но именно в совершенстве и законченности художественного языка проявилась усталость этого стиля, отсутствие перспективы его дальнейшего развития, о чем красноречиво говорит недосказанность обновленных художественных методов, которые будучи полнокровно включенными в росписи Хосиос Давид, обеспечили этому искусству будущее. Более того, представляется, что стиль Старой Ладogi не имел глубокого и прямого влияния и на новгородское искусство, а напротив, сам отчасти испытал на себе воздействие местных вкусов и традиций.

* * *

Росписи Георгиевской церкви, являясь самым грекофильским памятником в новгородской живописи XII в., часто воспринимаются как художественный эталон для фресок Нередицы и Аркажей, остающийся для последних прекрасным и недостижимым образцом. Одно такое представление о взаимоотношении и взаимозависимости этих памятников, достаточно глубоко укоренившееся в истории древнерусского искусства, при ближайшем рассмотрении оказывается односторонним и отодвигает на второй план кардинально важный вопрос об истоках специфики новгородского искусства домонгольского периода. Сравнение трех фресковых циклов показывает, что взаимодействие выраженных ими художественных движений было куда более сложным и, что важнее всего, вовсе не односторонним. Немногие памятники новгородской живописи, сохранившиеся от второй половины XII в., показывают, что художественный спектр Новгорода был очень широк и разнообразен, и привносимые византийские образцы, воспринимаясь как эталоны качества, тем не менее, часто подвергались существенной переработке и трансформации в соответствии с местными вкусами и пристрастиями.

Из новгородских памятников XII в. ближе всего к фрескам Старой Ладogi стоят созданные в 1189 г. росписи церкви Благовещения в Аркажах, где присутствуют многие стилистические тенденции, выявленные выше как определяющие элементы художественной структуры фресок Георгиевской церкви⁴⁸. Но здесь эти свойства стиля приобретают иное качество и интерпретацию, свидетельствуя о творческой самостоятельности и независимости новгородских художников. Мастера аркажских росписей используют арсенал устойчивых выразительных приемов динамичного стиля, хорошо знакомый нам по фрескам Старой Ладogi и имевший с ними общие

⁴⁷ *Demus O. The Style of Kariye Djami...* P. 129–130.

⁴⁸ Подробный стилистический анализ Аркажских росписей см.: Царевская Т.Ю. Новгородская монументальная живопись второй половины XII века. Росписи церкви Благовещения на Мячине ("в Аркажах"): Дис. ... канд. искусствовед. М., 1993. С. 122–136.

истоки. Но результат оказывается принципиально иным, что обусловлено отнюдь не различием в понимании стилистических приемов или методов, а в изменении художественного видения создаваемого ансамбля как целостной структуры. Перед нами предстают все те же стилизованные света, испещряющие лики святых множеством морщин и линий, и даже техника письма порой буквально совпадает с ладожскими образами, повторяя ту же лапидарную трехтоновую систему наложения красок, когда вся выразительность образа строится на напряженном сочетании охристой карнации, часто заполняющей объем лика и нимба, широко положенных красно-коричневых теней и энергичных пробелов, пастозных и пластичных по своей природе. В этом отношении фрески Аркажей – формально ближайший и редкий, если не сказать единственный аналог росписям Старой Ладogi, и первое впечатление порождает видимость полной преемственности талантливой, но школьного повтора византийского образца Ладogi учениками Аркажей. Система написания одежд также очень близка старолажской, хотя здесь уже отчетливо проявляются настроения, ведущие к созданию более монолитного и пластически ясного объема (рис. 11), что очень сближает эти фрески с пророками из Успенского собора Владимира (1189), которые являются буквальным современником новгородского памятника. Однако это сходство аркажских и ладожских росписей сохраняется лишь на уровне первого впечатления, тогда как пристальный анализ вскрывает куда более четкие и определенные отличия, проявляющиеся не в интонациях тех или иных методов, а в образном понимании всего ансамбля в целом.

Художественные формулы Старой Ладogi при сравнении с фресками Аркажей кажутся утонченными до неподвижности, доведенными до застывшего идеала. В первую очередь это касается, конечно же, пророков из барабана, но и работа второго мастера, склонного к более экспрессивному пониманию живописных форм, обладает той мерой эмоциональности, которая становится более выпуклой и ясной скорее при сравнении с образами своего соавтора, чем сама по себе. Для всего ансамбля в целом характерна эстетизация художественного языка, использование слишком утонченных нюансов света и цвета, поворотов голов, постановок фигур, которые кажутся стилистическими изысками даже на фоне искусства конца XII в. За всем этим видится не только школа высочайшего уровня, но и своего рода игра, в которой живой художественный поиск и развитие отодвигаются на второй план, а главным становится интерпретация хорошо усвоенных стандартов, точно выверенная, но постепенно затухающая и утрачивающая витальные силы.

Совершенно иную картину мы видим в аркажских фресках. Образы находятся в активном взаимодействии со стеной, которое скорее напоминает борьбу, чем мирное и рационально организованное сосуществование Георгиевской церкви. Показательно сравнение типологически схожих образов Николы из Ладogi и аркажских святителей в арке между алтарем и дьяконником Аркажей (рис. 12, 13). Все они расположены в узких арочных проемах, выполнены в крупном масштабе и максимально приближены к зрителю. Эффект расположения крупномасштабной фигуры в тесном пространстве, рассчитанный на внезапность впечатления, – излюбленный прием коминионского искусства⁴⁹. Но конечный результат получается диаметрально противоположным. Лики аркажских святителей, слившиеся с сиянием нимба и читающиеся за счет энергичной пробелки, исполнены такой аскетической суровости и мистического напряжения, что буквально испепеляют зрителя своими пронзительными взглядами. Совершенно иначе решен образ Николы, расположенный в таком же узком пространстве, но нарочито смягченный благодаря тому, что пробелка выполнена не белилами, а осветленной охрой. Его образ более сосредоточен и сдержан, но в нем нет того пусть немного прямолинейного, но очень искреннего духовного горения, определяющего аркажские образы. Перед нами один художественный

⁴⁹ Достаточно вспомнить упоминавшиеся фигуры в церквях Грузии в Курбиново (*Hodermann-Misguich L.* ~ Kurbinovo... P. 114, 116) или Бессеребренников (*Chatzidakis M., Pelekanidis S.* Kastoria. Fig. 10, 12, 13).

прием, но две его различные интерпретации, которые открывают разные образные и стилистические перспективы.

Система пробелки аркажских ликов представляется на первый взгляд куда более простой и спонтанной, чем в росписях Старой Ладogi. Так, лики святителей в “Службе св. отцов” выполнены в манере плотного письма с использованием густых коричневых теней и пастозной пластичности пробелки. Фигуры епископов, написанные в той же манере, что и в Ладогe, тем не менее, не обладают той воздушностью и невесомостью, поскольку имеют мощные пропорции, да и сами лики с укрупненными чертами лица, огромными широко расставленными глазами, крутыми лбами и мясистыми носами, весьма далеки от образов византийской классики, идеалами которой наполнены лики ладожских святых. В них нет гармонии, но проявляется и драматически реализуется борьба материи и духа, которая явственно видна в противостоянии пластики пропорций и силуэтов фигур, и природы пробельного письма, призванного дематериализовать изображение. Именно здесь явственно ощущается стихия новгородского искусства XII в., проявившаяся уже в памятниках начала столетия⁵⁰.

В ладожских образах в разной степени, но повсеместно ощущается дух академической умеренности: здесь все одновременно красиво и выразительно, экспрессивно и сдержанно, монументально и декоративно. Контрасты динамичного стиля здесь приглажены и нивелированы. Именно в этом кроется двойственность ладожских фресок, где парадоксально сосуществует рафинированный динамичный язык позднемонинского искусства и антикизирующая основа классицизма XII в. (рис. 14). Иначе построен мир аркажских росписей (рис. 15). Эмоциональная напряженность ликов становится открытой и утрачивает всякий намек на внешнюю красоту; лица становятся огрубленными и порой даже гротескными, а духовное напряжение образов не скрадывается, но, забыв об умеренности классических идеалов, всеми средствами выносятся наружу. Лапидарная трехтоновая система письма, почти неизвестная нам в таком кристально ясном виде по памятникам византийского мира, в Аркажах предстает в своем наиболее адекватном воплощении. Скупое письмо ликов, исполненных в три тона без каких-либо промежуточных слоев, полностью соответствует идеалам аскезы, породившим это суровое искусство. Экспрессия пробелов, нарушая законы анатомии, но не выходя за рамки естественности, создает мощное впечатление пронзительного эмоционального и духовного напряжения этих образов, рядом с которыми ладожские лики кажутся излишне умиротворенными.

Дух монументализации художественного языка свойственен Аркажам не в меньшей степени, чем фрескам Патмоса, Димитровского собора или Хосиос Давид⁵¹, но при сравнении с росписями Старой Ладogi эти тенденции проявляют свой более стилистичный и почвенный характер. Монументализм аркажских мастеров предстает перед нами как определившаяся и стилистически выверенная характеристика. Он виден в выразительной пластике пробелов, в широкой манере письма высветленных складок, напоминающих одежды пророков из Успенского собора Владимира, в использовании композиционных построений, освобожденных от мелких деталей, где представленные персонажи расположены на достаточно разряженном фоне, а архитектурные кулисы вовсе не превращаются в театрализованный стаффаж, заполняющий все пространство фона. Однако этот образный монументализм не становится качеством системы росписи, в которой, даже при столь фрагментарной сохранности, явственно видны приметы достаточно спонтанных соотношений элементов декорации. Так, крупные фигуры святителей алтаря соседствуют с небольшими медальона-

⁵⁰ Святители Аркажей обнаруживают несомненное образное сходство с фресками Антониева монастыря (1125), где отчетливо проявилась специфика новгородского искусства. См.: *Сарабьянов В.Д. Стилистические основы фресок Антониева монастыря // ДРИ. Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 56–81.*

⁵¹ *Царевская Т.Ю. Новгородская монументальная живопись второй половины XII века... С. 157–158.*

ми, в которых помещены крошечные полуфигурки святых. Малые апсиды заполнены многоярусным мелкоформатным повествованием, где абсолютно преобладает нарративный принцип распределения сюжетов, когда даже редкие цезуры, неизбежно возникающие в этом ковре из повествовательных сцен, заполняются орнаментальными вставками, фигурами святых или сюжетами со сложным иносказательным смыслом⁵². Если разномасштабность медальонов и святительских фигур в центральном алтаре создает впечатление пропорциональной и масштабной логики, то в росписях боковых апсид принцип архитектоники, обязательный для византийского классического искусства, умышленно или спонтанно игнорируется. Итак, если каждый аркажский образ обладает своей индивидуальной монументальной выразительностью, то в целом концепция декорации ни в малой степени не обладает тем архитектурным наполнением и осмыслением, которое мы видим в росписях Старой Ладogi.

Даже формальный анализ показывает, что между двумя памятниками гораздо больше отличий, чем сходства, а тем более преемственности. Академический рационализм и рассудочность староладожских художников в сравнении с работой аркажских мастеров становятся столь же очевидными, сколь и безоглядно открытая эмоциональная экспрессия последних. Образное и концептуальное различие обоих ансамблей представляется очевидным, что как будто лишает оснований тезис о вторичности аркажских росписей, якобы являющихся наследником традиций, сформулированных в ладожском храме и лишь ассимилированных новгородскими художниками. Но не менее очевидно и то, что ладожские росписи выполнены в той лапидарной системе трехтоновой письма, которая по своей экспрессивной и отчасти даже экспансивной природе оказалась очень близкой новгородскому сознанию и вкусу, широко применялась в живописи новгородского круга, и в то же время в столь чистом виде почти не встречается в византийском мире. Все это дает основания говорить о кардинально ином векторе стилистических влияний и взаимоотношений ладожских фресок не только с росписями Аркажей, но и с другими памятниками новгородской живописи XII в.

Подчеркнутый ригоризм новгородского искусства, подпитываемый неофитскими настроениями, отчетливо проявляется уже в декорации башни Георгиевского собора Юрьева монастыря (ок. 1130 г.) и особенно в Мирожском соборе (ок. 1140 г.), где пробелка ликов приобретает ту степень жесткости и линейности, которая свидетельствует о преобладании идеалов аскезы. К середине столетия эти тенденции, вероятно, абсолютно преобладали и в иконописи (Богоматерь Знамение), и в монументальной живописи, о чем говорят, например, фрагменты росписей Успенского собора в Старой Ладогe (ок. 1158 г.)⁵³, где даже святой младенец Кирик — к слову сказать, единственный полноценно сохранившийся лик — представлен в традиционном образе иссушенной плоти, в большей мере соответствующей облику не младенца, а анахорета. Если в Византии подобные изображения святых, написанные в скупой трехтоновой системе письма, с резкой белильной проработкой ликов, остаются единичными примерами, встречающимися преимущественно в монастырских памятниках, то для Новгорода эта манера живописи становится преобладающей. Даже вечные идеалы антикизирующего академизма, безусловно приоритетные в процессе художественного влияния Константинополя на восточнохристианское искусство, в Новгороде подвергаются существенной трансформации. Примером тому

⁵² Царевская Т.Ю. Некоторые особенности иконографической программы росписей церкви Благовещения на Мячине ("в Аркажах"), близ Новгорода // ДРИ. Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 83–94.

⁵³ В.Н. Лазарев датировал фрески Успенского собора по стилистическим признакам концом XII в. См.: Лазарев В.Н. Новые фрагменты росписей из Старой Ладogi // Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М., 1978. С. 180. Есть все основания датировать фрески временем постройки. О датировке Успенского собора 1150-ми годами см.: Гусева О.Г., Войнова И.Л. К вопросу о датировке Успенской церкви в Старой Ладогe // Программа "Храм". Вып. 8. Чтения памяти Н.Е. Бранденбурга. СПб., 1995. С. 75–80.

может служить двусторонний “Нерукотворный Спас” (ок. 1191 г.)⁵⁴, где классический образ Спасителя соседствует с экспрессивно-упрощенным “Поклонением Кресту” на обороте иконы (рис. 16). В фигурах ангелов отчетливо звучит именно та определенность и известная резкость художественного языка линейной стилизации, которую можно видеть в большинстве новгородских памятников второй половины XII в. Примечательно, что сопоставление двух сторон этой иконы демонстрирует нам ту меру соотношения византийского классицизма и местной интерпретации динамичного стиля, которая созвучна сравнению работы ведущих ладожских художников и мастера “Страшного Суда”, который мог быть новгородского происхождения⁵⁵ (рис. 17).

Новгородские памятники позднего XII в., несмотря на немногочисленность, демонстрируют достаточно широкий спектр стилистических движений, которые при этом не выходят за рамки своей вполне определившейся образности. Показателен в этом отношении “Св. Никола” из Новодевичьего монастыря или так называемый “Никола Новодевичий”⁵⁶ – одна из центральных икон рубежа XII–XIII вв., где отчетливо проявились византизирующие настроения новгородского искусства⁵⁷. В этом образе парадоксально сочетаются изысканная гротескность контуров головы и рисунка волос, напряженный темный колорит лика, изломанность и акцентированная асимметрия черт лица, и при этом в целом – редкая для этого времени монолитность, монументальность, благородство облика, целостность художественного метода и стилистическая определенность⁵⁸. Образный строй иконы оказывается чрезвычайно близким фрескам церкви Бессеребренников в Кастории и Георгия в Курбиново, где указанные стилистические черты обретают еще более конкретизированные контуры, благодаря темпераментной природе фресковой техники (рис. 18).

Противоположную сторону этого художественного процесса представляет, на наш взгляд, икона “Ангел Златые власы”, датировка которой колеблется в рамках середины XII – начала XIII в., а происхождение связывается как с Новгородом, так и с Владимиром. Некоторые исследователи видят в этом образе классицизирующие черты, инспирированные монументализирующим стилем, и сравнивают ее с ангелами из росписей Дмитриевского собора и Патмоса, или с иконой “Деисус с Эммануилом”⁵⁹. Однако в образе ангела есть черты, которые, по нашему мнению, позволяют связать его с совершенно иным полюсом в общем потоке позднекомниновского искусства. Действительно, крупная голова ангела с преувеличенными чертами лица на первый взгляд производит очень монументальное впечатление. Однако следует учесть, что образ вырван из своего изначального контекста, поскольку он являлся частью какой-то композиции или чина типа “Деисуса с Эммануилом”⁶⁰. Именно сравнение с последней иконой, имеющей владимирское происхождение и выполненной в тонах и настроениях классицизирующего искусства Владимира, и выявляет

⁵⁴ Г.И. Вздорнов убедительно связал эти икону с новгородской церковью Нерукотворного Спаса, которая была перестроена в 1191 г. К этому времени автор относит создание оборотной стороны иконы, тогда как лицевую часть датирует серединой XII в. (Вздорнов Г.И. Лобковский Пролог и другие памятники письменности и живописи Великого Новгорода // ДРИ. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 265–269). Между тем вся икона могла быть написана одновременно, но разными мастерами, что позволяет датировать обе ее стороны временем около 1191 г.

⁵⁵ Эта параллель отмечена Э.С. Смирновой. См.: Smirnova E. L'icone du Pantocrator du Musée d'Art Russe. Ancien Andrei Rublev de Moscou et les problèmes des contacts artistiques entre Byzance et la Russie à la fin du XIIe et début du XIIIe siècle // Студеница и византијска уметност око 1200 године (Научни скупови Српске академије наука и уметности, књ. XLI, Одељење историјских наука, књ. 11). Београд, 1988. С. 439–440.

⁵⁶ Согласно монастырскому преданию, икона была привезена из Новгорода Иваном Грозным в 1564 г. См.: Ретковская Л.С. Новодевичий монастырь. Путеводитель по музею. М., 1956. С. 38.

⁵⁷ Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983. С. 37.

⁵⁸ См. характеристику, данную иконе О.С. Поповой: Попова О.С. Миниатюры Хутынского Службника раннего XIII в. // ДРИ. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997. С. 284–285.

⁵⁹ Последнее исследование иконы с подробным изложением этой концепции, а также полный свод библиографии см.: Шалина И.А. Икона “Ангел Златые власы”... С. 188–219.

⁶⁰ Там же. С. 209–212.

специфику “Ангела Златые власы”. Его лик имеет заданность форм, которая определяется типологией ангельского образа и принадлежностью иконы к многосоставной композиции, где, в силу малого формата изображения и крупномасштабности ликов, были невозможны иные приемы письма, чем мягкая, бесконтрастная светотеневая моделировка. Сочетание малого формата иконы, которая практически полностью занята головой ангела, с пластически проработанными приемами письма лика, неизбежно порождает впечатление масштабности и монументальности облика.

Однако не менее существенными для стилистической характеристики “Ангела Златые власы” представляются и другие черты образа. Обратим внимание на строение лица ангела, в котором присутствует явная дисгармония, абсолютно антикласическая по своей природе. Крупный и по-комниновски выразительный нос оказывается не таким уж большим по сравнению с огромными, буквально сползающими на щеки глазами, рядом с которыми подбородок и губы ангела кажутся маленькими и манерно поджатыми. Эмоциональность лика подчеркивается меланхолично опущенными веками, и в то же время довольно резким рисунком как будто напрягшегося крыла носа. В лике ангела присутствует какая-то противоречивая красота, совершенно несовместимая с принципами классицизма, определявшими всю структуру живописи Владимира. В то же время эти черты типичны для эстетики позднего комниновского искусства, и если его наиболее аскетичные и динамичные формы были приоритетными в стилистике новгородской живописи, то не исключено, что именно здесь и мог появиться противоположный, действительно маньеристический вариант этого течения, получивший провинциальную и потому несколько чрезмерную характеристику. В этом отношении эта икона обнаруживает известное сходство с некоторыми ангельскими образами в мозаиках Монреале, на что обратил внимание еще В.Н. Лазарев⁶¹. Примечательно также, что отмеченные специфические черты рисунка лика ангела находят буквальные параллели в некоторых образах Нередицы⁶², что, впрочем, несколько не сближает эти памятники по образному строю.

И все же в массе новгородское искусство позднего XII в. оставалось верным своим уже сформировавшимся и четко сформулированным вкусам, которые, варьируя стилистические нюансы, оставались монолитными и немногословными, а то и односложными в своих определениях. Это качество новгородских образов, точно охарактеризованное О.С. Поповой применительно к новгородским миниатюрам XI в. как «резкость внешнего аспекта и обостренность внутреннего, отсутствие какой-либо постепенности в раскрытии образа, внезапность его подачи “в упор”, преувеличенная, чуть огрубленная мощь; давление на зрителя»⁶³, в той или иной степени можно распространить и на большинство произведений новгородских художников XII в. Это есть и в классически выверенном “Спасе Нерукотворном”, и в провинциализованной интерпретации стандартов динамичного стиля, которые мы видим на обороте этой же иконы в “Поклонении Кресту”, и во фресках собора Антониева монастыря или Аркажей, и в других новгородских памятниках XII в.

Стихия новгородской живописи наиболее ярко проявилась во фресках Нередицы. Эти росписи иногда поражают своим сходством с ладожским памятником, порой даже буквальным повторением некоторых деталей или приемов ладожских мастеров⁶⁴, что не исключает возможности прямого влияния работавших в Ладоге греческих художников. Однако в целом нередицкие фрески выражают и реализуют принципиально иные художественные установки. Мастера Нередицы как будто воспринимают формальную сторону художественного метода ладожских фрескистов, но

⁶¹ Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. С. 165. См. также: Kitzingen E. I Mosaici di Monreale. Tav. 87, 88.

⁶² Наиболее показательны евангелист Лука, Анна из “Введения во храм”, апостолы из “Страшного Суда” и др. См.: Мясоедов В.К. Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925. Табл. XVI, 1; XLV, 1; LXIX–LXXI.

⁶³ Попова О.С. Русская книжная миниатюра XI–XV вв. // ДРИ. Рукописная книга. Сб. 3. М., 1983. С. 20.

⁶⁴ Например, образ пророка Исаии как будто навеян ликами старцев-пророков из Старой Ладogi. См.: Мясоедов В.К. Фрески Спаса-Нередицы. Табл. X, 2.

конечный результат оказывается совершенно иным. Вольно или невольно, нередицкие художники буквально игнорируют сформулированные в Ладогe принципы декорации, преобразуя их в соответствии с новыми стилистическими принципами согласно своему темпераменту и вкусу.

Нередицкие фрески обладают совершенно оригинальной архитектурной, хотя внешне мы можем найти некоторые элементы, как будто повторяющие принципы соотношения с архитектурой, выраженные в системе росписи Георгиевской церкви. Нередицкие фрески созвучны архитектуре храма прежде всего своей соразмерностью архитектурным плоскостям, использованием в основном крупного модуля изображений, малой градуированностью масштабных соотношений. В то же время классические принципы архитектурно-художественного взаимодействия живописи с архитектурой нередицкими мастерами практически пренебрегаются. Показательно в этом плане их отношение к декоративным элементам росписи, которые имеют принципиальное конструктивное значение для художников Георгиевской церкви. Так, например, на южной и северной стенах Нередицы, как и в Ладогe, проходит аркатурный фриз со вписанными в арки фигурами святых, однако он проходит не в уровне окон, создавая с ними единый, пластический и архитектурно выразительный ряд, как это сделано в Ладогe, а над окнами, полностью лишаясь всякого архитектурного смысла и превращаясь в простой декоративный мотив. Фигуры на западных столбах также частично обрамлены поочередно трехлопастными и простыми арочками, однако в средних ярусах такие обрамления отсутствуют, что лишает всю декорацию столбов конструктивного смысла. С поразительной непосредственностью, пренебрегая классическими принципами, нередицкие художники располагают яруса росписей таким образом, что ни одна отгранка западного объема, начиная с отметки пяты подпружной арки, не совпадает с уровнями примыкающих к нему росписей боковых рукавов подкупольного креста⁶⁵.

Цокольная декорация стен Нередицы на первый взгляд очень напоминает Георгиевскую церковь. Здесь также были использованы очень высокие мраморировки, колебавшиеся в объеме наоса в пределах 1,5–2,5 м⁶⁶, но если в Ладогe вариации высот полилитии определялись литургическим символизмом и архитектурной природой росписи, то в Нередице мы видим совершенно иную картину. Так, на западной стене под хорами они довольно низкие – около 1,5 м, но напротив, на восточных плоскостях объема под хорами, самые высокие (около 2,5 м), в основном же объеме их высота колеблется от 1,7 до 2 м⁶⁷. В алтаре же мраморировки, напротив, оказываются несомерно низкими, поднимаясь едва на 60–70 см от уровня древнего пола⁶⁸. Таким образом, ясная структура мраморной декорации, присутствующая в Ладогe, здесь отодвинута на второй план, а высота мраморных клейм в конечном результате определялась совершенно иными категориями, а именно общим композиционно-пространственным решением росписей каждого отдельного объема, где мраморировки исполняют простую роль цокольного заполнения. Иными словами, их высота полностью зависит только от параметров изображений, расположенных выше.

Все эти особенности ясно свидетельствуют, что логика классической архитектуры для нередицких мастеров утрачивает свою актуальность. При этом структуру росписи Спасской церкви никак нельзя назвать спонтанной или бессистемной. Но если в Георгиевской церкви стенопись взаимодействует со стеной, развивая и обогащая архитектурные формы, то в Нередице фрески создают свое собственное про-

⁶⁵ Эти особенности хорошо видны на воспроизведениях интерьера. Особенно см.: *Мясоедов В.К.* Фрески Спаса-Нередицы: Табл. LVIII.

⁶⁶ Точную их высоту в основном объеме после разрушения церкви установить невозможно, а обмеры, опубликованные в книге В.К. Мясоедова, слишком приблизительны.

⁶⁷ Примерная высота мраморировок приведена здесь в соответствии с обмерными чертежами Л.А. Дурново. См.: *Мясоедов В.К.* Фрески Спаса-Нередицы. Чертежи I–VI.

⁶⁸ Как показали исследования В.А. Булкина 1985 г., уровень нынешнего пола выше древнего примерно на 35–40 см, но неизвестно, учитывалось ли это в чертежах и разрезах, приведенных в книге В.К. Мясоедова.

странство, которое формируется за счет композиционного, ритмического и масштабного соотношения и взаимодействия между собой самих росписей, из чего рождаются новые художественные закономерности, закреплённые целостностью художественного метода нередицких мастеров⁶⁹. В этом новом пространстве архитектура храма скорее растворяется, чем равноправно сосуществует с живописью, и именно здесь кроется принципиальное отличие двух памятников.

Нередицкие художники, как и мастера Старой Ладоги, использовали разные манеры письма ликов, но, в отличие от Георгиевской церкви, вариации личного письма здесь не были обусловлены той рационально разработанной системой, которую мы выявили в ладожском памятнике. Анализируя приемы письма нередицких мастеров, В.К. Мясоёдов⁷⁰, М.И. Артамонов⁷¹ и Ю.Н. Дмитриев⁷² выделили от восьми до десяти исполнительских манер, из чего авторами был сделан весьма сомнительный вывод об участии в росписи Спасской церкви большой артели, состоявшей примерно из восьми художников. Сейчас, после гибели основной массы фресок, трудно оспаривать это ставшее общим местом мнение, однако даже на основании фотографии можно сделать иные выводы. Не претендуя на точное определение авторства того или иного изображения, мы все же можем отметить несомненное наличие двух главных манер исполнения, а вернее, два главных художественных принципа, вероятно, связанных с двумя ведущими мастерами Нередицы.

Первый мастер пользуется достаточно сложной и многослойной техникой письма, где применена оливковая санкирная заливка под весь лик, поверх которой положены красно-коричневые притенения, а подготовка под высветления исполнена желтой охрой. Сами высветления сделаны охрой в сильном разбеле, в несколько слоев, с активной завершающей пробелкой, поэтому света на ликах обладают пастозной фактурой. На завершающем этапе накладываются подрумянки, а рисунок повторяется красно-коричневой краской с проработкой отдельных участков темно-коричневым цветом⁷³. В целом его образы отличаются достаточно жестким рисунком, интенсивным, но постепенно нарастающим переходом от тени к свету, графически напряженными пробелами, контрастность которых сглаживается благодаря довольно плавной светотеневой моделировке. В конечном результате исполненные им образы приближаются к той мере объемности и пластичности, которая становится нормой византийского искусства накануне 1200 г. Четкий и структурно ясный рисунок исполненных им ликов, обладая полным набором типично новгородских черт, тем не менее, явно тяготеет к классическим византийским образцам, и его образы уместно сравнить с иконой “Спас Нерукотворный”, наиболее адекватно выражающей классицизирующее направление в новгородской живописи XII в.⁷⁴

Второй мастер обладает не менее ярким художественным языком, но его манера имеет не только индивидуальные, но и принципиальные стилистические отличия. Он работает в более простой технике, где лик пишется прямо по охристой подготовке, общей с нимбом. Однако в качестве высветлений он использует не принятую в

⁶⁹ Л.И. Лифшиц так характеризует нередицкие росписи: “Роспись Нередицы (...) предстает перед зрителем как целостный художественный ансамбль, обладающий конструктивной логикой. Здесь все изображения охвачены единым ритмом движения и тесно переплетены друг с другом, благодаря введению однотипных стилистических приемов и форм” (*Лифшиц Л.И. О стиле Снеготорского монастыря // ДРИ. Монументальная живопись XI–XVII вв. М., 1980. С. 93*).

⁷⁰ Мясоёдов В.К. Фрески Спаса-Нередицы. С. 11–18.

⁷¹ Артамонов М.И. Мастера Нередицы // Новгородский исторический сборник. Новгород, 1939. Вып. 5. С. 33–47.

⁷² Дмитриев Ю.Н. Изображение отца Александра Невского на Нередицкой фреске XIII в. // Новгородский исторический сборник. Новгород, 1938. Вып. 3–4. С. 39–57; *Он же*. Заметки по технике русских стеновых росписей X–XII вв. // Ежегодник Института истории искусств. 1954. М., 1954. С. 243–252.

⁷³ Техника письма этого художника хорошо читается в двух фрагментах с ликами св. Дометияна (КП 2566) и св. Ипатия (КП 2547), попавших в коллекцию Г.Д. Костаки, а затем поступивших в ЦМиАР и недавно отреставрированных в мастерских Межобластного НРХУ.

⁷⁴ Лазарев В.Н. История византийской живописи. Т. I. С. 110.

такой технике разделку штрихами и мазками, известную нам на примере Аркажей или Ладogi, а наводит свет плавно положенными белилами, постепенно наполняя форму тонкими лесировочными слоями. Отдавая дань традиции линейного стиля, поверх проработанного объема он иногда кладет белильные мазки, подчеркивая крылья носа, складки на лбу или щеках, но в его интерпретации они уже не несут формообразующего начала. Чисто пластическое понимание формы становится в его ликах абсолютно преобладающим, и это выражается даже в конструкции и рисунке лиц, которые приобретают более округлые и сплавленные, а иногда даже расплывчатые очертания, подчеркнутые в крупных ликах глубокой теневой проработкой, придающей им почти скульптурную выразительность. Показателем исполненного им св. Лазарь из святительского чина⁷⁵ (рис. 19), иссушенное лицо которого испещрено особенно глубокими морщинами и складками, что явно призвано указать на чудо его четверодневного воскрешения⁷⁶. Однако и здесь лик сохраняет свою пластическую выразительность за счет того, что складки не превращаются в сухую линейную проделку, а сохраняют достаточно плавную светотеневую градацию.

В плане сравнения показательна центральная часть нижнего регистра “Вознесения”, где левый от Богоматери ангел выполнен первым мастером, а правый – вторым⁷⁷ (рис. 20). Классифицирующая конкретность и структурная ясность лика левого ангела ярко противопоставлена расплывчатым и текучим формам правого лика, в написании которого явно чувствуется неуверенность. Эта характеристика в равной мере распространяется и на изображения фигур и моделировку одежд. Первый художник пишет в очень свободной и уверенной манере, пользуясь широкими мощными высветлениями, закрывающими большие плоскости и точно выявляющими форму и конструкцию тела. Его фигуры, как и все изображения Нередицы, весьма далеки от классических идеалов и имеют сбитые приземистые пропорции, однако конструкция и постановка фигур, соотношения частей тела в интерпретации первого мастера выглядят вполне гармонично. Второй художник, исполнивший правого ангела, не обладает столь решительным письмом, одежды его персонажей часто имеют дробную разделку, иногда превращаясь в непонятные нагромождения складок, а пропорции часто нарушаются вплоть до недопустимого искажения (пророк Иона)⁷⁸.

Как и в Георгиевской церкви, оба ведущих мастера работают параллельно, вместе расписывая сначала барабан, а затем и алтарь, но если в Ладогe деление на зоны работы имеет свою понятную и рациональную логику, обусловленную ансамблевыми задачами, то в Нередице мы имеем дело скорее со спонтанным разделением работы на участки. Первый мастер несомненно имеет преимущество, и, видимо, именно ему принадлежат центральные образы Христа и Богоматери из “Вознесения”, Христа Ветхого деньми, Богоматери Оранты в конхе апсиды, Христа иерея в нише синтрона⁷⁹. Однако дальнейшее разделение на зоны имеет чисто топографический характер. Так, первый мастер в основном прочитывается в северной половине барабана и алтаря, тогда как второй художник занимает южную их часть, и этот принцип распространяется не только на отдельно стоящие фигуры, но и на купольное “Вознесение”⁸⁰.

⁷⁵ Мясоедов В.К. Фрески Спаса-Нередицы. Табл. XXXIII, 1.

⁷⁶ Его облик соответствует и программному осмыслению этого образа. См.: Пивоварова Н.В. Ктиторская тема в иконографической программе церкви Спаса на Нередице // Вспомогательные исторические дисциплины. Л., 1991. Т. XXIII. С. 151–152.

⁷⁷ Мясоедов В.К. Фрески Спаса-Нередицы. Табл. V, 2; VI.

⁷⁸ Там же. Табл. XI, 1.

⁷⁹ Там же. Табл. III; V; XX, 1; XXIII; XXXV.

⁸⁰ Из опубликованных В.К. Мясоедовым фресок, помимо Богоматери и левого от нее ангела, первому мастеру можно приписать Луку и Иоанна, пророков Моисея, Давида, Исаию, Христа и ангела из левой части “Евхаристии”, евангелистов Луку и Матфея в северных парусах, святителей Николу, Иоанна Златоуста, Дометия, Власия (Там же. Табл. VII, 1; IX; X; XIII, 2; XV, 1; XVI, 1; XVII, 2; XVIII, 2; XXVII, 2; XVIII, 2; XXX, 2; XXXI, 1, 2; XXXII, 2). Еще более явно узнается манера второго художника, написавшего апостолов Петра, Андрея, Филиппа, Варфоломея и Фому, пророков Иону и Аарона, евангелиста Марка, Христа и ангела из правой части “Евхаристии”, святителей Василия Великого, Григория Богослова, Лазаря, Фоку (Там же. Табл. VIII, 1, VII, 2; VIII, 2; XI; XII; XV, 2; XVI, 2; XXVII, 1; XXVIII, 1; XXX, 1; XXXII, 1; XXXIII, 1, 2).

Подобная система организации труда художников выдает совершенно иное, по сравнению с Ладогой, отношение к ансамблю. Если в работе ладожских художников все рассчитано до мелочей ради стилистической целостности росписей, то мастера Нередицы реализуют эту задачу иначе. В Ладоге стилистическая монолитность достигается использованием строго детерминированного набора художественных средств, превалирующих над индивидуальными пристрастиями и вкусами художников, что вполне согласуется с их классической столичной выучкой. Но в Нередице целостность росписей меньше всего предопределяется единством художественного метода, и хотя в работе двух ведущих художников существует несомненное единство, различия в их работе представляются куда более существенными. Квинтэссенция этих различий демонстрирует сравнение двух “Нерукотворных Образов” – “Спаса на убресе” во лбу восточной подпружной арки, принадлежащего первому мастеру, и “Спаса на чрепии” над западной подпружной аркой; исполненного вторым художником⁸¹ (рис. 21, 22). “Убрес” демонстрирует искусство, тяготеющее к строгому пониманию формы, четкости рисунка, ясности контуров, а в целом – к классической комниновской традиции. “Чрепие”, наоборот, представляет собой менее умелое произведение, в котором отчетливо видна почвенность и провинциальная спонтанность. В манере письма лика явно преобладает пластическое начало, которое предстает в еще не до конца определившихся, чуть размытых формах, однако именно здесь открываются широчайшие перспективы в искусство зрелого XIII в., тогда как “Спас на убресе” ориентирован скорее на образцы прошлого. И тем не менее нередицкие фрески, независимо от качества исполнения или стилистической ориентации, сливаются в единый и очень цельный ансамбль, что отмечали все исследователи, видевшие памятник до разрушения. Этой целостности не может помешать некоторый стилистический разноречивый, поскольку она базируется на образном единстве всех фресок и открывается в реализации общих художественных установок, предопределенных прежде всего принадлежностью нередицких мастеров к общему потоку новгородской культуры. Стилиевые дефиниции уходят здесь на второй план, а главным для ансамбля оказывается единый дух росписи, аскетичный и суровый, воспитанный на искусстве Антониева монастыря и Аркажей и поданный по-новгородски прямолинейно и отчасти тяжеловесно⁸². Вероятно, именно это принципиальное своеобразие нередицких фресок, соединявшее в себе подвижность стилистических характеристик и монолитность образного строя, подразумевал В.К. Мясоедов, определяя их как “произведение местное, чисто новгородское, хотя и таящее в себе в высшей степени разнообразные, подчас очень далекие переживания и художественные течения”⁸³.

Новгородские произведения живописи позднего XII в., и в первую очередь фрески Аркажей и Нередицы, в полной мере демонстрируют нам и логику развития стиля, и образно-художественную преемственность памятников, оставаясь при этом абсолютно адекватными общевизантийским художественным процессам. Росписи Георгиевской церкви, казалось бы, оказываются вовлеченными в этот мощный художественный поток, однако их положение в нем оказывается второстепенным. Особенно отчетливо это качество проявляется при анализе главного художественного метода этого памятника – трехтонового письма, выполненного в манере аскетичной линейной стилизации. Напомним, что ни один из византийских ансамблей XII в. не дает примеров столь последовательного использования этого метода, доведенного в памятниках новгородского круга до предельно лапидарной формы (Мирож, Успенский собор Старой Ладogi, Аркажи, Нередица). В контексте новгородских памятников соединение ладожскими мастерами этого комплекса художественных приемов с их врожденным академизмом приобретает оттенок некоторой искусственности. Эк-

⁸¹ Там же. Табл. XIX.

⁸² В.Н. Лазарев расценивал нередицкие фрески как один из самых аскетичных и суровых новгородских памятников XII в. См.: Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески. М., 1973. С. 48–49.

⁸³ Мясоедов В.К. Фрески Спаса-Нередицы. С. 18.

зальтированная выразительность оказывается здесь поверхностной маской, как будто наложенной на многоплановый и самоуглубленный, традиционно византийский облик святого, что в конечном итоге снижает накал его проникновенности и искренности, превращает процесс написания образа в своего рода игру, совершенно несвойственную новгородскому искусству.

Создается впечатление, что ладожские художники, при их очевидно столичном происхождении и выучке, вовсе не являлись прямыми носителями того стиля, в рамках которого они расписали Георгиевскую церковь. Вполне возможно, что они сами оказались включенными в тот художественный процесс, который являлся определяющим для Новгорода того времени, и, в силу ли многочисленности и достаточно высокого качества создаваемых в Новгороде росписей, в силу ли характера заказа или каких-либо других причин, побудил их отчасти перенять стилистику новгородского искусства, интерпретируя ее в контексте своих академически изысканных и не менее искушенных вкусов и профессиональных навыков. Возможно, в этом и кроется не раз обсуждаемый «новгородский дух» староладожских фресок, который, тем не менее, схож с новгородской живописью лишь формальными признаками, а в образном строе проявляет явные академические пристрастия, которые были в известной степени далеки новгородской культуре, ориентированной в большей мере на экспрессию форм и эмоциональную открытость образа.

Столичное византийское искусство всегда оставалось открытым для взаимодействия с нарождавшимися местными школами, которые, интерпретируя его классическую основу, часто привносили в него свежие художественные импульсы. В этом сказывался универсализм византийской художественной культуры, питаемый наднациональными, вселенскими идеалами христианства и созвучный самой идее византизма. Именно поэтому в больших ансамблях, находящихся на периферии византийского мира, порой так трудно провести границу между работой столичных и местных мастеров. Это же явление в своеобразном преломлении проявилось и во фресках Старой Ладogi. Но формула ладожской живописи, во многом опирающаяся на яркий художественный индивидуализм и вкусовую изысканность, оказались слишком утонченной и хрупкой для широкого распространения как в Новгороде, так и в Византии, оставшись практически единственным явлением в разнообразной и пестрой картине искусства византийского мира 80–90-х годов XII столетия, с которым, тем не менее, она остается связанной всеми нитями своей художественной материи.