

ВИЗАНТИЙСКОЕ ВЛИЯНИЕ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XII в. ОСТРОВА ГОТЛАНД

Тема художественных контактов острова Готланд с Восточной Европой и Византией давно стала привлекать внимание ученых во многом благодаря обнаружению и изучению древнейшего слоя фресковой живописи в церквах острова приходов Гарда и Челлунге¹. Уже в 1866 г. К.Г. Бруниус дал краткую характеристику росписей, сохранившихся на склонах арки, соединяющей основное пространство с помещением под колокольной храма в Гарде, где располагаются изображения двух святых мучеников². В начале XX в. Й. Русваль и Т. Арне отметили сходство в цветовой гамме указанных росписей с фресками храмов св. Георгия в Старой Ладоге и Спаса на Нередице³. Гораздо позднее, в 1930-х годах, при реставрации церкви прихода Челлунге на стенах храма также были обнаружены фрагменты росписей, “выполненных в византийском стиле”⁴. Дальнейшее исследование памятников продолжилось лишь в 1960-х годах, поскольку к 1955 г. были открыты фрески на западной стене церкви в Гарде⁵, а в 1968 г. – на северной и южной стенах⁶. Первым, кто сопоставил и сблизил росписи интересующих нас церквей, был А. Катлер. Он обратил внимание на сходство манеры живописи обеих церквей Готланда с фресками некоторых византийских храмов, в частности св. Георгия в Курбиново (ок. 1191 г.), св. Косьмы и Дамиана в Кастории (конец XII в.). В вопросе датировки он согласился с мнением предыдущих исследователей о создании росписей в конце XII в. или ок. 1200 г.⁷

В целом рассмотрение ныне уже довольно обширной литературы, посвященной данной теме, показывает, что в ней доминирует мнение об этих росписях, как о памятниках, выполненных пришлыми, русскими или гречески-

¹ Я сердечно благодарю фонд Б. Валленберг и Музей древностей острова Готланд за предоставленную мне возможность ознакомиться с памятниками и за инициативу публикации некоторых результатов моего исследования на шведском языке. (*Vasilyeva S. Den bysantinska konsten på Gotland // Gotländskt arkiv. Visby, 2005. Årg. 77. S. 27–36*). Также хочу выразить глубокую признательность за постоянное внимание и ценные консультации Л.И. Лифшицу и Е.А. Мельниковой.

² *Brunius C.G. Gotlands Konsthistoria. Lund, 1866. Del. 3. S. 52.*

³ *Roosval J. Die Kirchen Gotlands. Stockholm, 1911. S. 112; Arne T. Rysk-byzantinska målningar i en gotlandskyrka // Fornvännen. Stockholm, 1912. Årg. 7. S. 57–64.*

⁴ *Hegardt H. Källunge kyrka // Sveriges kyrkor. Gotland. Stockholm, 1935. Bd. 5. S. 208.*

⁵ Отчет о реставрационных работах, составленный Б. Бертельсоном для пастората прихода Гарда. *Berthelson B. Avskrift till Pastorsämbetet i Garda. Landsarkivet. Visby, 1955. Dm. B3787/55.*

⁶ Отчет о консервации фресковой живописи, составленный Э. Ульссоном. *Olsson E. Konserveringsrapport. Landsarkivet. Visby, 1968. Dm. 1382/71.*

⁷ *Cutler A. Garda, Källunge and the Byzantine Tradition on Gotland // The Art Bulletin. 1969. Vol. LI/3. P. 257–266; Idem. Garda, Källunge and the Byzantine Tradition on Gotland // Idem. Byzantium, Italy and the North. Papers on Cultural Relations. L., 2000. P. 391–430.*

ми, мастерами⁸. Вместе с тем некоторые исследователи видят в них пример романо-византийского сотрудничества⁹.

Несмотря на интерес исследователей к названным памятникам, остается еще много нерешенных вопросов, связанных с этими ансамблями. Один из них: когда и одновременно ли созданы эти памятники. Актуальной является проблема нахождения им ближайших стилистических и иконографических аналогий. Не менее важно понять, есть ли прямая связь данных росписей с другими памятниками острова. Оригинальность стиля росписей ставит вопрос: связано ли появление указанных ансамблей монументальной живописи с укоренением на Готланде художественной традиции византийского искусства или они представляют собой одиночное явление, не оказавшее воздействия на местную художественную культуру?

Несмотря на расхождение в частностях, бóльшая часть исследователей считает, что воздействия на местную культуру они не оказали. Главенствующим в шведской литературе остается мнение о том, что ближайшими аналогами росписям этих двух церквей являются памятники живописи Древней Руси (особенно Новгорода) и Византии последней трети – конца XII в. Большинство специалистов считает, что росписи храмов в Гарде и Челлунге созданы одновременно. В частности, Э. Пильтц считает, что ближайшими аналогиями фрескам и Гарды, и Челлунге являются росписи церкви св. Георгия в Старой Ладоге. По ее мнению, фрески обеих церквей выполнены в одно и то же время, в середине – третьей четверти XII в., в “позднекомниновском стиле”¹⁰, хотя исследовательница отмечала различие в стилистике росписей, указывая на то, что фрески Челлунге отличаются большей экспрессией¹¹. Т. Мальмквист относит росписи церквей Готланда ко второй половине XII в.¹² Э. Лагерлёф также считает, что росписи в обеих церквях Готланда выполнены одновременно. Опираясь на новые сведения о строительстве храма прихода Гарда в середине XII в., он относит ее фрески и росписи Челлунге к этому же времени. Однако это не мешает ученому согласиться с мнением предыдущих

⁸ Cutler A. Garda, Källunge... 2000; Lagerlöf E. Garde kyrka. Garde ting. Sveriges Kyrkor. Stockholm, 1972. Bd. V. Tl. 3; *Idem.* Gotland och Bysans. Uddevalla, 1999. S. 72–88; *Idem.* Gotland och Bysans. Östligt inflytande under vikingatid och tidig medeltid // Från Bysans till Norden. Malmö, 2005. S. 139–153; *Malmquist T.* Byzantine wall-paintings in Sweden // Byzantina. Thessaloniki, 1983. N 10. P. 228–246; *Piltz E.* Zwei russische Kaufmannskirchen auf der Insel Gotland aus dem 12. Jahrhundert // Les pays du Nord et Byzance. Scandinavie et Byzance. Uppsala, 1981. S. 359–406; *Idem.* Schwedisches Mittelalter und die “Byzantinische Frage” // Konsthistorisk tidskrift. Stockholm, 1981; *Idem.* Monuments Byzantins en Suède Du XII^e siècle // Art et Archéologie Communications. Athènes, 1981. P. 939–952; *Idem.* La Suède. La region de Gotland. Uppsala, 1988; *Idem.* Fresques Tardo-Comnènes à Gotland // *Ανάτυπο. Αθήνα*, 1992. P. 523–597; *Idem.* Det levande Bysans. Stockholm, 1997; *Svahnström G.* Gotland zwischen Ost und West // Les Pays du Nord et Byzance. Uppsala, 1981. S. 441–467; *Idem.* Rysk konst från Vladimir den helige till Ivan den förskräcklige 1000–1550. Uddevalla, 1993; *Tuulse A.* Väst och öst i Gotlands romanik 1971 // Fornvännen. 1971. Årg. 66. S. 167.

⁹ Гордиенко Э.А. Живопись Гарды и Нередицы в системе византийской, новгородской и западноевропейской культуры второй половины XII – первой четверти XIII в. // Церковь Спаса на Нередице: от Византии к Руси. М., 2005. С. 150–158.

¹⁰ Piltz E. Zwei russische Kaufmannskirchen... S. 406; *Idem.* Det levande Bysans. S. 142.

¹¹ *Idem.* Monuments Byzantins... P. 939–952; *Idem.* Fresques Tardo-Comnènes ... P. 524–592.

¹² *Malmquist T.* Byzantine wall-paintings...

исследователей о стилистическом сходстве фресок обеих церквей с новгородскими памятниками конца XII в.¹³

Таким образом, датировка памятников варьируется в пределах середины – конца XII в. Лишь немногие авторы выводят росписи за пределы XII в., относя один из них к началу XIII столетия¹⁴.

В отечественной литературе до недавнего времени существовали лишь отдельные небольшие заметки о фресках в храмах приходов Гарда и Челлунге. В 1921 г. вышел перевод статьи шведского археолога Т. Арне, рассматривавшего в своей работе только фрески церкви в Гарде, так как росписи храма прихода Челлунге еще не были раскрыты¹⁵. Намного позднее к данной проблеме обратились И.Н. Кудрявцев¹⁶, И.П. Шаскольский¹⁷ и Б.Г. Васильев¹⁸. Ограничиваясь краткими характеристиками архитектуры и программы росписей, исследователи пришли к выводам о единовременном появлении фресок обеих церквей и об участии в их создании одних и тех же мастеров. Однако в вопросе о ближайших стилистических аналогиях взгляды российских исследователей расходятся. Если И.Н. Кудрявцев и И.П. Шаскольский сравнивают фрески обоих храмов с росписями церкви св. Георгия в Старой Ладогге, то Б.Г. Васильев считает, что они несут в себе традиции монументальной живописи первой половины XII в. (фрески церкви Рождества Богородицы Антониева монастыря)¹⁹.

На фоне названных кратких работ выделяются статьи Э.А. Гордиенко, которые содержат развернутое описание названных фресковых ансамблей. Более раннее исследование, опубликованное на страницах “Византийского временника”, было посвящено подробному рассмотрению фресок храмов приходов Гарда и Челлунге, в следующей работе автор обратилась только к росписям церкви в Гарде²⁰. Исследовательницу более всего интересовал вопрос о том, в какой мере могли повлиять на стилистику фресок традиции позднероманского и раннего готического искусства.

Э.А. Гордиенко отходит от сложившегося в литературе мнения об одновременном возникновении росписей двух готландских храмов и от традиции приписывать их кисти пришлых мастеров. Она считает, что фрески церквей Гарда и Челлунге представляют собой “отправные точки двух течений в

¹³ Lagerlöf E. Gotland och Bysans. S. 73.

¹⁴ Гордиенко Э.А. Новгород и Готланд. Церкви Кэллунге и Гарды в системе русской, византийской и западноевропейской монументальной живописи // ВВ. 2003. Т. 62. С. 151–169; Она же. Живопись Гарды и Нередицы... С. 150–158; Svahnström G. Gotland zwischen Ost... S. 460–467.

¹⁵ Арне Т. Русско-византийская живопись в готландской церкви // Известия Комитета изучения древней живописи. Пг., 1921. С. 5–8.

¹⁶ Кудрявцев И.Н. Воздействие русской и византийской культур на искусство и архитектуру Готланда в эпоху средневековья // Проблемы исследования реставрации и использования архитектурного Наследия Русского Севера. Петрозаводск, 1989. С. 111–118.

¹⁷ Шаскольский И.П. Памятники русско-византийского искусства на острове Готланд // Вспомогательные исторические дисциплины. Л., 1991. С. 139–143.

¹⁸ Васильев Б.Г. К вопросу о взаимосвязи фресок Готланда и Древней Руси // Современность и археология. Международные чтения, посвященные 25-летию Староладожской экспедиции. СПб., 1997. С. 87–89.

¹⁹ Там же. С. 89.

²⁰ Гордиенко Э.А. Новгород и Готланд... С. 151–169; Она же. Живопись Гарды и Нередицы... С. 150–158.

скандинавском искусстве конца XII – первой половины XIII в.”²¹, где росписи церкви прихода Челлунге занимают позицию, близкую готической живописи. По ее мнению, они созданы в конце XII в. и, скорее всего, являются более ранними по времени, чем фрески церкви прихода Гарда, которые исследовательница выводит за пределы XII столетия и датирует началом XIII в.²²

Выбор стилистических аналогий отличается большой противоречивостью. Автор находит аналогии с древнерусскими памятниками конца XII в., которые во многом объясняет историческим фактором – существованием прочных торговых связей Готланда с Русью. Исследовательница в хронологическом порядке перечисляет торговые договоры рубежа XII–XIII вв. Особое внимание она обращает на соглашение, заключенное в 1191–1192 гг. князем Ярославом Владимировичем (ктитором храма на Нередице). Именно во внешней политике, осуществляемой князем, определившей, по мнению автора, в тот период “характер отношений Новгорода и Готланда, может быть найдено мотивированное обоснование времени создания живописи в Гарде”²³.

При этом автор обходит молчанием ряд очень важных фактов. Торговые контакты Готланда с Русью имеют значительно более длительную историю. На протяжении XI – начала XII в. на острове происходило формирование иноземных торговых дворов с церквями²⁴. Уже тогда этот процесс мог способствовать проникновению на остров художественных тенденций восточнохристианского мира. К 1140-м годам относится клад в местечке Бюрге, располагающемся в северо-западной части острова, недалеко от побережья. В нем содержатся древнерусские платежные слитки с кириллическими надписями. В XI–XV вв. их использовали на территории Руси для обслуживания крупных платежей²⁵. Это свидетельствует, что контакты острова с Восточной Европой не прерывались на протяжении долгого времени.

В поиске образцов исследовательница как будто отдаёт предпочтение фрескам церкви Спаса на Нередице, даже считает, что мастер Гарды мог побывать в Новгороде. Вместе с тем, по ее мнению, живопись Гарды более искусна и, более того, имеет иные стилистические истоки. Она пишет: «Живопись Гарды изящна, тонкая линейная система ее рисунка *мало напоминает комниновский стиль* (курсив мой. – С.В.) “мокрых складок” (“damp folds”), которому покорно и тяжело следовали нередицкие художники. Сеть длинных, мелких параллельных линий покрывает теперь монолитный рельеф фигур. Этот распространенный в искусстве Северной Германии и Скандинавии прием вначале завоевывает свое место в скульптуре...»²⁶. В качестве аналогий исследовательница приводит памятники искусства Северной Германии (рельефы церкви Богоматери в Хальберштадте, ок. 1200 г.) и Скандинавии.

²¹ Она же. Живопись Гарды и Нередицы... С. 152.

²² Там же. С. 152.

²³ Там же. С. 153.

²⁴ Мельникова Е.А. Культ св. Олава в Новгороде и Константинополе // ВВ. 1996. Т. 56. С. 92–106; Рыбина Е.А. Иноземные дворы в Новгороде XII–XVII вв. М., 1986.

²⁵ Мельникова Е.А. Эпиграфика древнерусских платежных слитков (в связи с надписями на гривнах клада в Бюрге, Готланд) // Древнейшие государства Восточной Европы. 1994. Новое в нумизматике. М., 1996. С. 143–151; Carlsson D. Vikingatidens gårdar – en fråga om kontinuitet // Gotländskt arkiv. Visby, 2004. Årg. 76. S. 90.

²⁶ Гордиенко Э.А. Живопись Гарды и Нередицы... С. 156.

динавии (рельефы скандинавских каменных купелей, витражи в церкви прихода Дальхем на Готланде). В итоге Э.А. Гордиенко приходит к выводу, что росписи храма в приходе Гарда были выполнены местными готландскими художниками. К сожалению, она не рассматривает вопрос соотношения фресок Гарды с раннеготическими памятниками самого острова, например, росписями церкви прихода Мэстербю (первые десятилетия XIII в.)²⁷. В противном случае она бы увидела, что они не могут вписаться в логику развития искусства Готланда этого периода, когда художественная жизнь Готланда полностью подчиняется диктату традиций континентальной Швеции и стран западноевропейского мира²⁸.

Основываясь на очень обобщенном представлении о торгово-экономических и культурных отношениях Руси, главным образом Новгорода, с Готландом, Э.А. Гордиенко пытается согласовать друг с другом весьма противоречивые выводы. С одной стороны, она говорит, что “христианское искусство Скандинавии и Готланда в этот отрезок времени находилось в более тесном контакте с русской традицией, являвшейся важнейшим его истоком”, чем с западноевропейской²⁹. И, более того, автор не может не признать тот факт, что живопись столь высокого качества может быть выполнена лишь тем художником, который был выучен в византийской художественной среде. Не случайно исследовательница отмечает: “Роспись Гарды объединяют с нередицкими фресками технические приемы, специфика которых убеждает в усвоении уроков новгородской школы скандинавским учеником. Средствами живописи *all secco*... он воспроизвел приемы большой фрески и, совершив почти невозможное, виртуозно повторил приемы быстрого письма по сырому грунту”. С другой стороны, Э.А. Гордиенко пишет, что “стилистическое своеобразие готландских росписей” было обусловлено “перекрестным влиянием” византийской и западноевропейской художественных традиций³⁰. Кроме того, по мнению автора, в пропорциональном отношении черты, говорящие о присутствии византийского и западноевропейского начала, представлены не одинаково в обоих фресковых ансамблях. В связи с этим она пытается вписать фрески в Гарде и Челлунге в историю скандинавского искусства. Так, автор пишет: “Гарда и Челлунге исходят из одного главного для них русско-византийского истока. Но, соприкасаясь внешними окружностями своих творческих сфер, они устремляются друг от друга в разных направлениях... Если мастер Челлунге идет в ногу со временем и вместе со своими западными современниками, энергично преодолевая византийское начало, устремляется в долговременное готическое путешествие, то живопись Гарды составляет второе крыло скандинавского искусства, в замедленном, чуть отстающем движении которого, ощутима более эмоциональная тональность, созвучная природе пластического искусства, уходящего от образной напряженности готики, но и преодолевающего через нее схематизм, остающейся в прошлом византийской традиции”³¹.

²⁷ *Söderberg B.G. Gotländska kalkmålningar 1200–1400. Visby, 1971. S. 45; Fontell Y. Västromanska målningar i Mästerby kyrka // Gotländskt Arkiv. Visby, 1993. Årg. 65. S. 31–46.*

²⁸ *Nisbeth Å. Bildernas Predikan. Värnamo, 1986. S. 46; Svahnström G. Gotland zwischen Ost... S. 460; Söderberg B.G. Gotländska kalkmålningar... S. 45–46.*

²⁹ *Гордиенко Э.А. Живопись Гарды и Нередицы... С. 151.*

³⁰ Там же. С. 151–152.

³¹ Там же. С. 152.

Такого рода суждение о возможности рассмотрения росписей Гарды как памятника, представляющего одно из направлений в скандинавском искусстве, могло бы быть справедливым, если бы эти фрески имели аналогии на территории Скандинавии. Однако все известные скандинавские монументальные росписи XII–XIII вв. находят ближайšie стилистические параллели в романском искусстве Северной Германии и Франции³². Среди сохранившихся ансамблей Скандинавии в целом и Швеции в частности существует лишь один памятник – росписи храма прихода Торпа в провинции Вестманланд (Центральная Швеция)³³, – который может быть сравнен с живописью интересующих нас церковью Готланда. Это, в свою очередь, лишь подтверждает то, что приглашение мастеров, обученных в восточнохристианской художественной традиции, в Швецию не было единичным фактом.

Обращаясь к стилистическим особенностям росписи церкви Гарда, выделенным Э.А. Гордиенко, а именно к принципу трактовки складок одежды, которая, по мнению автора, находит параллели в скульптуре Северной Германии начала XIII в., заметим, что мастер, работающий над созданием фресок в Гарде, избегает изображать сложные по конфигурации, наслаивающиеся друг на друга складки. Он не ставил перед собой задачи объемного изображения драпировок, как это будет показано далее. Более того, фрески храма в Гарде не находят стилистических аналогий в искусстве Готланда XIII в. Одна из возможных причин этого, как указывалось выше, то, что начиная с XIII столетия определяющее влияние на художественные традиции острова оказывало искусство Западной Европы и континентальной Швеции. Каменные купели второй половины XII столетия, витражи и росписи первой половины XIII в. уже в полной мере отражают эти тенденции.

Обращаясь к колориту ансамбля в Гарде, исследовательница указывает на “соревнование яркого зеленого и черного цветов, не известного в произведениях древнерусской монументальной живописи”³⁴. Но именно это цветовое сочетание, по ее мнению, “определяет на долгие времена палитру скандинавских художников”, аналогий чему среди росписей Готланда XIII–XIV вв. она не приводит. Говоря о технике живописи, автор указывает, что роспись в Гарде была выполнена *al secco* и с применением местных пигментов. Далее исследовательница пишет: “Новгородские мастера, если бы они работали в Гарде, также могли бы использовать местные пигменты, но метод письма по сухому грунту, портретное своеобразие лика дают основание видеть в них проявление самобытности готландского художника”³⁵.

Безусловно, привлекаемые Э.А. Гордиенко аргументы, касающиеся иконографии, техники и колорита живописи, – серьезные и заслуживают глубокого изучения. Однако уровень наших знаний на современном этапе изучения данной проблемы слишком мал. Подробное исследование древнейшего слоя штукатурки церковью, как в Гарде, так и в Челлунге, проведено еще не было. Лишь в апреле 2008 г. был начат анализ 6 пигментов живописи Гар-

³² Söderberg B.G. Svenska kyrkomålningar från medeltiden. Stockholm, 1951. S. 55; Nisbeth Å. Bildernas Predikan. S. 22.

³³ Andersson A. Romanska kalkmålningar i Torpa kyrka i Rekarne // Proxima Thule. Stockholm, 1962. S. 209.

³⁴ Гордиенко Э.А. Живопись Гарды и Нередицы... С. 157.

³⁵ Там же.

ды, одним из которых, согласно первым результатам исследования, является ляпис-лазурь, а не имитация его, как полагает Э.А. Гордиенко. Этот крайне дорогой пигмент, скорее всего, был завезен на остров мастерами росписей³⁶. Следовательно, без изучения полного состава пигментов в живописи обоих храмов не представляется возможным судить об изначальном колорите росписей, соответствуют ли они излюбленной в Скандинавии палитре и местной технологической традиции.

Как на одно из оснований отнесения росписей к миру северного искусства Э.А. Гордиенко обращает внимание на типологию ликов святых в арочном проеме церкви Гарда. Она считает, что в их чертах узнается с этнографической точностью воспроизведенный скандинавский тип, который станет привычным в искусстве Готланда. При этом в качестве примера проявления этнических черт в живописи Скандинавии она приводит росписи второй половины XII в. в апсиде церкви прихода Эврабю в Сконе – области в современной Южной Швеции. Чтобы завершить дискуссию об этническом характере росписей Гарды, напомним, что в шведской литературе фрески храма прихода Эврабю вполне обоснованно рассматриваются как памятник провинциальный, образцом для выполнения которого послужила живопись апсиды церкви прихода Вэ (первая четверть XII в.) в Сконе, где, по-видимому, работали немецкие мастера³⁷.

Итак, в целом, несмотря на расхождение исследователей в частности, самыми ближайшими аналогиями фресковым ансамблям приходов Гарда и Челлунге признаются росписи храма св. Георгия в Старой Ладоге (вторая половина – конец XII в.) и церкви Спаса-Преображения на Нередице (1199).

Перед тем как перейти к рассмотрению самих росписей отметим, что в литературе недостаточное внимание было уделено анализу архитектурных особенностей храмов, которые не находят аналогий среди известных памятников Древней Руси, что для решения интересующей нас проблемы имеет большое значение. Существующие в историографии мнения о времени возникновения и о стиле росписей церковей приходов Гарда и Челлунге основываются на выводах, полученных в результате сравнения отдельных элементов этих фресковых ансамблей с древнерусскими памятниками живописи: например, на сходстве орнаментальных мотивов, расположения композиции “Страшного суда” на западной стене, использования мраморировок. Все исследователи указывали на уплощенность форм, орнаментальную стилизацию белильных высветлений. Вместе с тем никем не было отмечено, что эти черты характерны не только для живописи последних двух десятилетий XII в. Они встречаются и в 40-х годах XII в., примером чему являются росписи Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове (ок. 1140 г.)³⁸. Не случайно, сегодня исследователи византийского и древнерусского искусства предпочитают пользоваться более тонкими градациями стилистических примет в вопросах датировки, не ограничиваясь указанием на наличие черт линейной стилизации.

³⁶ Сердечно благодарю Э. Линдквиста, Т. Свенссона и М. Кольмодин за своевременное сообщение мне еще неопубликованных результатов анализа пигментов росписи. *Pigmentanalys av bysantinskt måleri i Garde Kyrka, Gotland. Rapport 2008-04-23.*

³⁷ *Nisbeth Å. Bildernas Predikan. S. 22.*

³⁸ *Сарабьянов В.Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2002.*

Очевидно, что для более плодотворного обсуждения поставленных вопросов необходимо расширить круг привлекаемых памятников. Помимо упомянутых фресок Мирожского монастыря в Пскове, следует учесть такие памятники в Новгороде, как росписи башни Георгиевского собора Юрьева монастыря (ок. 1130 г.)³⁹, церкви Успения в Старой Ладоге (середина XII в.)⁴⁰. Монументальные ансамбли известны и в других городах Древнерусского государства, например, в Смоленске⁴¹, Полоцке⁴², Владимире⁴³. Нельзя обойти вниманием росписи на территории самого византийского мира, в частности, фрески храма Пантелеймона в Нерези (ок. 1164 г.)⁴⁴, мозаики Сицилии второй четверти — середины XII в.⁴⁵, памятники острова Кипр⁴⁶. Необходимо обратиться к монументальным фресковым ансамблям Италии, на которые повлияли художественные традиции Византии, прежде всего к росписям Аквиле рубежа XII–XIII вв.⁴⁷

Таким образом, соглашаясь с некоторыми заключениями исследователей, представляется все же необходимым внести важные уточнения как в иконографическую, так и в стилистическую характеристику росписей, что, возможно, позволит найти новые опорные точки для определения места, которое занимают эти памятники в искусстве как Готланда, так и всей Северной Европы.

Обе храмовые постройки относятся к наиболее ранним церковным сооружениям острова и датируются на основе археологических исследований серединой XII в. Во второй половине XX в. был проведен дендрохронологический анализ сохранившейся древней крыши церкви прихода Гарда, результаты которого позволили датировать ее 40-ми годами XII в.⁴⁸ Это служит основанием утверждать, что строительство церкви Гарда к середине XII столетия было завершено. О времени возникновения храма в Челлунге нет достаточных оснований говорить столь же определенно. Данные постройки представляют собой традиционные романские храмы, заметно отличающиеся от тех, что были распространены на территории Руси. Храмы имели плоские перекрытия, которыми, возможно, определялась верхняя граница росписи, т.е. у них не было глав — почти обязательного элемента всех православных церквей. Обе церкви подвергались перестройкам. Ныне основу сооружений составляют романский наос XII в., башня, пристроенная в середине XIII в. и хор XIV в.⁴⁹

³⁹ *Он же*. Росписи северо-западной башни Георгиевского собора Юрьева монастыря // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. СПб., 2002. С. 365–398.

⁴⁰ *Лифшиц Л.И., Сарабуьян В.Д., Царевская Т.Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI — первая четверть XII века. СПб., 2004. С. 840.

⁴¹ *Ворошич Н.Н., Ратнопорт П.А.* Зодчество Смоленска XII–XIII вв. Л., 1979.

⁴² *Монгайт А.Л.* Фрески Спасо-Ефросиниевского монастыря в Полоцке // Культура Древней Руси. М., 1966. С. 137–141.

⁴³ *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. Т. 2. М., 1986. Илл. 312–317.

⁴⁴ Там же. Илл. 303–311.

⁴⁵ *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. L., 1949.

⁴⁶ *Stylianou A., Stylianou J.A.* The Painted Churches of Cyprus. *Treasurer of Byzantine Art.* L., 1985.

⁴⁷ *Demus O.* Romanesque mural painting. Italy. France. Spain. England. Germany. Austria. L., 1970. P. 306–308.

⁴⁸ *Lagerlöf E.* Garde kyrka... S. 288; *Bråthen A.* Dated Wood from Gotland and the Diocese of Skara. *Højbjerg*, 1995. P. 115–116.

⁴⁹ *Lagerlöf E.* Garde kyrka... S. 249–357.

От древнейшего слоя живописи в обеих церквах сохранились только небольшие фрагменты в наосах, но они дают основание судить об общей организации росписи. Обратимся сначала к фрескам в церкви прихода Гарда. В настоящее время на западной стене над проходной аркой в центре композиции просматриваются фрагменты мандорлы, а справа изображения апостолов, сидящих на тронах; выше этой композиции изображений не помещалось. Под апостолами справа различима фигура ангела, представленного в сложном развороте. В нижнем регистре стены прочитываются фрагменты мраморировок, которые были свойственны фресковым ансамблям Древней Руси и Византии XII в. Представляется убедительной реконструкция Е. Ульссона, считавшего, что в центре помещалось изображение Христа во славе, справа от него располагалась Богоматерь в рост, слева – Иоанн Креститель, образующие композицию “Деисус”, которая всегда являлась центром и венчающей частью ансамбля сцены “Страшного Суда”⁵⁰. Она отделялась разгранкой от располагавшихся ниже сцен Суда, составляющих самостоятельный регистр. Таким образом, композиция “Страшного Суда” занимала все пространство западной стены.

Росписи северной и южной стен наоса также разделены на регистры, но их число больше, чем на западной стене. По реконструкции Е. Ульссона, таких зон было, как минимум, пять. В верхнем регистре помещены по двадцать изображений полуфигур святых в арочных обрамлениях. Большинство ученых считают, что здесь представлены пророки. Однако Э. Пильтц, указав на то, что святые облачены в патрицианские одежды и держат в руках предметы разной формы, напоминающие мученические венцы, высказала убедительное предположение об изображении сорока севастиийских мучеников⁵¹. Ниже следует орнаментальная полоса, затем – два регистра сцен, заключенных в прямоугольные обрамления. Это были, по всей вероятности, сюжеты из евангельской истории. Подтверждение этому находим во фрагментах, сохранившихся в самой западной части северной стены. Здесь располагалась композиция “Рождество Христово”, за ней следовало, вероятно, “Поклонение волхвов”. На южной стене сохранились сцены, возможно, из цикла “Чудеса Христовы”. Можно предположить, что композиция с изображением лодки над южным порталом представляла собой сцену “Чудесный улов”.

Присутствие таких развитых евангельских циклов – явление, характерное для росписей Древней Руси и Византии зрелого XII в. Один из самых ярких примеров этого – фрески Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове.

На каждой стене храма прихода Гарда находилось, как минимум, по двенадцать сцен. Эти композиции были разделены не только разгранкой, но и арочными проходами, а также небольшими окнами, по два с каждой стороны. Судя по реконструкции, под оконными проемами в прямоугольных обрамлениях были представлены святые, по-видимому, в рост. Так, в восточ-

⁵⁰ Реконструкция была составлена Е. Ульссоном в 1968 г. В настоящее время оригинал находится в церкви прихода Гарда. Подробнее о реконструкции см.: *Lagerlöf E. Gotland och Bysans. S. 77.*

⁵¹ *Piltz E. Fresques Tardo-Comnènes... P. 527; Idem. Det levande Bysans. S. 145.*

ной части южной стены, недалеко от хора просматривается фрагмент крестчатого нимба – утраченное изображение Христа⁵².

На откосах стен арочного проема, соединяющего помещение под колокольней с основным пространством храма, помещены изображения двух святых-мучеников. Эти фигуры наиболее известны, они часто репродуцируются в статьях и книгах, так как отличаются наилучшей сохранностью и дают возможность охарактеризовать стиль росписей. Вопрос об иконографической атрибуции святых сложен из-за отсутствия надписей с их именами. По мнению Й. Русваля, здесь изображены святые Борис и Глеб, столь почитаемые на Руси⁵³. Иного мнения придерживается А. Катлер, предполагая, что это могли быть святые Флор и Лавр или Косьма и Дамиан⁵⁴. Э. Пильтц замечает, что здесь могли быть изображены и святые Сергей и Вахс⁵⁵.

Если иконографическая программа росписей действительно показывает сходство в выборе сюжетов с древнерусскими и византийскими памятниками, то в структуре росписи буквальных аналогий не наблюдается. Она подчинена базиликальному в плане сооружению без купола. Об этом говорит и расположение сцены “Страшного Суда”, которая в храмах Древней Руси находилась или в нартексе (например, церковь Никольский собор на Дворище в Новгороде⁵⁶, собор Кириллова монастыря в Киеве⁵⁷) или под хорами (церковь св. Георгия в Старой Ладогe⁵⁸, Спаса на Нередице⁵⁹, Дмитриевский собор во Владимире⁶⁰). Еще раз повторим, что в Гарде, где ни нартекса, ни хоров не было в то время, композиция “Страшный Суд” занимала все пространство западной стены. Примеры такого расположения сцены мы можем наблюдать в памятниках тех районов, где основой являлись художественные тенденции Западной Европы, например Италия, росписи Сант-Анджело ин Формис (между 1072–1087 гг.)⁶¹, мозаики западной стены собора Санта Мариа Ассунта в Торчелло (конец XI в. с подновлениями XII в.)⁶². Отметим, что композиция “Страшного Суда” в искусстве Запада пользовалась никак не меньшей популярностью, чем на Востоке. В церкви прихода Гарда сцены из евангельского цикла примыкают непосредственно к композиции “Страшного Суда”, что также не находит прямых аналогий в системе росписей древ-

⁵² Большинство исследователей, соглашаясь с реконструкцией Е. Ульссона, считают, что Спаситель был изображен в рост (*Cutler A. Garda, Källunge... 1969. P. 260; Lagerlöf E. Gotland och Bysans. S. 77; Svahnström G. Gotland zwischen Ost... S. 168*). Э. Пильтц ставит под сомнение справедливость реконструкции и предполагает, что здесь находился нерукотворный образ Христа (*Piltz E. Fresques Tardo-Comnènes... P. 527*).

⁵³ *Roosval J. Den gotländska ciceronen. Stockholm, 1926. S. 84.*

⁵⁴ *Cutler A. Garda, Källunge... 1969. P. 261.*

⁵⁵ *Piltz E. Zwei russische Kaufmannskirchen... S. 406.*

⁵⁶ *Царевская Т.Ю. Никольский собор на Ярославовом Дворище в Новгороде. М., 2002.*

⁵⁷ *Салько Н.Б. Живопись Древней Руси XI – начала XIII века: Мозаики, фрески, иконы. Л., 1982. Табл. 91–93.*

⁵⁸ *Сарабьянов В.Д. Церковь св. Георгия в Старой Ладогe. М., 2002. С. 193–265.*

⁵⁹ *Щербакова-Шевякова Т.С. Нередица. Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице. М., 2004.*

⁶⁰ *Попова О.С. Фрески Дмитриевского собора во Владимире и византийская живопись XII века // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания. М., 1997. С. 93–119.*

⁶¹ *Demus O. Romanesque mural painting... P. 297–298. Pl. 19.*

⁶² *Andreescu I. Torcello. II. Anastasis et Jugement Dernier: têtes vraies, têtes fausses // Dumbarton Oaks Papers. 1972. N 26. P. 183–225.*

нерусских храмов. В данном случае этот прием, скорее всего, усиливал повествовательное и дидактическое начало в росписях. Эти наблюдения позволяют нам высказать предположение, что заказчиками росписей не обязательно могли быть представители только православной общины⁶³. Принадлежность заказчика, или заказчиков, к иной христианской конфессии не исключала приглашения ими мастеров, прошедших выучку в византийских мастерских, для работы в не православном храме. Такие примеры известны, к их числу относятся, например, росписи в Монте Кассино⁶⁴.

Чтобы уточнить, кто были мастера и когда появились росписи, обратимся к анализу их стилистических особенностей.

Для характеристики живописи в церкви Гарды рассмотрим одно из наиболее хорошо сохранившихся изображений неизвестных святых мучеников на северном склоне арочного прохода (рис. 1). Фигура изображена под аркой, склоны которой украшены полосой орнамента в виде стилизованных листьев. Эта полоса орнамента опирается на две колонки, орнаментальное оформление которых имитирует мрамор. В трактовке колонок художник не стремится достичь иллюзии объема, а создает подобие плоской рамы, в центре которой располагается фигура святого на синем фоне.

Мученик написан строго фронтально. В правой руке святой держит крест, левая открыта ладонью к зрителю с жестом принятия благодати. Голову окружает широкий нимб. Святой облачен в длиннополые одежды – тунику, поверх которой накинут плащ, поддерживаемый круглой фибулой на правом плече. На груди плащ украшен широкой орнаментальной нашивкой – табионом, указывающим на высокое патрицианское положение святого. Изображение занимает практически все пространство внутри арки.

В трактовке одеяний мастер избегает использовать сложные по конфигурации, наслаивающиеся друг на друга, развивающиеся в сильном движении складки. Он их укрупняет, соотносит ритм свободно проведенных протяженных контурных линий с ясно обозначенной осью симметрии. Это придает ритму композиции четкую размеренность, а изображению устойчивость и монолитность. Одежды определяют структуру изображения святого, скрывая почти всю его фигуру. Художник практически не обозначает изгибов формы при трактовке одежд. Они написаны обобщенно крупными и интенсивными цветовыми пятнами: темно-пурпурный тон туники контра-

⁶³ В литературе существует мнение о том, что церкви в приходах Гарда и Челлунге могли принадлежать русским купцам, основанием к чему служит стилистика самих росписей (*Piltz E. Zwei russische Kaufmannskirchen...*). Некоторые исследователи, опираясь на исторические факты существования на острове русских торговых поселений, также склонны предполагать, что название прихода “Гарда” связано с древнескандинавским названием Руси – Gardar, Gardariki, считая тем самым, что одно из поселений могло располагаться в данной местности (*Арне Т. Русско-византийская живопись... С. 5–8; Piltz E. Zwei russische Kaufmannskirchen... S. 370*). Однако убедительно доказано, что название местности – Гарда (Garda) происходит от древнескандинавского слова *gard* – укрепленный двор (*Мельникова Е.А. Скандинавские рунические надписи. Тексты, перевод, комментарии. М., 1977. С. 211–216*). Едва ли можно говорить об иноземных торговых дворах в данных приходах Готланда, слишком удаленных от побережья и друг от друга. Кроме того, предположения о том, что храмы Гарды и Челлунге могли быть “русскими церквями”, не подтверждаются ни археологическими находками, ни исследованиями архитектуры.

⁶⁴ *Bloch H. Monte Cassino, Byzantium, and the West in the Earlier Middle Ages // Dumbarton Oaks Papers. 1943. N 3. P. 193–224.*

стирует со светло-зеленым плащом. Хотя пластической лепкой объемной формы автор росписей практически не занимается, он переносит акцент на интенсивную разработку цвета, умело используя ее для характеристики каждого из персонажей.

Особенно интересны приемы, используемые мастерами при написании “личного” (рис. 2). Они действительно находят некоторое сходство, например, во фресках церкви св. Георгия в Старой Ладоге, являющейся ближайшей, по мнению шведских исследователей, стилистической аналогией живописи рассматриваемого храма Готланда. Однако, несмотря на то что в обеих росписях лики и нимбы пишутся по единой охристой основе, по которой ведется дальнейшая моделировка, сами принципы этой моделировки различаются. В росписях Георгиевской церкви белильные света положены асимметрично, тем самым усиливаются контрасты света и тени. Манера наложения белил отличается динамичностью, экспрессией, что полностью соответствует образному строю росписи. Напротив, во фресках церкви в Гарде белила кладутся симметрично, свет прочно связывается с теневой прокладкой, а не контрастирует с ней. Ближайшие аналогии такому приему мы находим не в искусстве второй половины – конца XII в., а в памятниках первой половины – середины столетия. Одним из первых среди них являются росписи башни Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде (ок. 1130 г.)⁶⁵ (рис. 3).

Возвращаясь к проблеме доличного письма и композиционного построения росписи Гарды, необходимо отметить доминантную роль охватывающей фигуру контурной линии, нейтрализующей возможность пространственного разворота формы. Характерно, что мастер использует крупные цветовые плоскости, не дробя их за счет изображения мелких складок, это подчеркивает статичность образов, определенность их поз и жестов. Нет сильных эмоциональных реакций, резких поворотов. Данные художественные приемы, использованные автором росписей Гарды, безусловно, определяются и образными характеристиками святого. Перед нами сконцентрированный, погруженный в безмолвное созерцание, внутренне сосредоточенный образ.

Отмеченные нами особенности росписи церкви в Гарде, на мой взгляд, соответствуют самым общим характеристикам той стадии развития комниновского стиля, которая приходится на 30–50-е годы XII в. Этот тип искусства нашел воплощение, например, в росписях Мирожского монастыря (ок. 1140 г.), мозаиках собора в Чефалу (1148–1151)⁶⁶, Мартораны (1146–1151)⁶⁷, Палатинской капеллы (1143–1151)⁶⁸.

Такие черты сохраняются в искусстве на протяжении нескольких десятилетий. По крайней мере еще в живописи 60-х годов XII в., классическим примером которой являются фрески церкви св. Пантелеймона в Нерези (ок. 1164 г.)⁶⁹, мозаики второго этапа работ в Палатинской

⁶⁵ *Сарабьянов В.Д.* Росписи северо-западной башни... С. 365–398.

⁶⁶ *Detus O.* The Mosaics... P. 3–24.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.* P. 25–72. Fig. 8–44.

⁶⁹ *Mouriki D.* Stilistic Trends in Monumental painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers.* 1980/1981. Vol. 34/35. P. 105.

капелле⁷⁰ мы их наблюдаем. Линия контура, по-прежнему играющая определяющую роль, являющаяся стержнем изображения и элементом ритма общего пространственного движения, становится более напряженной. Здесь начинают появляться энергичные повороты, резкие ракурсы, не известные византийской живописи раннего этапа. Таким образом, прослеживается тенденция к усилению эмоциональных реакций образов, к отходу от той внутренней сосредоточенности, которую мы наблюдали в памятниках второй четверти – середины XII в. Следовательно, памятники, подобно фрескам Нерези, представляют собой фазу развития стиля, которая приходилась на период между росписями Гарды и Георгиевской церкви в Старой Ладоге.

В росписях храма св. Георгия в Старой Ладоге (вторая половина XII в.) происходит аналогичный процесс нарастания динамики и напряжения образов. Контур резко очерчивает границы формы. Это проявляется в остроте складок одеяний, в энергичности письма волос, в напряженных резких взглядах. Лики трактованы при помощи контрастов и динамических акцентов: выделенные скулы, приподнятые брови. Такие компоненты придают изображению драматизм и напряженность – образные характеристики, чуждые росписям Гарды.

Описывая и анализируя росписи данного храма Готланда, нельзя не признать, что некоторые их особенности не находят буквальных аналогий во фресковой живописи Руси и Византии. Принимая во внимание то, что XII в. – время активных контактов Запада и Византии, в поисках параллелей рассматриваемому храму Готланда закономерно обратиться к фресковым ансамблям Западной Европы, и прежде всего Италии, испытавшим активное влияние византийского искусства. Ярким примером являются росписи крипты собора в Аквилеи (ок. 1195–1205 гг.)⁷¹.

Росписи храмов Гарды и Аквилеи обнаруживают сходства в хорошем знании их мастеров византийских образцов, наличии одновременно и некоторой составляющей романского искусства, что проявляется, например, в повышенной цветности живописи, прямом обращении образов к зрителю. Однако при ближайшем рассмотрении в ансамблях наблюдаются определенные особенности, которые могут помочь нам в уточнении времени создания фресок Гарды. Сравнивая изображения даже только строго фронтальных фигур в обеих росписях, мы наблюдаем значительные отличия в письме одежд, в построении пространства композиций. В трактовке одеяний художник Аквилеи не соотносит протяженные контурные линии с осью симметрии композиции, как мы это видели в Гарде. В трактовке доличного мастер Аквилеи четко различает объем под складкой и саму складку одежд. Именно поэтому, здесь появляются столь сложные конфигурации складок. Заметим, что обрамленный широкой орнаментальной полосой край туники, изображен слегка развивающимся под шагом святого. Этим волнообразным движением автор пытается преодолеть плоскость стены. В этом контексте нельзя не отметить, что края одежд и ступня святого выходят непосредственно на обрамление композиции, тем самым предавая изображению большую свободу, динамику, приближая его к зрителю.

⁷⁰ Demus O. The Mosaics...

⁷¹ *Idem*. Romanesque mural painting... P. 308.

Перечисленные художественные черты росписей в Аквилеи – памятника рубежа XII–XIII вв. – в целом свойственны живописи именно этого периода⁷². Отметим, что, несмотря на хорошее знакомство мастеров Аквилеи с византийским искусством, здесь романские элементы дают о себе знать более определенно, чем во фресках Гарды, что проявляется в большей стилизации объемной формы, некоторой застылости фигур, повышенной экспрессии композиции. Это возвращает нас к предположению о приглашении православных мастеров для росписи готландского храма. Кроме того, сравнительный анализ еще раз подтверждает принадлежность фресок Гарды к более раннему периоду, чем росписи Аквилеи. То есть фрески храма в Нерези являются, скорее всего, наиболее поздней в хронологическом и стилистическом аспекте из всех возможных аналогий росписям готландского храма – Гарда.

Имея в виду сказанное, обратимся к фрескам церкви прихода Челлунге.

Первоначальная роспись храма дошла до нас также в разрозненных фрагментах. На северной и южной стенах вся живопись утрачена. На стороне триумфальной арки, обращенной к пространству хора, просматриваются изображения двух святых в медальонах, сам арочный проем окружен пальметтоподобным орнаментом. В софите находится, по-видимому, полуфигура Христа в медальоне. По обеим сторонам от нее изображены два стоящих строго симметрично воина-мученика с мечами и щитами в руках. Образы не поддаются точной иконографической идентификации. Э. Пильтц полагает, что здесь представлены св. Федор Стратилат и св. Георгий⁷³. По бокам фигур – небольшие колонны, украшенные орнаментом. Под изображениями воинов помещены полуфигуры двух великомучеников, держащих круглые щиты, под ними – декорация, имитирующая мраморные панели. На другой стороне триумфальной арки, той, что обращена к пространству наоса, росписи разделены на регистры. В нижней зоне, слева от арочного проема, расположена композиция из двух конных фигур, едущих в сторону холма с пещерой, а справа от проема – битва спешившегося воина с драконом⁷⁴. Регистром выше, слева от арки, сохранилась сцена “Несение Креста”. Как и в церкви прихода Гарда, на западной стене прочитывается композиция “Страшный Суд”.

Таким образом, организация структуры росписи церкви в Челлунге во многом типологически сходна с той, что представлена в храме прихода Гарда. Росписи располагались в зальном пространстве, их верхняя граница определялась плоским перекрытием, композиция “Страшный Суд” занимает все пространство западной стены. Однако, несмотря на то что в обеих церквях Готланда многофигурные сцены сохранились очень фрагментарно, можно предположить, что в церкви Челлунге большая роль принадлежала “Страстному циклу”. Во всяком случае, на эту мысль наводит изображение сцены “Несение Креста”. Заметим по этому поводу, что при всей повествовательности страстного цикла, в Мирожском монастыре эта композиция от-

⁷² Ibid. P. 89–92.

⁷³ Piltz E. Zwei russische Kaufmannskirchen... S. 23.

⁷⁴ Большинство исследователей идентифицируют композиции как “Путешествие волхвов” и “Чудо св. Георгия о змие”, однако Э.А. Гордиенко определила данные сюжеты как сцены из чудес из жития св. Федора (Гордиенко Э.А. Новгород и Готланд... С. 158–162).

существует. Чаще всего ее можно встретить в памятниках второй половины XII в., в том числе в Нередице⁷⁵, монастыре св. Неофита на Кипре⁷⁶.

Рассмотрим композицию “Несение Креста” в церкви Челлунге. Изображение обрамлено трехлопастной аркой, опирающейся на колонки, украшенные зигзагообразным орнаментом – мотивы, известные по росписи Гарды. Но, в отличие от фресок храма в Гарде, в Челлунге прослеживается попытка передать округлость колонок с помощью световых бликов. Фигуры не доминируют над фоном. Создается ощущение погруженности фигур в пространственную среду за счет сложных и разнонаправленных пространственных поворотов, непринужденной трактовки поз, свободно свисающих складок одеяний, наслаивающихся друг на друга, – мотивов, которых избегал мастер в Гарде. В итоге, в отличие от росписи Гарды, где пластическая форма имеет характер рельефа, выступающего из фона, здесь этот объем лепится и визуальнo “погружается” в фон.

Более полное представление о стиле живописи дает лик ангела из сцены “Страшного Суда”, так как он отличается наиболее хорошей сохранностью (рис. 4). Под лик и нимб не делается единая охристая прокладка, в отличие от росписей Гарды; во всяком случае, если она и есть, то почти вся перекрывается моделирующими слоями. Показательно, что и нимб тоже не окрашен в тон охры. Мастер писал лицо ангела по темной основе, которая в процессе моделировки играла роль доминирующего тона. Ориентируясь на него, мастер варьировал интенсивность света. Наиболее темные места – по контуру овала лица, в глазных впадинах – усиливаются темно-коричневыми, черными контурами. Левая и правая стороны лика ангела освещены неравномерно, справа тени усилены. Свет не закрепляется за формой, а ассиметрично рассеивается по ней, образуя подобие светотеневой среды. Благодаря тонкой градации света и тени лепится объем. По сравнению с росписями Гарды в Челлунге меняется и цветовая палитра. Она становится спокойнее, наполняется полутонами. Соответственно изменяются и образные характеристики. Образы приобретают бoльшую мягкость.

Перечисленные художественные приемы и образные характеристики соотносятся с приметами стиля, который свойствен памятникам так называемого “монументального”⁷⁷ направления в византийской живописи конца XII в. Особенно наглядно названные черты демонстрируют фрески Дмитриевского собора во Владимире (ок. 1195 г.)⁷⁸ (рис. 5), росписи церкви Осии Давид в Фессалониках (конец XII в.)⁷⁹. Не случайно А. Катлер⁸⁰ сравнивал росписи церкви прихода Челлунге именно с фресковым ансамблем Дмитриевского собора во Владимире. Отметим, что, в отличие от Гарды, росписи Челлунге едва ли находят аналогии с памятниками Новгорода.

Таким образом, мы имеем дело с двумя памятниками фресковой живописи Готланда, прочно связанными с традициями византийского искусства

⁷⁵ Фрески Спаса-Нередицы. Русский музей. Л., 1925.

⁷⁶ *Stylianou A., Stylianou J.A. The Painted Churches...* P. 364.

⁷⁷ *Mouriki D. Stilistic Trends...* P. 116.

⁷⁸ *Лазарев В.Н. История...* Табл. 312–317; *Попова О.С. Фрески Дмитриевского собора...* С. 93–119.

⁷⁹ *Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006.* Табл. 72.

⁸⁰ *Cutler A. Garda, Källunge...* 2000. P. 421.

XII в. Существование на острове такого пласта культуры, на формирование которого оказывали влияние византийские образцы, не является удивительным, принимая во внимание историческую ситуацию, сложившуюся на острове. Готланд во второй половине XI – XII в. становится крупным торговым центром, на рубеже этих столетий, как указывалось выше, происходило формирование иноземных торговых дворов с церквями. Складывающиеся условия должны были способствовать проникновению на Готланд элементов как западноевропейской, так и восточнохристианской культуры, которые не могли не оказать влияния на местные традиции. Ярким примером соединения разнородных художественных тенденций являются разрозненные части деревянных панелей из церквей приходов Эке, Сундре и Дальхем⁸¹. На досках сохранились фрагменты живописи первой половины XII в., говорящие о знакомстве их создателей с византийским искусством.

Безусловно, вопрос о мастерах, работавших над фресками в готландских храмах, требует дальнейшего тщательного изучения. Теоретически можно предположить, что художниками, расписавшие оба готландских храма, были греки. Однако в связи с отсутствием письменных источников, содержащих сведения о времени, истории строительства и декорации храмов, решение этого вопроса крайне затруднено. Для настоящей работы важно указать прежде всего на то, что художники, работавшие на острове, как показал проведенный анализ, обладали хорошими профессиональными навыками и большим опытом работы в византийской художественной традиции. Попав в культуру, тяготеющую к западноевропейскому миру, мастера пытаются соответствовать окружающей их среде и требованиям заказчика, что не могло не отразиться в системе и стиле росписей. Это, скорее всего, и объясняет отсутствие буквальных аналогий рассмотренным ансамблям Готланда в искусстве как Византии, так и Западной Европы. Но, как показывает анализ памятников, в характере мышления авторов фресок и в основе стиля доминируют восточнохристианские традиции.

Не менее интересен результат сравнительного анализа фресок церквей приходов Гарда и Челлунге. Он позволяет утверждать, что эти росписи были выполнены не одновременно и относятся к разным фазам развития стиля живописи XII в. Одна фаза представлена живописью Гарды, сравнение которой с росписями собора Юрьева монастыря, мозаиками второй четверти – середины XII в. в Сицилии показывает, что ее датировка едва ли выходит за пределы 50–60-х годов XII в. Росписи Челлунге связаны со следующим этапом эволюции стиля. Приводимые нами аналогии им свидетельствуют, что фрески были исполнены, скорее всего, в конце того же столетия. Столь же интересен для нашего исследования и второй вывод о том, что, проявившись в Гарде, эта византийская художественная традиция не подвергается опрощению, провинциализации во фресках Челлунге.

Следовательно, можно говорить о том, что на протяжении всей второй половины XII в. на Готланде, благодаря заказам, которые осуществлялись представителями различных общин, не ослабевал интерес к византийско-

⁸¹ *Vasilyeva S.* Bysantinskt inflytande på trämåleriet från 1100-talets Gotland // *Bysantinska Sällskapet. Bulletin.* 2006. Arg. 24. Uppsala, 2007. S. 5–17; *Васильева С.Я.* Традиции византийского искусства в художественной культуре XII века острова Готланд // *Средние века. М., 2007. Вып. 68. С. 177–196.*

русскому искусству и не прерывались прочные связи между островом и Русью, установившиеся в более ранний период. Это подтверждает и фрагмент росписи из церкви прихода Хавдхем (середина – вторая половина XII в.)⁸². Здесь сохранился орнамент, мотив которого имеет аналогии в русско-византийской монументальной живописи, например, во фресках Успенского и Георгиевского соборов в Старой Ладоге⁸³. Причем пропись этого орнамента полностью идентична орнаменту из церкви Челлунге. Таким образом, мы приходим к выводу, что на Готланде во второй половине XII в. существовал пласт художественной культуры, прочно связанный с традициями византийского искусства.

⁸² Lagerlöf E. Gotland och Bysans. S. 87; Svahnström G. Rysk konst... S. 177.

⁸³ Сарабьянов В.Д. Церковь св. Георгия... Табл. 151. Фрагменты фресковой живописи XII в. были также обнаружены в церквях приходов Готланда Виклау и Лэрбрю (Arkeologisk undersökning i Viklau kyrka. Gotland. Rapport ang. Stockholm. ATA. 980515; Lärbro kyrka. Dokumentationsrapport 1996–97. Gotlands fornsal. Neg nr. LI:842:24). Эти данные не опубликованы. В реставрационных заметках указывается, что данная живопись близка к византийским образцам. Еще предстоит выяснить, в какой связи состоят фрагменты живописи из церкви приходов Виклау и Лэрбрю с традициями византийского искусства. В настоящее время этот материал не доступен для подробного изучения, так как деталь росписи из Лэрбрю забелена, фрагменты живописи из Виклау разрознены по фондам Исторического музея Стокгольма и пока не могут быть собраны. Существуют лишь фотографии 4-х фрагментов из Виклау (от 2-х до 3-х см), по которым сегодня затруднительно судить и о стиле и о технике росписи.



Рис. 1. Неизвестный мученик. Фреска храма прихода Гарда на Готланде. Середина XII в.



Рис. 2. Неизвестный мученик. Лик. Фреска храма прихода Гарда на Готланде. Середина XII в.



Рис. 3. Неизвестный преподобный. Лик. Фреска купола башни Георгиевского собора Юрьева монастыря. Новгород, Ок. 1130 г.



Рис. 4. Ангел из композиции “Страшный Суд”. Лик. Фреска храма прихода Челлунге на Готланде. Конец XII в.

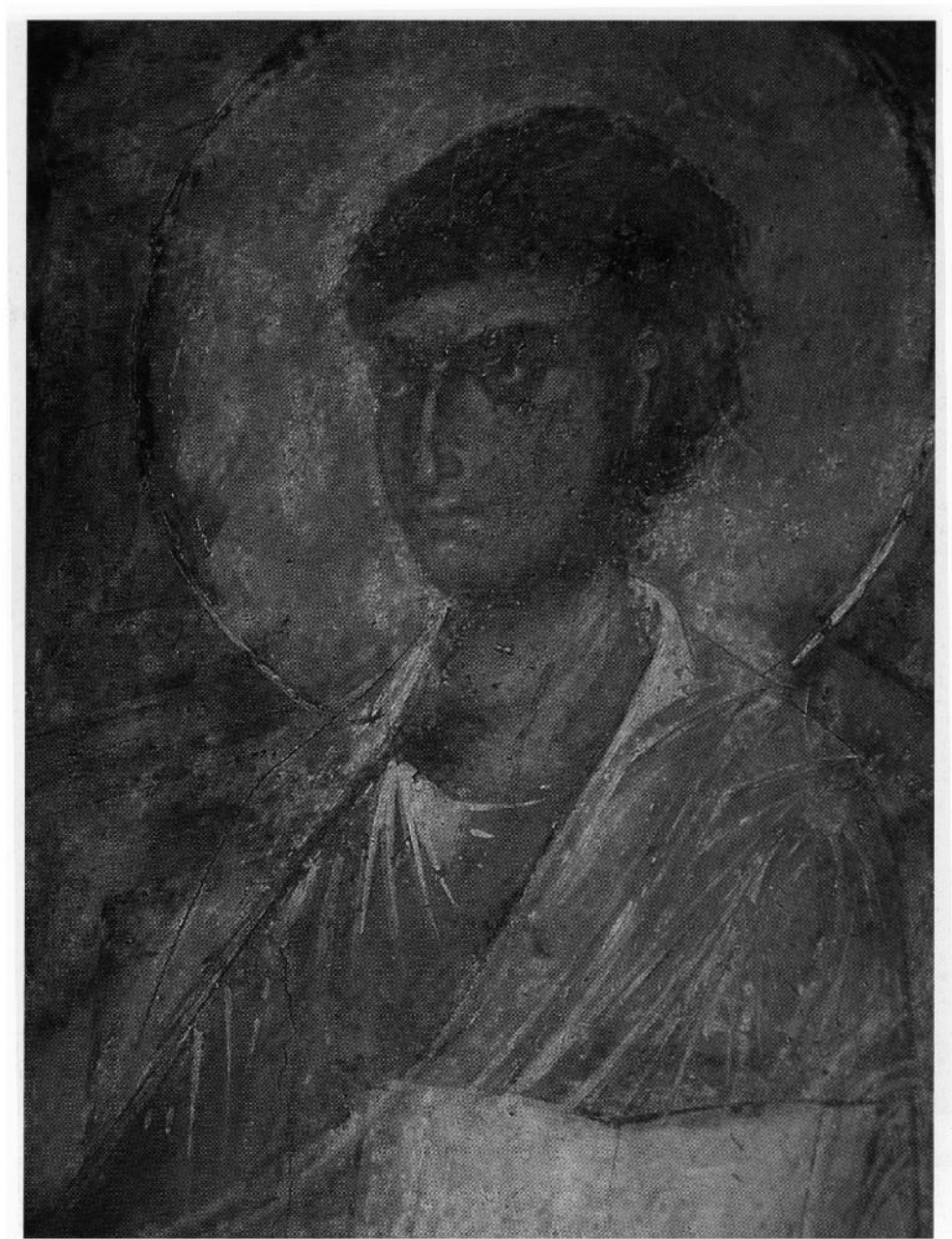


Рис. 5. Апостол Филипп. Фреска на северном склоне большого свода под хорами Дмитриевского собора. Владимир. Ок. 1195 г.