

Э.А. Гордиенко

## НОВГОРОД И ГОТЛАНД. ЦЕРКВИ КЭЛЛУНГИ И ГАРДЫ В СИСТЕМЕ РУССКОЙ, ВИЗАНТИЙСКОЙ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

В 1904 г. в книге “Церковное искусство средневековой Швеции” Г. Гильдебранд впервые упомянул о росписи в Граде и там же впервые опубликовал прорисованное изображение одного из мучеников на арочном своде<sup>1</sup>. С тех пор, несмотря на обширную, почти столетнюю историографию, тема так называемых русско-византийских росписей в храмах Гарды и Кэллунги на Готланде остается открытой для исследований.

Развитие ее в настоящее время может быть представлено в двух направлениях. Первооткрыватели готландских росписей связывали их с новгородскими фресками второй половины XII в. и прежде всего с фресками Старой Ладogi и Нередицы. В работах последних сорока лет преобладает мнение о византийской природе росписей Гарды и Кэллунги, в котором новгородские источники отодвинуты на второй план.

Изучение готландских росписей в 1900-х годах начали одновременно Д. Росваль и Т.А. Арне. Независимо друг от друга они пришли к близким выводам. Д. Росваль, создатель свода шведских каменных резных купелей XII–XIII в.<sup>2</sup>, идентифицировал многие рельефы с фрагментами росписи в церкви Гарда, которые он относил к “русско-византийскому” мастеру, хорошо знавшему фрески Нередицы и поэтому, как он полагал, изобразившего в готландском храме русских святых князей Бориса и Глеба<sup>3</sup>. Т.А. Арне первый назвал одного из них Фролом<sup>4</sup>. Подчеркивая особое место Гарды в истории стеной шведской монументальной живописи, он находил ее источники в росписях Мирожя, Старой Ладogi и Нередицы<sup>5</sup>. М. Флорин, автор реконструкции “Страшного суда” в церкви Сундры, была уверена, что образцом для подобной композиции в Гарде послужила нередицкая роспись<sup>6</sup>. Новгородскую тему в истории готландских росписей в 1950-х годах продолжил Б.Г. Сёдерберг. В обобщающем исследовании шведских храмовых росписей 1200–1400 гг. он относил росписи Гарды и Кэллунги ко второй половине XII в., полагая, что их мастер был знаком с фресками Старой Ладogi. В круг русско-византийских произведений исследователь ввел еще росписи апсиды в церкви Мэстербю, рубежа XI–XII вв., объясняя романские черты их иконографии и рисунка северонемецкими влияниями.

<sup>1</sup> *Hildebrand H.* Den kyrkling konsten under Sveriges medeltid. Stockholm, 1907. Fig. 164.

<sup>2</sup> *Roosval J.* Die Steinmeister Gotland. Stockholm, 1918.

<sup>3</sup> *Roosval J.* Die Kirchen Gotland. Leipzig, 1911. S. 98–101; *Idem.* Byzantios eller en gotländsk stentmästare på 1100-talet // *Fornvännen*, 1916. 11. S. 234; *Idem.* Gotland kyrkokonst. Stockholm, 1952.

<sup>4</sup> *Arne T.J.* Rysk-byzantinska målningar i en Gotlandskyrka // *Fornvännen*. 1911. 6. S. 57–64. Fig. 3.

<sup>5</sup> *Arne T.I.* Русско-византийская живопись в готландской церкви (перевод со шведского Ад. Гренлунд, просмотренный автором) // *Известия Комитет изучения древнерусской живописи*. Пг., 1921. Вып. 1. С. 5–8.

<sup>6</sup> *Florin M.* Yttersta domen in Sundre: Ett rekonstruktionsförslag // *Gotländskt Arkiv*. 1936. 9.8S. 3–36.

Иное мнение о месте росписи в Гарде высказал О. Демус, видевший в ней изолированное явление скандинавской культуры, на пустынной почве которой, как он полагал, только через два поколения возникли условия для восприятия византийской традиции<sup>7</sup>. В том же направлении рассуждал и А. Грабар, считавший преувеличением сопоставление готландских росписей с новгородскими памятниками конца XII в. Более убедительные следы взаимодействий он видел в искусстве стран Средиземноморья и Северной Европы, в сфере которых Гарда и Кэллунга представлены как самостоятельная скандинавская интерпретация византийских образцов<sup>8</sup>.

Так была открыта византийская тема в изучении готландских росписей. Именно этот путь продолжил А. Катлер. Основываясь на атрибуции Т. Арне, а также по аналогии с изображениями в церкви святых Врачей в Кастории он дал имя второму святому в Гарде – Лавр<sup>9</sup>. Начертив беглые параллели между готландскими росписями и фресками Георгиевской церкви в Старой Ладоге, Дмитриевского собора во Владимире, А. Катлер значительно расширил круг взаимодействий готландских художников с внешним миром, включив в него ведущие памятники византийского искусства XII–XIII вв. Продвигаясь от Средиземноморья к северу Европы, исследователь отметил близкие черты иконографии, рисунка и орнамента, указав на повсеместное бытование этих черт, варианты которых узнаваемы в течение продолжительного времени уже в системе готических декораций XIII в.<sup>10</sup>

Более объемную характеристику истории, стиля и технологии скандинавских (готландских, датских, шведских) росписей XII в. дает А. Андерссон<sup>11</sup>. Вслед за датскими исследователями П. Норладом и Е. Линдом он считает, что лучшие росписи (кафедральных соборов или богатых монастырских храмов) не сохранились и до наших дней дошли лишь остатки живописи приходских церквей. Но, отмеченные печатью провинциализма, они, по его определению, находятся в общем стилистическом потоке и составляют одну из сильных ветвей основного течения в европейском искусстве. Исследователь затрагивает вопрос о немецком влиянии на скандинавскую живопись, прежде всего школ Гильдесгейма и Нижней Саксонии, и, не забывая о тесных контактах скандинавов с культурной средой Франции и Англии, считает, что в течение всего XII в. главным источником в развитии живописного искусства в Швеции оставалась Византия.

Рассматривая готландские росписи в системе византийского искусства, А. Андерссон все же возвращается к исходным, заложенным еще Д. Росвалем и Т.А. Арне позициям, подчеркивая, что, несмотря на византийский путь в Данию и Сканию (Южную Швецию) через Англию, Францию и Западную Германию, важнейшую роль в отношениях между странами балтийского побережья и Русью всегда играл Готланд, не прерывавший культурных контактов с Новгородом. Основываясь на этом факте, исследователь вынужден констатировать, что

<sup>7</sup> Demus O. *Byzantine Art and the West*. L., 1970. P. 23–24. Fig. 24.

<sup>8</sup> Grabar A. *Romanesque Painting from the Eleventh to the Thirteenth Century*. Skira, 1958. P. 128; *Idem*. *Pénétration byzantine en Islande et en Scandinavie // Cahiers Archéologiques*. 1962. 13. P. 296–301.

<sup>9</sup> Cutler A. *Garda, Källunge, and Byzantine Tradition on Gotland // The Art Bulletin*. 1969. Vol. LI. 3. P. 259–260.

<sup>10</sup> Cutler A. *Garda, Källunge...* P. 260–266.

<sup>11</sup> Andersson A. *Romanska målnigar i Torpa kyrka i Rekarne // Proxima Thule: Sverige och Europa under forntid och medeltid*. Stockholm, 1962 (London, 1970. Vol. 2. *Wall Painting*. P. 241–283).

живопись Гарды теснее связана с традицией древнейшего русского художественного центра<sup>12</sup>.

Новые отменки в историографию готландских росписей внесла Т. Мальмквист. Устремившись в поисках аналогий в безбрежное море византийских ассоциаций, она впервые отметила необычное сочетание цветов в одеждах святых мучеников в Гарде, объясняя его использованием местных пигментов и техники *al secco*. Особое внимание исследовательницы привлекло соседство яркого зеленого с охрой, которое, по ее словам, “нелегко обнаружить где-нибудь еще”. Сомнения вызывает у нее и атрибуция святых, обобщенный облик которых не имеет признаков, присущих исключительно Флору и Лавру. Более того, изображения этих святых в кипрских и македонских храмах не похожи на мучеников в Гарде, больше напоминающих Георгия и Димитрия, исполнявших роль святых стражей при входе в церковь. Т. Мальмквист подробно останавливается на системе моделировки ликов, отмечая в основе охристый грунт, светлые и красноватые тени под глазами и на лбу, коричневый контур лика. По мнению исследовательницы, для византийской живописи более привычны лики, зеленая основа которых проработана последовательно высветляющимися охрами. Несходство живописных приемов и в данном случае объясняется техникой живописи. Форма же сама по себе, как полагает М. Мальмквист, остается подлинно византийской, и художник воспроизводит стиль большой фрески средствами *al secco*. Близко поставленные глаза рассматриваются как типичный признак живописи позднего XII в., аналогия которому находится в росписи Лагудеры на Кипре. Оттуда же взяты подобные примеры изображения носа, большого пальца руки и прочих деталей живописной формы и орнамента<sup>13</sup>. В отличие от многих своих предшественников Т. Мальмквист не отождествляет росписи Гарды и Кэллунги и, обнаруживая единственную общую для них традиционную “позицию” в расположении композиции “Страшного суда” на западной стене, приходит к выводу о самостоятельности двух готландских мастеров, знакомых, возможно, с произведениями византийской монументальной живописи, но не принявших ни один из них за единственный образец<sup>14</sup>. Автор предпочитает не объединять готландские росписи с русскими и, исходя из предпосылок А. Грабара и А. Катлера, очерчивает еще более широкий круг их вращения в византийском мире.

Много и плодотворно проблемой готландских росписей занимается Е. Пильтц. В статье, посвященной фрескам Гарды и Кэллунги, автор дает подробную историографию вопроса, обращаясь к политико-экономическим исследованиям как историческому контексту исследуемой проблемы<sup>15</sup>. Опираясь на немногочисленные, в основном косвенные, комментированные в трудах Л.К. Гётца<sup>16</sup> письменные источники торговых отношений между Новгородом и Готландом, исследовательница предполагает, что церковь в Гарде была русским купеческим храмом, в котором, возможно, хранились товары, а находившийся рядом двор, вероятно, служил убежищем для оставшихся на зиму новгородских

<sup>12</sup> Ibid. P. 276.

<sup>13</sup> *Malmquist T. Byzantine Wall-Painting in Sweden // Byzantina. 1983. 10. P. 231–233.*

<sup>14</sup> Ibid. P. 233–237.

<sup>15</sup> *Piltz E. Zwei russische Kaufmannskirchen auf der Insel Gotland aus dem 12. Jahrhundert // Les pays du Nord et Byzance (Scandinavite et Byzance): Actes du colloque d'Upsal 20–22 avril 1979. Uppsala, 1981. P. 359–369. См. также: Piltz E. Byzantium and the Periphery // Acts XVIIIth International Congress of Byzantine Studies: Selected Papers. Moscow, 1991 (Shepherdstown, WV, 1996. Vol. III: Art History, Architecture, Music). P. 224–242.*

<sup>16</sup> *Goetz L.K. Deutsch-russische Handelsgeschichte des Mittelalters. Lübek, 1922. S. 25, 26, 72, 81–90, 180, 182, 183, 186, 190, 221, 266, 327.*

гостей. Размышляя о формах юрисдикции русских церквей на Готланде, Е. Пильтц констатирует сложность проблемы, не подкрепленной прямыми документами. Основываясь на историографическом материале, автор пытается выявить локальные особенности профессиональных отношений на острове, найти им аналогичные конструкции. Не претендующие на окончательное решение все эти наблюдения заслуживают внимания. Несмотря на отсутствие строгой аргументации, они обладают продуктивностью интуитивного суждения, основанием для которого служат сами росписи, отразившие в своем художественном облике исторические особенности своего возникновения<sup>17</sup>.

Е. Пильтц не согласна ни с одним из определений святых в Гарде, подвергая критике несостоятельную атрибуцию Д. Росваля (Борис и Глеб) и справедливо сомневаясь в развитой А. Катлером гипотезе (Флор и Лавр)<sup>18</sup>.

Относительно церкви в Кэллунге исследовательница ограничивается краткой справкой ее архитектуры и сосредоточивает свое внимание на реконструкции системы росписи. В медальонах с двух сторон арки, по ее мнению, изображены евангелисты, фигуры в рост на сводах арки представляют святых воинов Димитрия и Феодора Стратилата, полуфигуры святых в орнаментированных трехлопастных арках не определены<sup>19</sup>.

Е. Пильтц также включает росписи Гарды и Кэллунги в широкую картину византийской живописи третьей четверти XII в., находя в них общие черты с мозаиками Неа Мони на Хиосе, фресками Нерези, Старой Ладogi, Георгиевских столбов в Расе и Бачкова, обращаясь при этом за поддержкой к работам В.Н. Лазарева, Н. Репникова, К. Свободы, А. Грабара, О. Демуса, В. Джурича, Т. Вельманс, Ф. Швейнфурта и др.<sup>20</sup> Но, приступая к стилистическому анализу росписи “купеческих” церквей, исследовательница значительно сужает круг аналогий, оставляя в нем лишь фрески Старой Ладogi (церкви Георгия и Успения), церкви Преображения в Мирожском монастыре и Георгиевского собора в Юрьевом монастыре. В готландских храмах Е. Пильтц, по ее выражению, видит последовательное развитие северной русской или новгородско-псковской иконографической школы 1150-х годов, полагая, что причиной отличий в системе росписи является конструкция базиликальных храмов Готланда, в которых роспись купола “вынуждена” переместится на своды и стены. Проследившая некоторые черты общности между двумя готландскими храмами, автор все же отмечает отсутствие прямых аналогий в их иконографических циклах, характеризуя программу Гарды как более традиционную, в то время как в Кэллунге отражается воздействие работавшего в артели западного мастера<sup>21</sup>.

Вслед за Т. Мальмквист и В.И. Джуричем<sup>22</sup> Е. Пильтц различает стиль Гарды и Кэллунги, характеризуя живопись Гарды как аристократичную, изысканную, сакральную, противопоставляя ей живопись Кэллунги, соединяющую в себе классическую основу с экспрессивной выразительностью, напоминающую автору мозаики Михаило-Златоверхого монастыря и фрески Мирожжа<sup>23</sup>.

Выводы Е. Пильтц состоят из семи пунктов, согласно которым: 1) обе церкви были построены новгородскими купцами в 1150-х годах; 2) росписи Гарды

<sup>17</sup> *Piltz E. Zwei russische Kaufmannskirchen.. S. 370, 401–406.*

<sup>18</sup> *Ibid. S. 372.*

<sup>19</sup> *Ibid. S. 382–383.*

<sup>20</sup> *Ibid. S. 394, 400.*

<sup>21</sup> *Ibid. S. 397–398.*

<sup>22</sup> *Djuric V.J. La peinture murale byzantine: 12e et 13e siècle // Rapports et Co-Rapports du 15e Congrès International d'Etudes byzantines. Athen, 1976. P. 16–36.*

<sup>23</sup> *Piltz E. Zwei russische Kaufmannskirchen... S. 398.*

и Кэллунги входят в группу северных русских (новгородско-псковских) памятников третьей четверти XII в., но исполнены в позднекомниновском стиле греческими мастерами; 3) возможно, одной артели, возглавляемой двумя художниками; 4) иконографическая схема росписей следует за программой церквей Георгия в Старой Ладоге и Спаса Преображения в Мирожском монастыре, орнаментальные мотивы в свою очередь восходят к мозаикам Софии Киевской и фрескам Старой Ладоги; 5) в основе живописной природы росписей очевидна принадлежность мастеров княжескому кругу, грекофильский характер которого во многом зависел от инициативы новгородского архиепископа, происходившего, как, например, Нифонт, из греков; 6) мученики в Гарде определяются либо как Косма и Дамиан, либо как Сергей и Вакх; 7) связанная с архитектурой храмов система росписи не имеет прямой зависимости от византийского канона<sup>24</sup>.

Несмотря на расхождения в предпосылках и выводах, Е. Пильтц соединяет позиции И. Росваля, А. Арне и А. Грабара. Включая предмет в историческую среду, она тем самым значительно расширяет возможности его освоения.

Несколько новых и неожиданных аспектов в старую проблему вносит Е. Лагерлёф. Используя результаты дендрологических исследований, датирующие фрагменты древней деревянной кровли в Гарде около 1140 г., архитектор видит в этом факте основание для более ранней датировки первоначальной росписи храма, отодвигая время ее возникновения, по крайней мере на полстолетия назад<sup>25</sup>.

И все же открытая Г. Гильдебрандом в 1907 г., подхваченная Д. Росвалем и Т. Арне, обращенная в иное русло и развитая современными византинистами тема готландских росписей, приблизившись к столетию своей истории, не претерпела значительных изменений. В аналитической ее сфере по-прежнему остаются новгородские росписи, с которыми, так или иначе, удаляясь или вновь приближаясь, исследователи связывают фрески Гарды и Кэллунги, справедливо объясняя это взаимодействие продолжительными и устойчивыми торгово-экономическими и культурными отношениями Новгорода и Готланда. И все же в историографии готландских росписей ставить точку еще рано. В ней не хватает русской страницы, когда, возможно, будут уточнены некоторые аспекты иконографии и стиля.

Остановимся вначале на системе росписей двух храмов. Одна из первых реконструкций росписи в Гарде принадлежит Э. Олссону<sup>26</sup>, несоответствия которой с архитектурой храма преодолены в эскизных схемах Е. Пильтц<sup>27</sup>. И хотя последние также не лишены неточностей, вместе они дают представление о декоративной программе Гарды, являющейся, по-видимому, одним из источников формирования живописной системы в храмах Скандинавии и Северной Германии XII–XIII вв.

По сохранившимся остаткам росписи в Гарде с относительной степенью вероятности можно проследить четыре ее составных части. Первый, евангельский круг чтений, начинаясь на северной стене Рождеством Христа, после страстных сцен переходил на западную стену, к развернутой композиции Второго пришествия – “Страшного суда”, средоточием которой являлось изображение

<sup>24</sup> Ibid. S. 406.

<sup>25</sup> Lagerlöf E. Gotland och Byzanz: Byzantinskt inflytande på den gotländska kyrkokonsten under medeltiden. Ödins Förlag AB. 1999. S. 73, 160, 198–199.

<sup>26</sup> Söderberg B.G. Gotländska kalkmålningar 1200–1400. Uppsala, 1971. S. 35. Bild 2.

<sup>27</sup> Piltz E. Zwei russische Kaufmannskirchen... S. 392.

Христа во Славе с предстоящими ему апостолами. В верхнем регистре боковых стен, занятом полуфигурами пророков, располагалась церковь ветхозаветная. Тема мученичества как образ земной церкви была представлена образами избранных святых и, кроме сохранившихся изображений мучеников на склонах арочного проема, продолжалась, возможно, в простенках под окнами.

Ключом этой живописной программы оказывается “Рождество Христа”, с которого начинается один из древнейших календарных циклов в христианской церкви<sup>28</sup>. Как отмечал И. Мансветов, полное приложение, в соответствии с принятыми уставными правилами, эта “система нашла в западной церкви, где календарный год начинался адвентом, т.е. несколькими неделями перед Рождеством Христовым...”, но в восточнохристианской церкви от этой системы сохранилось несколько разорванных звеньев, следы которых он видел и в современном уставе<sup>29</sup>. Примеры следования ему, вероятно, были и в Новгороде, один из них – роспись Рождественского собора Антониева монастыря, где на северной стене, рядом с алтарем, располагалась грандиозная композиция с уцелевшими ныне фрагментарными изображениями конных волхов<sup>30</sup>.

Ко времени создания росписи в Гарде эта система, по-видимому, уже была частью западноевропейской традиции, определявшей характер росписи в целом. “Страшный суд” на западной стене, декоративные обрамления и мраморировки на арочных сводах, оконных откосах, в цокольной части стен, другие подробности и детали демонстрируют лишь внешнее сходство с программами древнерусских храмов XI – второй половины XII в. и не имеют с ними внутреннего родства. Проблема состоит не только в различии архитектурной концепции крестово-купольных и базиликальных сооружений, но и в существенном понимании живописного оформления храма. Если созданный в пространстве восточнохристианского храма универсальный образ мира представлен системой росписи, согласованной с уставными нормами богослужения, вариации которой основываются на евангельско-патристических чтениях и, преобразовывая исходное, скорее подтверждают, чем отступают от общего правила, то живописная программа западноевропейского храма, несмотря на совпадения и повторения сюжетов и схем, прежде всего отражает условия заказа, требования донатора и владетельных прихожан, вложивших свои средства в создание церкви. По этой причине функция даже вполне сохранившейся росписи в Западной церкви многообразна и соотношение ее элементов не всегда может быть понято тождественно. Исчезновение сведений об исторических обстоятельствах, повлиявших на создание той или иной программы, усугубляет их осмысление. Можно возразить, что содержание и организация нередицкой росписи и современных ей ансамблей также во многом результат непосредственного участия ктитора в составлении живописной программы. Но если там волевое вмешательство носит частный характер и, касаясь патрональных сюжетов, не нарушает идейного единства росписи, порядок которой следовал уставным принципам службы, то особенность живописного оформления западноевропейского храма состоит в неповторимости его облика, как будто уклоняющегося твердого церковного правила.

В этом контексте типичная для западного храма композиция “Страшного суда” указывает не столько на зависимость ее от русских образцов и обязательное следование византийскому канону, сколько на создание собственного по-

<sup>28</sup> Мансветов И. Церковный устав (Типик): Его образование и судьба в греческой и русской церкви. М., 1885. С. 47–49.

<sup>29</sup> Там же. С. 49–50. См. также: *Frere W.H. The Liturgical Gospel. L., 1913. P. 1–6.*

<sup>30</sup> Каргер М.К. Древнерусская монументальная живопись XI–XIV вв. М.; Л., 1963. Илл. 46.

рядка, допускавшего более свободные вариации темы и независимые включения проповедального содержания в систему росписи с точки зрения уставного правила. В создаваемом таким образом пространстве особое значение имеет избрание патрональных святых, определявших атмосферу места, круг людей, для которых созданный художником мир был примером духовного испытания и в то же время служил для них духовным укрытием.

Один из вариантов этой системы находится в церкви в Кэллунге. Башенная часть храма представляет, вероятно, основной объем первоначального здания, прежде соединявшегося арочным проемом с алтарем, на месте которого в XV в. возник просторный наос<sup>31</sup>. Древний храм с возвышавшейся над низким западным притвором и небольшим алтарем центральной части представлял типичное явление своего времени в архитектуре Скандинавии и Северной Германии. Примерами подобных сооружений могут служить церкви в Норсунде и Сконеле в Упландии, облик одного из них запечатлен на рельефе XII в. в южной капелле в Пфаркхирхе в Эрвитте<sup>32</sup>.

Сохранившиеся в среднем компартименте относительно крупные участки живописи позволяют сделать попытку ее реконструкции. На западной стене располагался “Страшный суд”; уцелели его фрагменты в северной части композиции, в верхнем регистре которого видны остатки апостольского чина, а над одним из восседающих апостолов – фигура ангела в лоратных одеяниях и его превосходно сохранившийся лик<sup>33</sup>. В нижнем ряду различаются изображенные схематично грешники в аду.

На восточной стене, над аркой, служившей обрамлением царских дверей в древний алтарь, остался подготовительный рисунок святого в медальоне<sup>34</sup>. Т. Мальмквист полагает, что здесь было три деисусных изображения. Но над аркой, в образованных разгранками углах может поместиться только два медальона<sup>35</sup>, подобные которым располагаются над тем же арочным проходом, на стороне, обращенной к алтарю. В них изображены святители с хорошо различаемыми омофорами на плечах<sup>36</sup> (рис. 1).

Напротив “Страшного суда”, слева от арки, а не над ней, как на схеме Е. Пильтц, изображено “Несение креста” (рис. 2). Необычно большой для древнерусских памятников живописи крест хорошо известен в западных страстных циклах конца XII – начала XIII в. Особенно наглядно сравнение с миниатюрой из Служебника (ок. 1245 г.) в Хальберштадте<sup>37</sup>. По мнению Е. Пильтц, справа от “Несения”, на противоположной стороне арки, располагалось “Рас-

<sup>31</sup> О первоначальной структуре храма, периодах его перестроек см.: *Roosval J.* Die Kirchen Gotlands. S. 98. Taf. 42; *Hegardt H.* Källunge kyrka // *Sveriges kyrkor.* Gotland. Stockholm, 1935. Band. II. S. 207–228; *Svanström G.* Källunge kyrka, en vägledning. Visby, 1975; *Lagerlöf E.* Gotland och Byzanz... S. 78. О башенных и круглых храмах-крепостях в Скандинавии см.: *Hildebrandt H.* Rundkyrkorna i Sverige // *Svenska Fornminnesföreningens tidskrift.* Bandet 5. Stockholm, 1891–1893. S. 239–269; *Frölen H.F.* Nordens befästa rundkyrkor. Stockholm, 1911; *Andersson A.* The Art of Scandinavia. L., 1980. Vol. 2. P. 141.

<sup>32</sup> *Thümmler H.* Die Soest-Erwitte romanische Bildhauer-Werstatt und ihre Ausstrahlung nach Schonen // *Konsthistorisk Tidskrift.* Stockholm, 1971. XL. S. 71. Abb. 7.

<sup>33</sup> *Lagerlöf E.* Gotland och Byzanz... S. 82–83. Fig. 64.

<sup>34</sup> По схеме Е. Пильтц – это один из четырех евангелистов: *Piltz E.* Zwei russische Kaufmannskirchen... S. 392.

<sup>35</sup> См. схему Е. Пильтц.

<sup>36</sup> *Lagerlöf E.* Gotland och Byzanz... S. 79. Fig. 59 a. Е. Пильтц полагает, что в медальонах над аркой были изображены евангелисты, но, как видно, это предположение не подтверждается иконографически: *Piltz E.* Zwei russische Kaufmannskirchen... S. 382, 392. Fig. 32.

<sup>37</sup> *Hinz P.* Gegenwärtige Vergangenheit: Dom und Domschatz zu Halberstadt. B., 1971. S. 226–228.

пятое”, завершавшее страстной цикл. Возможно, он занимал всю верхнюю зону северной, западной и южной стен. Однако за исключением “Несения креста”, живопись в этом регистре утрачена, и предложение о существовании развернутого евангельского повествования основывается на примере одной композиции.

Следующий, нижний регистр росписи Кэллунги отведен истории мучений св. Феодора, хотя в историографии принято связывать эти фрагменты с другими сюжетами. Считается, что в нижнем регистре, слева от арки, изображены волхвы, справа – дракон, попираемый св. Георгием, от которого остались превосходно нарисованные ноги и нижняя часть одежд<sup>38</sup>. Только А. Катлер отметил, что для подобной композиции необычно изображение пешего воина, но и он не задержал внимания на этой подробности<sup>39</sup>. Между тем в кольцах змеиного тела отчетливо видна заключенная в них женская фигура, и все эти выразительные детали: пеший воин, погруженный в воду, обволакивающий жертву дракон – бесспорно свидетельствуют о чуде св. Феодора со змием (рис. 3а). Близкий готландской сцене иконографический вариант находится на одном из резных клейм Людогощинского креста, 1359 г., где, как и в Кэллунге, кроме наступающего на дракона воина, видна обвиваемая змеем женская фигура<sup>40</sup>. Изображения чудовищных драконов были широко распространены в позднероманской и готической каменной пластике<sup>41</sup>, но в случае с готландским фрагментом особенно убедительно сравнение с медальоном из орнаментального фриза в церкви Богоматери (ок. 1200 г.) в Хальберштадте<sup>42</sup> (рис. 3б).

Сюжетная последовательность чуда состоит из нескольких событий, отличающих историю о битве Феодора с драконом от других подобных повествований о борьбе со змием. Мать Феодора, пытаясь напоить коня своего сына, отправилась к водопою, где была похищена драконом, завладевшим колодецем и позволявшим пользоваться водой только в обмен на человеческую жертву. Преодолев с помощью молитвы все препятствия, Феодор убил змея, освободил мать и вернул людям колодец, за что на Руси получил прозвище “колодезник”. Но этим названием в русском месяцеслове объединены двое святых воинов-змеборцев – новобранец Феодор Тирон и полководец Феодор Стратилат (IV в.). Оба жители Малой Азии, граждане города Евхайты, оба победили дракона и, по выражению А.И. Анисимова и П.П. Муратова, как близнецы-братья они сопутствуют друг другу через все легендарные повествования, сотканые как будто “из тех же нитей и по тому же узору”<sup>43</sup>. Вместе с тем Феодор Тирон, по мнению исследователей, старше и реальнее своего знатного соименника, сказание о котором лишь незначительно измененный пересказ жития Тирона, литературная продукция средневековых сочинителей<sup>44</sup>. В русской агиографии чудо св. Феодора о змие не имеет обязательного именного определения. В одних случаях (Тор-

<sup>38</sup> Hegardt H. Källunge... S. 207–228; Cutler A. Garda, Källunge... P. 261–262; Piltz E. Zwei russische Kaufmannskirchen... S. 392. Fig. 32; Malmquist T. Byzantine Wall-Painting in Sweden. P. 234, 236.

<sup>39</sup> Cutler A. Garda, Källunge... P. 262.

<sup>40</sup> Лазарев В.Н. Памятник новгородской деревянной резьбы XIV в. (Людогощинский крест) // Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М., 1978. С. 188–189, 193.

<sup>41</sup> Ювалова Е.П. Немецкая скульптура 1200–1270. М., 1983. Ил. 20, 233, 266, 267.

<sup>42</sup> Там же. Ил. 7, 216.

<sup>43</sup> Анисимов А.И., Муратов П.П. Новгородская икона св. Феодора Стратилата. М., 1916. С. 20–21. См. также: Мавродинова Л. Св. Теодор – развитие и особенности на иконографическом типе в средневековом живописи // Известия на Института за изкуствознания. София, 1969. Т. 13. С. 33–52.

<sup>44</sup> Анисимов А.И., Муратов П.П. Новгородская икона св. Феодора Стратилата. С. 20–21.



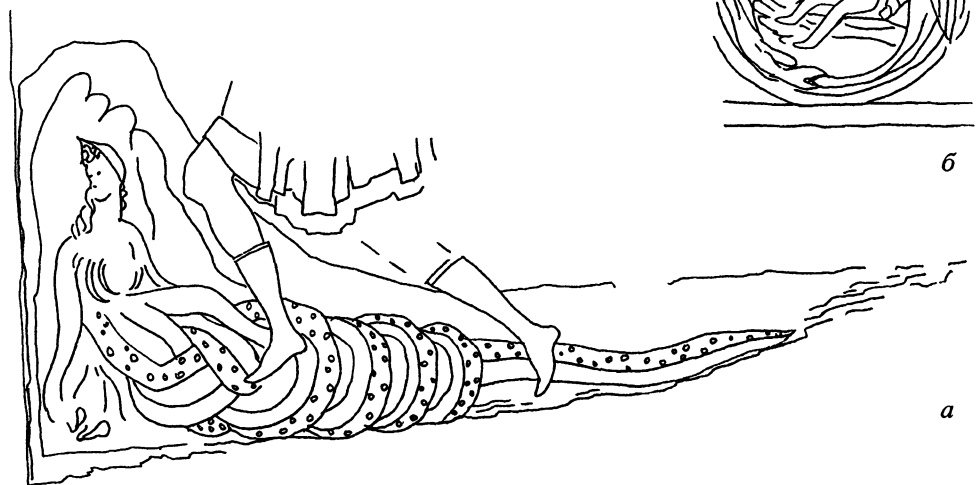


Рис. 3а. Чудо св. Феодора со змием. Кэллунга. Фрагмент росписи на восточной стене старого храма. Конец XII в. прорись

Рис. 3б. Фрагмент орнаментального фриза на южной стороне хора в церкви Богоматери в Хальберштадте. Ок. 1200 г. прорись

жественник начала XVI в.) оно относится к Феодору Тирону, в других (Сборник XVII в., духовные стихи и пр.) – Феодору Стратилату<sup>45</sup>.

Особенности бытования объединенного образа двух святых воинов показывают, что вопрос о разделении Феодоров не принципиален. И, как следует из письменных источников и иконографии, он не был принципиален для создателей сказаний о св. Феодоре и для многих крещенных его именем людей. В данном случае важнее выяснить, кто изображен в готландской церкви: Георгий или Феодор-змеборец.

Решение этого вопроса во многом зависит от определения композиции напротив, представляющей скорее всего еще один эпизод из жития Феодора. Он не встречается в греческих источниках, но хорошо известен в памятниках древнерусской литературы и служит надежным аргументом для определения двух сюжетов, располагающихся по сторонам арочного прохода<sup>46</sup>. Битве с драконом,

<sup>45</sup> *Пыпин А.Н.* Ложные и отреченные книги русской старины: Житие св. Феодора Тирона // Памятники старинной русской литературы. СПб., 1862. Вып. 3. С. 143–145; *Тихонравов Н.* Памятники отреченной русской литературы. М., 1863. С. 93–99; *Веселовский А.И.* Разыскания в области русских духовных стихов. I. Греческий апокриф о св. Феодоре // Сб. ОРЯС. СПб., 1879. Т. 20. № 6. С. 1–11; *Он же.* Разыскания в области русских духовных стихов. СПб., 1880. С. 5–7, 50.

<sup>46</sup> *Пыпин А.Н.* Ложные и отреченные книги русской старины... С. 143–145; *Тихонравов Н.* Памятники отреченной русской литературы. С. 93–99; *Веселовский А.И.* Разыскания в области русских духовных стихов... С. 1–11; *Он же.* Разыскания в области русских духовных стихов. С. 5–7, 50.

освобождению матери из плена и возвращению колодца в русском апокрифе предшествует чудо обретения горной пещеры, на поиски которой властелин сирийской провинции отправил Феодора. После долгих странствий святой обнаружил пещеру, где скрывалось 100 сарацинов, примерно столько же их жен и детей и еще один сарацин, оскорбивший правителя. Все они были захвачены Феодором, а затем проданы в рабство или казнены<sup>47</sup>.

Именно это событие (рис. 2), а не путешествие волхвов изображено в церкви Кэллунги. Два конных воина, Феодор и царь, одетые в украшенные орнаментальными каймами корзны (очень похожие на царственные одеяния пророков и воинов в Старой Ладогe), вместе отправляются на поиски царского обидчика. Всадники приближаются к горе, в пещере которой видны люди с детьми. Это явно не Вифлеемская пещера, а недопустимое отсутствие третьего волхва, которому не остается места в отведенном пространстве, позволяет найти объяснение двух сюжетов в нижнем регистре, по двум сторонам арки.

Здесь скорее всего представлены известные по русским письменным источникам два чуда из жития св. Феодора. Не исключено, что повествование продолжалось на прилегающих стенах, но монументальный, обобщающий характер композиций, их направление друг к другу скорее исключают подобное предположение. Избранные сюжеты, по-видимому, должны были сосредоточить внимание на подвигах, символизировавших уничтожение язычества. Для скандинавских и в особенности готландских храмов XII в. эта тема была особенно актуальна в период становления христианства, утверждения государственной религии. Как и на Руси, продвижение новой веры было обусловлено воинским служением князя и его дружины.

Греческие жития Феодора Тирона и следующие за ними жития Феодора Стратилата, как правило, не знают чуда о победе над драконом<sup>48</sup>, не упоминает о нем и Слово Григория Нисского на день святого<sup>49</sup>. Чудо Феодора Тирона или Стратилата о змее – довольно позднее ответвление от начального повествования. Вместе с тем совершенный подвиг как знак победы над языческим драконом известен на Руси, где уже с первых шагов христианства Феодор становится покровителем воинов и одним из самых популярных святых<sup>50</sup>. Почитание Феодора-воина совпадает с возвышением династии старших Мономаховичей. Сын Владимира Мономаха Мстислав, вначале новгородский, а затем великий киевский князь был крещен именем Феодора Тирона, и с тех пор этот святой сопровождал сыновей, внуков и правнуков Мстислава.

Хронология Феодоров, княжеских покровителей, полно представлена в памятниках новгородской и владимирской сфрагистики<sup>51</sup>. Но в сравнении с готландскими росписями особое значение имеют печати Ярослава Всеволодовича (1215–1236) и его сына Александра Ярославича Невского (1236–1263), где изображен убивающий дракона, спешившийся воин Феодор Стратилат или Ти-

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> *Анисимов А.И., Муратов П.П.* Новгородская икона св. Феодора Стратилата. С. 9–21.

<sup>49</sup> Творения святого Григория Нисского // Творения святых отцев в русском переводе. М., 1871. Т. 45. С. 199–213.

<sup>50</sup> *Сергий, архим.* Полный месяцеслов Востока. М., 1876. Т. 2. Заметки. С. 48–49.

<sup>51</sup> *Янин В.Л.* Актовые печати древней Руси X–XV вв. М., 1970. Т. 1. № 203–206, 212, 232. С. 206–208, 232. Табл. 18, 19, 21, 61, 62, 64; Т. 2. № 368, 369, 374–378. С. 156–157. Табл. 1–1, 45–48; *Янин В.Л., Гайдуков П.Г.* Средневековые русские печати X–XV вв. М., 1998. Т. 3. Печати найденные в 1970–1996 гг. С. 162–163. № 374–378. Табл. 18, 19, 122–127.

рон<sup>52</sup>. Не исключено, что в конце XII – начале XIII в. образ св. Феодора-змееборца, унаследованный новгородскими и владимирскими князьями от старшего сына Владимира Мономаха, определяет момент политических отношений между Новгородом и Готландом, складывавшихся по-разному и не всегда мирно. Одним из самых благоприятных факторов их улучшения оказался заключенный князем Ярославом Владимировичем в 1191–1192 гг. мирный договор с Готским берегом и немецкими городами<sup>53</sup>. О возобновлении и дальнейшем развитии русско-скандинавских отношений свидетельствует под 1201 г. Новгородская первая летопись: “А на осень приидоша варязи горою на мир и да им мир по всей воли своей”<sup>54</sup>. В последовательности этих событий, очевидно, должно находиться и возобновление “заморскими” купцами церкви Параскевы на Торгу в 1207 г.<sup>55</sup>

Изображение сцен из жития св. Феодора в одной из готландских церквей могло быть знаком уважения и признания культа почитаемого на Руси святого, а избранные житийные сюжеты могли быть подсказаны торговавшими на Готланде русскими купцами, возможно, знавшими фрески подобного содержания в новгородских храмах. Подобная роспись могла быть и в церкви Феодора Тирона с приделом Феодора Стратилата, построенной неким Воигостем (или, как в Новгородской четвертой летописи по списку Н.К. Никольского, Вои гостем) между Щирковой и Розважей улиц в 1115–1116 гг.<sup>56</sup>, вероятно, одним из торговавших за морем новгородцев. Не исключено, что это была первая новгородская купеческая постройка. Она предшествовала церкви Бориса и Глеба, сооруженной “во граде” в 1146 г.<sup>57</sup> и перестроенной Сотко Сытиничем в 1168 г.<sup>58</sup> Почитание воина-мученика отразилось и при создании церкви Спаса Преображения на Нередице, заложенной 8 июня 1198 г., на память св. Феодора<sup>59</sup>. День скорее всего был выбран не случайно. Заказчик храма князь Ярослав Владимирович, последний из рода старших Мономаховичей, подчеркивая глубину корней и незыблемость родственного древа, демонстрируя свою причастность к нему, закладывал тем самым и общественную традицию почитания образа св. Феодора. В церкви Спаса он был изображен среди других воинов на южной стене, на одном из самых видных и почетных мест, напротив изображений преподобных Саввы, Антония и других святых отцов, создателей церковного устава<sup>60</sup>.

Житийный цикл св. Феодора в росписи Кэллунги может быть рассмотрен как начало насаждения его культа на Готланде, связавшего два берега почитанием одного христианского святого. Между тем изображение св. Феодора в гот-

<sup>52</sup> Янин В.Л. Актовые печати древней Руси X–XV вв. М., 1970. Т. 2. С. 18–20, 23, 24, 156–158. № 368, 369, 374–378. Табл. 1–4, 45–48; Янин В.Л., Гайдуков П.Г. Средневековые русские печати... № 374–378. Табл. 18, 19, 122, 127.

<sup>53</sup> Новое обоснование этого договора: Рыбина Е.А. О двух древнейших торговых договорах Новгорода // НИС. Л., 1989. Вып. 3 (13). С. 43–48. См. обширную библиографию по этому вопросу там же; Янин В.Л. Новгородские акты XII–XV вв.: Хронологический комментарий. М., 1991. С. 81. № 1.

<sup>54</sup> Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / Под ред. А.Н. Насонова. М.; Л., 1950. С. 45, 240. (Далее: НПЛ).

<sup>55</sup> НПЛ. С. 50, 247.

<sup>56</sup> НПЛ. С. 20, 204; ПСРЛ. Т. 4. Вып. 1. Пг., 1915. С. 142; Т. 4. Ч. 1. Вып. 3. Л., 1929. С. 584; Т. 30. М., 1965. С. 170; Новгородские летописи. СПб., 1879. С. 188.

<sup>57</sup> НПЛ. С. 27, 213–214.

<sup>58</sup> ПСРЛ. Т. 4. Л., 1929. Ч. 1. Вып. 3. С. 588.

<sup>59</sup> НПЛ. С. 44, 238; ПСРЛ. Т. 30. С. 178; Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. М., 1860. Ч. 1. С. 192–197.

<sup>60</sup> Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925. Илл. LI, I; Табл. IV, I; V, I–20.

ландском храме не случайно и по другой причине. В русских прологах XIII в. известны имена варягов, мучеников Феодора и его сына Иоанна (983 г.)<sup>61</sup>, христианские имена которых, как видно, также имели отношение к знаменитым византийским святым. В этом случае федоровская тема в Кэллунге приобрела двустороннюю связь, демонстрируя взаимную причастность сторон к культу согласно избранных христианских святых.

В живописной программе Кэллунги, можно видеть три составные части универсальной системы мира: страстной христологический цикл, сцены из жития св. Феодора и “Страшный суд”. Земную сферу олицетворяют в ней подвиги св. Феодора. Они – ступень преодоления времени, пример духовной готовности к иному бытию. Преодолевая ее порог через мучения, человек входит в вечную жизнь с Богом и, сопереживая крестным страданиям Христа, предопределяет свое спасение во Втором пришествии. Изображение “Страшного суда”, занимавшего все пространство западной стены, знаменовало конец природного мира, на смену которому является мир вечный, Царство Горнего Иерусалима.

Вместе с тем живопись Готландского храма, ее необычный, уходящий от традиционной системы порядок, свидетельствует о зависимости его от неканонических богослужебных чтений, возможно, бытовавших в то время в устном варианте. Выходя тем самым за пределы уставного литургического действия, роспись как часть самостоятельного гомилетического творчества становится иллюстрированной проповедью, поучением, в содержании которого осознается определенный исторический момент, возникший в цепи обусловивших его событий.

К ним, вероятно, относится западная политика новгородского князя Ярослава Владимировича. Мирный договор с Готским берегом должен был способствовать расширению и развитию культурных связей между сторонами. Тем самым предполагаемое участие русских мастеров в создании церковных сооружений на Готланде, украшение их росписями и другими произведениями искусства не кажется надуманным умозаключением, и хотя этот вывод не означает, что русские на Готланде были единственной творческой силой в конце XII – первой половине XIII в., все же нельзя не признать, что искусство Скандинавии и Готланд в этот период времени находилось ближе к русской культуре, служившей одним из важнейших и прямых его источников. Это, возможно, несколько прямолинейное утверждение не исключает других культурных сил, обусловивших стилистическое своеобразие готландских росписей. Но, находясь над перекрестным влиянием византийской, русской и западноевропейской художественных традиций, росписи Гарды и Кэллунги демонстрируют разные творческие почерки и могут быть рассмотрены как отправные точки двух течений в скандинавском искусстве конца XII – первой половины XIII в.

Уцелевшие фрагменты росписи в церкви Кэллунги свидетельствуют о высоком мастерстве художника, вместе со своими современниками положившего начало широкого стилистического направления. Оно дало те живые побеги в скандинавской культуре, которые предопределили ее путь вплоть до провинциальных творений позднего готического маньеризма, особенно ярко проявившегося в творчестве Альбертуса Пиктора, плодотворного художника XV в.<sup>62</sup>

Живописец Кэллунги прошел основательную византийскую школу. Навыки ее он мог усвоить в Новгороде или скорее в Старой Ладоге. Многие исследователи видели в росписи церкви Георгия ключ, раскрывающий византийскую при-

<sup>61</sup> *Сергий, архим.* Полный месяцеслов... С. 184.

<sup>62</sup> *Nilsen A.* Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Uppsala, 1986.

роду росписи Кэллунги. Наиболее пристальное внимание на сходство орнаментальных декораций, моделирования ликов, деталей рисунка обратил А. Катлер<sup>63</sup>. Продолжая наблюдения исследователя, можно отметить общее в композиционной структуре отдельных сцен, в изображении легких, падающих пышными каскадами тканей, в орнаментальных украшениях одежд (рис. 4) и линейном рисунке ликов. Полуфигурное изображение воина на южном склоне арки в Кэллунге подтверждает справедливость проводимых сравнений. Сквозь сетку поздних процарапанных надписей здесь отчетливо видны тонкие света на лбу, на скулах, легкие очертания которых близки моделировке старолadoжских ликов (рис. 5). Убедительно сравнение с изображением святителя Анфима, медальон которого обрамлен такими же пальметтами, а маленькая, манерно повишшая рука написана с изяществом<sup>64</sup>, свойственным также и мастеру Кэллунги. Источник узнаваем и в украшенной орнаментом трехлопастной арке, в обрамление которой включаются не только фигуры святых, но и целые композиции: в Старой Ладогe – “Страшный суд”, в Кэллунге – “Несение креста”<sup>65</sup>.

Вместе с тем готландский мастер работает в более экспрессивной манере. Несколько иной графической системе подчиняется его рисунок, уходящий от общего византийского правила и от единичных старолadoжских образцов. Усвоив комниновский тип моделировки ликов, мастер Кэллунги отказывается от стилизованной линии в изображении одежд и тел. Пластичные рельефы объемных тел, сложные ракурсы, мускулистые ноги, острые, структурно нарисованные колени, энергичные, выразительные жесты составляют новый “алфавит” мастера, в котором на смену прежним овалам и параболам приходит линия, легко повторяющая движение живого тела, выступающая пластическим инструментом мастера. В эластичных изгибах и плавных поворотах она выстраивает, “лепит” рельеф, заменяя собой резец скульптора.

Здесь мы впервые встречаемся с признаками нового стиля, зарождение которого происходит в середине XII в. В. Кёлер определял его появление двумя идеями – иной артикуляцией тела и одушевлением фигуры – принесенными византийской волной из Северной Франции, где и была заложена корневая основа готического искусства<sup>66</sup>. Это искусство оказывало захватывающее воздействие на современников, уходивших от скованности византийской схемы, материализованной теперь в антропоморфных формах, эмоционально подчеркнутой активности земных существ. Эти мастера «не удовлетворялись простыми заимствованиями из “изобразительного словаря византийского искусства”, правилами его синтаксиса, но проникали глубже, уходя к самым эллинистическим корням этого искусства»<sup>67</sup>, в то время как в самой Византии встреча Востока и Запада выразилась в маньеризме линейных форм, излишне взволнованном образном переживании<sup>68</sup>.

Вместе с тем немецкая и зависимая от нее скандинавская живопись воспринимают идущие из Европы импульсы по-своему. Опасаясь новых веяний, они больше склоняются к еще не вполне освоенным ими канонам византий-

<sup>63</sup> *Cutler A. Garga, Källunge...* P. 262; *Лазарев В.Н.* Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. М., 1973. Рис. 211–213.

<sup>64</sup> *Лазарев В.Н.* Древнерусские мозаики и фрески... Рис. 210.

<sup>65</sup> Там же. Рис. 214–215.

<sup>66</sup> *Koehler W.* Byzantine Art in the West // *DOP.* 1941. Vol. 1. P. 82–87. См. об этом подробно: *Demus O.* Byzantine Art and the West. P. 163–204; *Ювалова Е.П.* Становление готики во Франции. СПб., 2000.

<sup>67</sup> *Demus O.* Byzantine Art and the West. P. 163.

<sup>68</sup> *Ibid.* P. 191.

ской линейной графики, остающейся основой весьма своеобразного явления в живописи северных провинций, где византийское медленно и неспешно вытесняло собственно Византию. Кроме известных иллюминированных рукописей конца XII – первой трети XIII в.: Бранденбургского Евангелия, Служебника аббата Вертольда<sup>69</sup>, Антифонария из университетской библиотеки в Праге<sup>70</sup>, аналогии этому искусству находятся в памятниках монументальной живописи Дании, Северной Германии и Англии, всегда имевших тесные связи с Готландом<sup>71</sup>.

Изображения святых воинов в рост на склонах западной арки в церкви Кэллунги, их позы, одежды, маленькие, слегка изогнутые кисти рук, тонкие щиколотки и узкие, удлиненные ступни выдают еще один источник этого искусства, восходящего к северогерманским образцам. Среди сохранившихся памятников этой живописи – фрагмент росписи в апсиде церкви (ок. 1230 г.) в Бухе, близ Тангемюнде<sup>72</sup>, недавно открытая роспись в апсиде деревенской церкви в Притциене близ Магдебурга<sup>73</sup>, убеждающие в возможности более интенсивных и широких контактов между странами Северного моря и Балтики. В апсиде храма в Притциене изображена обычная для западного храма деисусная композиция с центральной фигурой Спасителя, восседающего на радуге в тетраморфе. Голова Христа, измельченная линейная разделка лика и волос, легкие очертания глаз, носа стилистически кажутся более органичны росписи в Кэллунге, чем как будто бы переместившиеся из Старой Ладogi комниновские лики ангела и воина. Роспись в Кэллунге находит общие черты с миниатюрами хальберштадского служебника, где, кроме иконографических совпадений, особенно существенно сходство классического рисунка, пластическая основа которого как будто намеренно скрывается под византизирующей оболочкой одежд. Но контрпункты поз, свободная, пластическая линия, сложные, замысловатые драпировки, характерные элементы костюма (короткие, заткнутые за пояс туники, расширенные узорной тесьмой облегающие панталоны) находятся в сфере единых правил, в круг которых входит группа саксонских произведений первой половины XIII в.: Госларское Евангелие, Книга образцов из Вольфенбютеля, роспись потолка в церкви Архангела Михаила в Гильдесгейме, фрески в церкви Богоматери в Нойенбекене и собора в Брунсвике<sup>74</sup>.

В этом широком и бурном море взаимодействий и влияний место Кэллунги, кажется, находится где-то в середине “Фрейбургского листа”. В верхней части его изображены Христос, беседующий с Закхеем, и присутствующий при этом апостол Петр, внизу – два конных всадника с королевскими диадемами на головах<sup>75</sup>. Роспись Кэллунги условно могла бы расположиться между этих композиций, заняв позицию между чисто византийским изображением вверху и рисунком немецкого мастера внизу, демонстрируя усвоение двух стилей с предпочте-

<sup>69</sup> Ibid. P. 196, 197.

<sup>70</sup> Kvet J. L'antiphonaire de Sedlec de la Bibliothèque de l'Université de Prague // L'art Byzantin chez les slaves. P., 1922. Fig. 161.

<sup>71</sup> Andersson A. The Art of Scandinavia. P. 241–266; Wandmalerei in Mecklenburg. Rostok, 1925; Tristram E.W. English Medieval Wall Painting. L., 1950; Klüge D. Neuentdeckte Wandmalerei des 12. bis 17. Jahrhunderts in Westfalen. Westfalen, 1953.

<sup>72</sup> Nickel H. Mittelalterliche Wandmalerei in der DDR. Leipzig, 1979. S. 52, 243. Abb. 29.

<sup>73</sup> Ibid. S. 40, 50–51, 268–269. Abb. 19–23.

<sup>74</sup> Demus O. Byzantine Art and the West. P. 201–204. Fig. 224–227; Idem. Romanesque Mural Painting. L., 1970. P. 140–151, 614–617. Fig. 55. Pl. 269–272.

<sup>75</sup> Weitzmann K. Icon Painting in the Crusader // DOP. 1966. Vol. 20. Fig. 62–65; Demus O. Byzantine Art and the West. P. 32, 35–36. Fig. 36, 38.

нием византийской тенденции<sup>76</sup>. Эта гипотетическая параллель любопытна как наглядный пример возможного проникновения внешних влияний в скандинавскую культуру, воплощенного в живописи Кэллунги соединением новых живописных тенденций с византийской основой.

Происхождение всадников на Фрейбургском листе генетически связано с синайскими иконами святых воинов, ставшими свидетелями рождения воинского культа в христианском искусстве<sup>77</sup>. В древнерусском изобразительном искусстве, кроме знаменитой фрески в Старой Ладобе, к этому кругу принадлежат изображения конных всадников на каменных рельефах Дмитриевского собора во Владимире<sup>78</sup>, изображения Феодора Тирона на печатях Мстислава Мстиславича Удатного (1210–1218)<sup>79</sup>, Ярослава Всеволодовича и Александра Невского и неопределенных князей<sup>80</sup>.

В этом ряду сравнений особого внимания заслуживают владимирские буллы Ярослава Всеволодовича № 368, 369, 374–378<sup>81</sup>. Скульптурный объем, легкая, анатомически точная пластика тела, мощное движение, направленное из глубины мыслимого и изображаемого пространства демонстрируют в этих миниатюрных рельефах стиль, в светской куртуазности которого дает о себе знать рыцарская культура западного мира. Характер одежд (облегающие панталоны, расшитые узкими узорными лентами, короткие туники, широкие плащи, остроносые сапоги) также соответствует моде своего времени, воинственные настроения которого отразились в блеске рыцарских облачений, достойных человека, посвятившего свою жизнь духовному подвигу.

В Скандинавию этот дух был занесен из Палестинского королевства орденом св. Иоанна Иерусалимского, насаждавшего свою организацию и идеологию в Южной Швеции<sup>82</sup>. Согласно церковной юрисдикции, Готланд и, следовательно, церкви в Гарде и Кэллунге при епископе Вильгельме (1160–1208) входили в диоцез Линчэпинга<sup>83</sup>. Именно там, в области Эскильтуна и Линчэпинга сохранилось несколько церквей, с росписями которых живопись Кэллунги обнаруживает внутреннее родство. Речь идет о росписях, обнаруженных лишь в 1960-х годах в храмах Вэ, Торпе, Форнозе, Каге. Все они, за исключением росписи в апсиде церкви Вэ, скрыты поздними сводами и, оказавшись на чердаках, трудно доступны или вовсе недоступны для изучения. Фрагменты их частично изданы А. Андерссоном, но в силу необычных условий местонахождения, публикации фресок ограничиваются эскизными описаниями стиля, процветавшего в конце XII – начале XIII в., в правление Вальдемара Великого<sup>84</sup>.

Между тем опубликованные А. Андерссоном черно-белые изображения бытийных и евангельских сцен в Торпе позволяют убедиться в византийской

<sup>76</sup> Weitzmann K. Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Musterbuches // Late Classical and Medieval Studies in Honor of A.M. Friend Princeton, 1955; *Idem*. Iconpainting in the Crusader Kingdom // DOP. 1966. Vol. 20.

<sup>77</sup> Demus O. Byzantine Art and the West. P. 36. Fig. 38.

<sup>78</sup> Вагнер Г.К. Скульптура Древней Руси. XII век: Владимир, Боголюбово. М., 1969. Илл. 152, 174, 175, 178, 179, 187, 224, 225, 239, 259, 268, 274–277.

<sup>79</sup> Янин В.Л. Актовые печати... Т. 1, 112–114, 120, 206–207. № 203–206.

<sup>80</sup> Там же. С. 213. № 243.

<sup>81</sup> Лихачев Н.П. Материалы для истории византийской и русской сфрагистики // Труды Музея палеографии. Л., 1928. Т. 1. С. 12–19. Рис. 6, 7, 9, 44.

<sup>82</sup> Andersson A. Romanska målnigar i Torpa kyrca i Rekarne // Proxima Thule: Sverige och Europa under fortid och medeltid. Stockholm, 1962.

<sup>83</sup> Piltz E. Zwei russische Kaufmannskirchen...; Andersson A. Romanska målnigar i Torpa kyrca i Rekarne. S. 209.

<sup>84</sup> Andersson A. The Art of Scandinavia. P. 266–276.

ориентации художника<sup>85</sup>. Приемы линейного построения формы, хорошо видные на ликах характерные разделки носа, лба и скул близки приемам мастера Кэллунги. В церкви Форнозы на восточной стене и над аркой сакристии уцелели фрагменты светлой живописи, исполненной розовой, голубовато-зеленой, серой, желтой, коричневой и белой красками<sup>86</sup>, в ее изысканном рисунке также очевидно сходство с росписью в Кэллунге. Усиление экспрессивной выразительности образа наблюдается в живописи церкви в Каге, созданной во второй четверти XIII в.<sup>87</sup>

Роспись Кэллунги определяет начало и характер этого стилистического направления, в тугом сплаве которого слились элементы византийской, скандинавской и новгородской традиций, предопределившие основы заложенной в этом русле эстетики. Явные и скрытые цитаты, заимствования и повторения не лишают это искусство самобытности, и последующие его интерпретации свидетельствуют о его исторической востребованности, подтвержденной дальнейшим ходом скандинавской монументальной живописи.

Еще один пример освоения опыта новгородской монументальной живописи можно видеть в церкви Гарды. Упомянутый мирный договор с Готским берегом и здесь, по-видимому, способствовал ознакомлению скандинавского художника с новгородскими памятниками и прежде всего с расписанной в течение лета 1199 г. церковью Спаса на Нередице, ктитором которой был Ярослав Владимирович. В последовательности вероятных, объединенных одной инициативой исторических событий и фактов, в их взаимообусловленности может быть найдено мотивированное обоснование времени создания и определения стилистических черт живописи в Гарде.

Допуская возможность посещения Новгорода готландским художником, обратим внимание на небольшой, но красноречивый штрих, собирающий в себе, как в фокусе, сумму доказательств. Речь идет об орнаменте, элементы которого редко встречаются в системе византийской декорации. На фоне бесконечно разнообразия кринообразных мотивов этот небольшой, включенный в простой раппорт ромбовидных обрамлений многоконечный крестик, украшающий откос южного портала в церкви в Гарде<sup>88</sup> (рис. 6), обнаруживается еще в окне диаконника в церкви Благовещения на Мячине, расписанной в 1189 г.<sup>89</sup> И хотя живопись этого новгородского храма стилистически находится на более отдаленном расстоянии от готландских росписей, все же очевидно, что скромный крестообразный узор остался в памяти скандинавского художника, повторившего его в своей церкви.

Но основное влияние на иноземного мастера, посетившего Новгород не ранее первых десятилетий XIII в., оказала нередицкая роспись. Изображения на склонах арки, сохранившиеся почти без утрат, доносят отчетливое эхо пережитых впечатлений. Как и в Нередице, крупные, широкоплечие фигуры мучеников, обрамленные грузными гирляндами орнаментов, пребывая в высоком замкнутом мире, создают строгий, героический образ, исполненный сознания смертного соединения со Христом и продолжения жизни в неземном бытии. По-

<sup>85</sup> Andersson A. Romanska målnigar i Torpa kyrca i Rekarne. Pl. 1–5.

<sup>86</sup> Andersson A. The Art of Scandinavia. P. 278–280. Fig. 100; Tuulse A. Skandinawia Romańska: Zabytki architektury i sztuki Danii, Norwegii i Swecji. Warszawa, 1970. Tabl. 216.

<sup>87</sup> Andersson A. The Art of Scandinavia. P. 280–281. Fig. 101; Tuulse A. Skandinawia Romańska. Tabl. 217, 218.

<sup>88</sup> Lagerlöf E. Gotland och Byzanz... S. 78. Fig. 58.

<sup>89</sup> НПЛ. С. 49, 230; Царевская Т.Ю. Фрески церкви Благовещения на Мячине (в Аркажах). СПб., 1999. Рис. 70.



добное состояние, вероятно, пронизывало всю роспись Гарды, о чем можно судить даже по небольшим уцелевшим фрагментам. Трубящий ангел и восседающие апостолы в “Страшном суде”, крестчатый нимб Христа на южной стене полны духовной силы, величие которой отзывается и в малых частях целого.

Кроме образного родства роспись Гарды объединяют с нередицкими фресками технические приемы, специфический характер которых обнаруживает и подтверждает эту связь, убеждая в старательном освоении новгородской школы скандинавским учеником. Живописец виртуозно воспроизвел приемы большой фрески и, совершив почти невозможное, повторил средствами *al secco* систему многослойной живописи, быстрого письма по сырому грунту.

В три слоя моделированы лики, подмалевком которых служит в одном случае темно-коричневый грунт (мученик на северном склоне) (рис. 7) и темно-вишневый – в другом (мученик на южном склоне)<sup>90</sup> (рис. 8). Эту, типичную для фресковой живописи подготовительную основу, подгрунтовку, видимую везде, в просветах волос, за ушами, вокруг глаз, на шее, все исследователи принимают за отсутствующий здесь внешний контур. Следующий слой живописи пройден светлой охрой, сероватый оттенок которой придает темная карнация<sup>91</sup>. Моделировка ликов завершается светлой, мягкой и близкой по тону разделкой и румянами, положенными легкими штрихами на одной щеке. Но один из наиболее ответственных элементов живописи, руки, написаны по-нередицки. По единому пятну светлой охры, соответствующему очертанию ладони, энергично положены мазки белилами. Они формируют структуру пальцев, ладони. Именно так, без предварительной проработки и завершающего контура написаны руки святых жен в диаконнике нередицкого храма. Сравнивая этот прием с изображением рук в Старой Ладоге, в живописи которой линия, контур играют решающую роль, можно убедиться, что стихией мастера Гарды является широкий мазок, пятно. Избегая линейного моделирования, он твердо следует правилам нередицкой живописи.

Роспись Гарды, как и Нередицы, исполнена мягкой кистью. Широкий мазок поглощает линию и видоизменяется в пятно, выступает главным формообразующим элементом. Верхний слой на ликах гардских мучеников лежит легким, прозрачным покровом, ничем не напоминая рисунок Старой Ладоги. В этом заключено особое свойство живописи в Гарде, преодолевающей не только линейную схему фресок в Георгиевской церкви, но и пастозную рельефность, грубоватую, порой неумелую пластику Нередицы. На смену рисунку, выявляющему конструкцию тела, структуру объемов в росписи Гарды пришла мелкая сеть длинных почти параллельных линий, под покровом которых форма превращается в монолитный, скульптурный рельеф. Подобное усиление пластического начала вместе с освоением пространственной глубины происходит прежде всего в натуральной природе скульптуры, ярко воплотившись в донаторских портретах Наумбурга, в скульптуре Амьенского собора, выступая главной чертой искусства XIII в.<sup>92</sup> Внутри этого процесса находят свое место и произведения монументальной живописи, представляя стилистически замкнутый круг произведений.

Пластический покой объемной формы, прочерченной вертикальными линиями, является основной категорией этого направления. Ею определяется це-

<sup>90</sup> Lagerlöf E. *Gotland och Byzanz...* S. 73–76. Fig. 52–55.

<sup>91</sup> Похоже написаны лики и в Благовещенской церкви на Мячине: Царевская Т.Ю. Фрески церкви Благовещения... Рис. 13, 16–18, 21–25.

<sup>92</sup> Demus O. *Byzantine Art and the West*. P. 194, 213–216.

лостность стилистического процесса, в котором живопись Гарды очерчивает свой периферийный круг, включая в него и рельефы многих скандинавских каменных купелей. С графикой некоторых из них роспись Гарды сравнивал когда-то еще Д. Росваль. Одна из таких купелей находится в самой Гарде. Д. Росваль и вслед за ним А. Андерссон считали ее произведением мастера, хорошо знакомого с навыками византийского искусства<sup>93</sup>. Ангел, символ евангелиста Матфея, отправляющий службу священник и другие изображения выполнены в низком рельефе, детали которого прочерчены тонкими, частыми линиями. Вместе с купелями церковей Атлинбо, Кэллунги эти рельефы составляют единый фон, созданный разными по виду, но стилистически близкими произведениями, что дает основание видеть в росписи Гарды не единичный, выходящий из общего ряда образец, но закономерное явление искусства раннего XIII в.

Принадлежность его своему времени особенно ярко проявляется в изображении лица, не имеющего прямых аналогий в византийском искусстве XII в. И дело не только в близко поставленных глазах, большом пальце руки или удлиненном носе, в которых можно видеть общий признак византийского искусства позднего XII в., но в неповторимости выражения этого лица с близко поставленными, косящими глазами. Не просто найти аналогии очертанию змеистых губ, длинному носу, с тонкой переносицей и расширенной, нависающей нижней частью, и только в Нередице есть несколько подобных ликов. Это прежде всего ангел справа от Богородицы в купольной сцене “Вознесения”<sup>94</sup>, отличие которого особенно очевидно при сопоставлении его с византийским ликом ангела слева<sup>95</sup>. Те же черты и тот же характер свойственны лику апостола Петра в сцене “Вознесения” и ангела в сцене “Евхаристии”, слева<sup>96</sup>. Кажется, нередицкие аналогии с готландским ликом исчерпываются этими примерами. Мастер, с которым их можно связывать, работал в куполе и апсиде, и, как видно, его участие в росписи невелико, причиной чему могли быть разные обстоятельства. Одна из них, возможно, заключалась в иноземном происхождении художника.

Не утверждая, что именно этот художник работал в Гарде, подчеркнем, что созданный готландским мастером тип лица обладает скандинавскими чертами, которые впоследствии станут привычными в живописи собственно Готланда и средневековой Швеции в целом. Несколько гротескный вариант его можно видеть в апсиде церкви в Овраби, второй половины XII в. Лик Христа со сближенными глазами, неправильной формой носом кажется графической формулой времени и места многих других произведений скандинавской живописи позднего XII – раннего XIII вв.<sup>97</sup> Подобные, лишь слегка смягченные черты отличают лики в витражах церкви Далхема, 1230-х годов<sup>98</sup>, с которыми роспись Гарды сближается еще и пышностью орнаментальных украшений. Среди похожих памятников следует, по-видимому, назвать и миниатюры Псалтири из библиотеки в Донаушинген, изображения на створах хальберштадского шкафа начала XIII в. Все они, восходя к византийским истокам, представляют иной, вполне сформировавшийся вариант стиля, определяющий художественный облик мно-

<sup>93</sup> *Roosval J. Die Steinmeister Gotlands. S. 110; Andersson A. The Art of Scandinavia. P. 131–132.*

<sup>94</sup> Фрески Спаса-Нередицы. Табл. V, 2.

<sup>95</sup> Там же. Табл. VI.

<sup>96</sup> Там же. Табл. VIII, 1; XXVII, 1.

<sup>97</sup> *Roosval J. Die Steinmeister Gotlands. Taf. XXIII, 1; Andersson A. The Art of Scandinavia. P. 268. Fig. 94.*

<sup>98</sup> *Roosval J. Kyrkor i Halla ting norra Delen // Sveriges kyrkor: Kosthistoriskt Inventarium. Stockholm, 1959–1964. Bd. IV. Halvband 1. S. 185–187, 215; Andersson A. Die Glasmalereien des Mittelalters in Scandinavien: Corpus vitrearum medii aevi. Stockholm, 1964.*

гих северогерманских и скандинавских произведений живописи и каменной пластики<sup>99</sup>.

О принадлежности росписи в Гарде миру северного искусства свидетельствует ее цветовая гамма. Впервые на технику *al secco* и отсутствие нюансировки в колорите как на особенность скандинавской живописи обратил внимание А. Андерссон. Палитру ее, как правило, составляют десять пигментов: белый (кальций гидрохлорид), черный (сажа), сырая желтая охра (земля), жженая охра (светлый красно-коричневый в колорите), сиенская земля, сурик, ртутная киноварь, ультрамарин (ляпис-лазурь), зеленый (медные окислы), глубокий малахитовый (медный карбонат). Тональные вариации цветовой гаммы достигаются простым разбавлением белых и черных, смешиванием сажи с белой краской, имитировавшим дорогой ляпис-лазурь. Этот, за исключением ляпис-лазури и малахита, набор пигментов определяет палитру росписи в Гарде<sup>100</sup>, цветовая концепция которой ясно выражена в раскраске одежд мученика на северном склоне арки. Сочетание, скорее, соревнование яркого зеленого и черного цветов не известно в произведениях древнерусской монументальной живописи. Но именно этот, построенный с помощью медных окислов и сажи, напряженный цветовой диссонанс на долгие времена определит палитру скандинавских художников. Новгородские мастера, если бы они работали в Гарде, также могли бы, вероятно, использовать местные пигменты, но метод письма по сухому грунту, портретное своеобразие лика дают основание видеть в этих чертах проявление творческой самобытности готландского художника.

Роспись в Гарде не была единственным явлением в скандинавской культуре, но в отличие от Кэллунги, активно входившей в систему западноевропейской монументальной живописи второй половины XII в., Гарда имеет более узкую сферу притяжения. В нее включаются произведения декоративно-прикладного искусства, рельефы резных купелей, бронзового литья. Наделенные общими стилистическими признаками, они составляют широко распространенную продукцию северогерманских, датских и скандинавских мастерских<sup>101</sup>, в круг которых входят и мастерские витражей. Физиономическим подобием лиц, избыточной пышностью орнаментальных украшений роспись Гарды особенно близка витражам в Далхеме, 1230-х годов<sup>102</sup>.

Гарда и Кэллунга – художественно близкие явления, исходящие из одного, главного для них русско-византийского истока. Но, соприкасаясь внешними окружностями своих сфер, они устремляются друг от друга в разных направлениях. Очевидное подобие памятников при более пристальном изучении оказывается скрытым несходством, в котором отчетливо сказывается разность традиционных привязанностей. Если мастер Кэллунги идет в ногу со своими западными современниками, энергично преодолевает византийское начало, то живопись Гарды составляет второе крыло скандинавского искусства, в медленном движении которого ощутима более спокойная эмоциональная тональность, созвучная природе пластического искусства, уходящего от образной напряженности готики, но и через нее преодолевающего схематизм остающейся в прошлом византийской традиции.

<sup>99</sup> Demus O. *Byzantine Art and the West*. P. 206–207; Hinz P. *Gegenwärtige Vergangenheit...* S. 168–170.

<sup>100</sup> Andersson A. *The Art of Scandinavia*. P. 241–242.

<sup>101</sup> Demus O. *Byzantine Art and the West*. P. 206–207; Hinz P. *Gegenwärtige Vergangenheit...* S. 168–170.

<sup>102</sup> Roosval J. *Kyrkor i Halla ting norra Delen*. S. 185–187, 215; Andersson A. *Die Glasmalereien des Mittelalters in Scandinavien...*