

С начала XII в. во многих регионах Руси разворачивается интенсивное строительство каменных храмов, что, в свою очередь, требовало больших работ по их росписи. Сложная и дорогая техника мозаики полностью уступает место фреске, которая получает самое широкое распространение по всей Русской земле. Масштаб и объемы работ, открывавшихся перед фрескистами, требовали привлечения новых художественных сил, которые во многом стали черпаться из русской среды. Традиции монументальной живописи стремительно распространяются на север Руси. Росписи древнерусских городов первой трети XII в. известны нам в основном по небольшим фрагментам или археологическим находкам, и лишь в Новгороде они сохранились в объемах, позволяющих составить адекватное представление о путях развития древнерусской живописи этого периода.



*Константин и Елена. Роспись Мартириевской паперти Софии Новгородской. Посл. четв. 12 в.*

Кафедральный Софийский собор Новгорода, возведенный в 1045-1050 гг. и долго остававшийся единственной каменной церковью города, стоял нерасписанным более чем полстолетия. Его интерьер был украшен лишь иконами и единичными стенописными изображениями иконного типа, от которых на южной паперти собора сохранилась композиция «**Св. Константин и Елена**». Равноапостольный император и его мать изображены по сторонам обретенного ими Св. Креста. Исполненная «аль секко», то есть по сухой штукатурке, живопись отличается графичностью: поверх локальных раскрасок выполнен очень уверенный контурный рисунок, а проработка полутонами практически отсутствует. Такая манера письма, напоминающая произведения книжной миниатюры, не находит прямых аналогий ни в древнерусской, ни, более широко, в византийской монументальной живописи, что породило множество различных мнений о происхождении и о времени создания этого изображения. Между тем, типично комниновский тип ликов Константина и особенно Елены, четкость и изысканность рисунка, указывают на то, что данное произведение никак не может быть выведено за пределы культуры византийского мира. Композиция была создана после того, как галереи Софии, изначально открытые, были перекрыты сводами и превращены в закрытые паперти. Следовательно, ее можно датировать

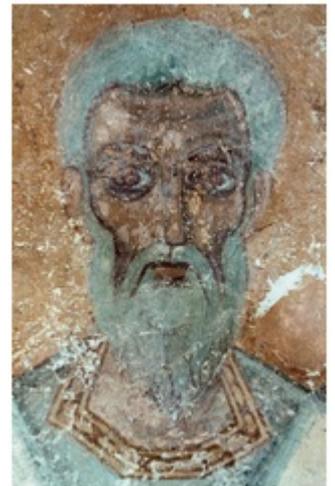
последней четвертью XI в., то есть периодом, когда в Новгороде еще не было профессиональных художников-монументалистов, а работала, видимо, группа иконописцев не владея техникой фрески, написал «Св. Константина и Елену», применив знакомую ему иконную технологию к стенописи.

Внутри Софийский собор был оштукатурен и декорирован под квадраты кладки, что придавало его интерьеру архитектурную выразительность. Лишь в 1109 г., на средства, завещанные только что скончавшимся епископом Никитой, для декорации Софии были приглашены «мастера от грек». Летопись сообщает, что художники приехали из самого Константинополя, но более вероятно, что они прибыли из Киева, из Печерской Лавры, где заказчик росписи епископ Никита долгое время был монахом.

Основная масса Софийских фресок погибла в ходе многочисленных поновлений и ремонтов собора. При последнем капитальном ремонте собора 1896-1899 гг. в разных частях храма

были обнаружены и зафиксированы фрагменты различных композиций, которые говорят о том, что роспись храма обладала сложной и развитой программой. К сожалению, до наших дней сохранились лишь фрески барабана, где в простенках окон изображены восемь пророков, а купол еще недавно венчала фигура Пантократора (фреска погибла в 1941 г., во время Второй мировой войны), а также росписи просветных арок алтаря (во втором ярусе стен, отделяющих центральную апсиду от боковых), где представлены четыре святителя.

Программа росписи Софии поддается лишь самой приблизительной реконструкции, но об отдельных ее звеньях все же можно составить представление. Так, мощную фигуру Пантократора, судя по зарисовкам В.В.Суслова, выполненным в конце XIX в., окружали фигуры четырех архангелов и четырех херувимов, что представляет собой редкий для Византии пример купольной декорации, ориентированный на образцы Македонской эпохи IX — X вв., когда росписи куполов еще буквально иллюстрировали пророческие видения Вседержителя в окружении небесных сил. Примечательно, что именно эта купольная композиция будет повторена в целом ряде новгородских памятников XIV столетия, явно ориентированных на росписи Софийского собора. Важнейшим элементом росписи Софии



*Св. Поликарп  
Смиринский. Фреска  
просветной арки  
Софии  
Новгородской. 1109  
г.*

являлся также расширенный святительский чин, располагавшийся, вероятнее всего, в два регистра и достигавший просветных арок, где сохранились фигуры четырех святителей (**Поликарп Смирнский**, Карп Фиатирский, Анатолий и Герман Константинопольские). Подобный двухъярусный чин святителей отныне станет обязательным элементом новгородских храмов XII века.

Стадиально фрески Софийского собора представляют собой явление, схожее с мозаиками Михайловского собора, поскольку и здесь преобразуются идеалы классического византийского искусства рубежа XI—XII вв., которые приобретают большую меру духовного напряжения и драматизма. Однако форма реализации этих новых настроений принципиально отличается от киевского памятника. При первом взгляде на тяжелые и даже чуть грубоватые фигуры пророков создается впечатление, что это искусство ставит перед собой задачу возрождения эстетических норм первой половины XI в. Грузные пропорции, массивные и как будто нарочито огрубленные ступни и кисти рук, в которых нет и намека на византийскую изысканность, однообразно утяжеленная постановка фигур, которые как бы повисли в воздухе и не имеют опоры в пространстве фона и на поземе, — все это живо напоминает образы Осиос Лукас и современных ему памятников первой половины XI в.



Пророк Иеремия.  
Фреска барабана Софии  
Новгородской. 1109 г.

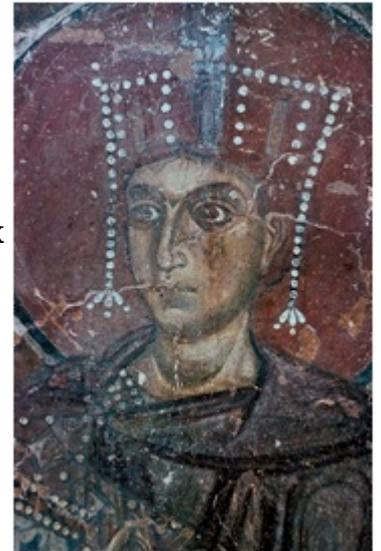


Пророк Даниил. Фреска  
барабана Софии  
Новгородской. 1109 г.

Наиболее показательны лики пророков. Они написаны в разных манерах и, вне сомнения, несколькими художниками, что говорит об участии в работе над росписью собора большой артели мастеров. Как и в Михайловских мозаиках, здесь ощутимы идеалы классически уравновешенного искусства рубежа XI-XII вв., но если в киевском памятнике художники идут по пути усиления динамики формы, то в пророках Софийского собора мы видим отказ от передачи красоты и гармонии, обращение к

более старым образцам. Выразительность образов во многом построена на контрастном сочетании статичной трактовки фигуры и тонко написанного, но эмоционально напряженного лика. Так, **лик пророка Иеремии** исполнен в достаточно контрастной линейной манере письма, где объем лица создается последовательными напластованиями лессировочных слоев по принципу светотеневой моделировки, а завершающим этапом являются высветления, которые кладутся тонкими линиями или мазками и определяют характер образа, придавая ему аскетическую пронзительность и напряженность.

Напротив, **лик юного Соломона** написан в сложной многослойной технике, когда светлая карнация сплавляется жидкими лессировочными тенями, постепенно проявляющими пластику формы. Освещенные места как будто прикрыты тончайшими цветными слоями, придающими свету чуть приглушенное звучание. Нарочито укрупненные черты лица и огромные, широко раскрытые глаза, не молитвенно обращенные внутрь себя и не иератически отрешенные, а направленные вовне и активно воздействующие на зрителя, — вот те новые черты, которые во многом определяют своеобразие многих памятников конца XI и первой четверти XII в., находящихся в самых разных уголках византийского культурного мира. Таковы, например, фрески церкви Богородицы Елеусы в Велюсе (Македония), росписи Асину в Трикомо (Кипр), или Прототрона на острове Наксосе. Новгород также оказывается захваченным этим открытым и непосредственным, хотя внешне чуть грубоватым искусством, которое импонировало неискушенному новгородскому зрителю, что и определило направленность новгородской живописи первой трети XII в.



*Пророк Соломон.  
Фреска барабана  
Софии Новгородской.  
1109 г.*

Роспись Софийского собора оказала огромное влияние на всю культуру северо-западной Руси. Программа декорации, топография расположения сюжетов на стенах и сводах храма, монументальность и масштабность образов, созвучных величественному интерьеру, — все это оставило глубокий след в культуре Новгорода вплоть до XV в. Значение софийских росписей представляется тем более решающим, если учитывать, что работа этой артели фрескистов не ограничилась декорацией Софии, но была продолжена и в других храмах Новгорода. Первая треть XII в. оказывается для Новгорода периодом чрезвычайно активного церковного строительства. Один за другим возводятся огромные княжеские соборы Благовещения на Городище (1103) и Николая Чудотворца на Ярославовом Дворище (1113), а также соборы Антониева (1117-1122) и Юрьева (1119-1130) монастырей. Эти гигантские сооружения, каждое из которых имело по несколько тысяч квадратных метров внутренних поверхностей стен, сразу же по завершении строительства украшались фресковой декорацией.

Художественные работы велись фрескистами непосредственно со строительных лесов, и лишь после завершения росписи соборы освящались и в них начиналось богослужение. Все это требовало не только четко сформулированной программы декорации, но и высокой организации труда художников. Согласно византийской традиции, распространившейся и на Русь, артель фрескистов состояла из нескольких небольших звеньев, включавших ведущего художника и од-ного-двух подмастерьев. Подобное звено за один рабочий день могло расписать в среднем 5—10 квадратных метров поверхности стены. В одной артели вряд ли могло сотрудничать одновременно более трех-четырех ведущих художников, а сами фресковые работы в условиях сурового русского севера могли вестись только в течение летнего периода, то есть три-четыре месяца. Таким образом, становится очевидным, что декорация каждого храма растягивалась на несколько лет, а вся работа в целом стала для приехавших в Новгород художников непрерывным процессом, растянувшимся почти на три десятилетия. Вне сомнения, в ходе расширения масштабов работ к приезжим мастерам стали подключаться местные художественные силы, что и заложило основу новгородской традиции. Всем этим отчасти и объясняется стилистическая монолитность новгородских фресок первой трети XII в., внутри которой, впрочем, намечаются свои стилистические оттенки, свидетельствующие как о чуткости мастеров к общим для всего византийского мира стилистическим течениям, так и о возрастающей самостоятельности новгородского искусства.

Фресковые ансамбли новгородских храмов первой трети XII в. сохранились лишь частично. Кроме росписи Софийского собора, была исполнена декорация церкви Благовещения на Городище, где находилась резиденция новгородского князя. Сам храм был полностью перестроен в XIV в., но археологические исследования выявили остатки древней постройки, в развалах которой были обнаружены многочисленные фрагменты фресок XII в., чрезвычайно близких стенописи Софии. Можно предполагать, что одна и та же артель художников украсила, в неизвестной нам последовательности, Благовещенскую церковь и Софийский собор, а затем, за два-три сезона, расписала Николо-Дворищенский собор, только что выстроенный новгородским князем Мстиславом Владимировичем, сыном легендарного Владимира Мономаха — последнего киевского князя, объединявшего под своей властью всю Русь.



В интерьере Николо-Дворищенского собора, несмотря на многочисленные капитальные перестройки, сохранились немногие, но очень показательные фрагменты росписи, большинство которых раскрыто в последние годы. Юго-западный угол нартекса занимают сцены «Страшного Суда», который некогда охватывал все огромное пространство под хорами собора и, судя по сохранившимся деталям, представлял собой подробнейшее повествование событий Второго Пришествия. Наряду с упоминавшейся фреской Выдубицкого

Фрагмент «Страшного суда». Фреска нартекса Николо-Дворищенского

собора в Новгороде. Ок. 1120 г.

монастыря, «**Страшный Суд**» Николо-Дворищенского собора является самым древним сохранившимся русским произведением на эту тему. В верхней зоне мы видим изображения страшных мучений — **блудниц, обвитых змеями**, грешников, тонущих в огненном потоке. В юго-западном углу нартекса изображен сидящий на змее и закованный в цепи сатана, фигура которого поделена пополам вертикалью соединения плоскостей стен. Он буквально посажен в угол, лишен образа и жизни, и, подчеркнуто нарушая пространственные законы фресковой росписи, как будто выведен за пределы храма. Такое буквальное выражение сакрального смысла фрескового изображения станет неотъемлемой чертой новгородской монументальной живописи всего последующего периода. Ниже на западной стене рядом сопоставлены две сцены — «Богатый в аду» и «**Праведный Иов на зноище**». Такая неожиданная антитеза двух библейских персонажей, ставших символами, с одной стороны — жадности и порока, а с другой — смирения и праведности, конечно, не случайна, и автор фрески вкладывал в нее ясное и, возможно, очень конкретное символическое содержание. Противопоставление фигуры богача, который, согласно евангельской притче, отказал нищему и прокаженному Лазарю в крохе хлеба, за что попал в ад, и праведного Иова, который, несмотря на насланную на него прокажу, гибель всех детей и богатства, принял это испытание и не возроптал на

Бога, воспринимается как очевидный призыв к смирению и покаянию. Но, помимо этого очевидного содержания, исследователи видят здесь и отражение конкретных исторических реалий, связанных с тяжким ранением заказчика росписи князя Мстислава Великого, полученным им на охоте, и его чудесным исцелением от иконы св. Николая, которому и был посвящен выстроенный и украшенный фресками собор.



Еще одна историческая реалья просматривается во фреске просветной арки между алтарем и дьяконником, где на восточном откосе

*Фрагмент сцены «Иов на гнощце».*  
*Фреска нартекса Николо-Дворищенского собора в Новгороде.*  
*Ок. 1120 г.*



*Св. Лазарь. Фреска нартекса Николо-Дворищенского собора в Новгороде. Ок. 1120 г.*

изображен праведный **Лазарь Четверодневный** в облике святителя, а напротив него — поклонный крест — «Никитрион». Св. Лазарь, согласно евангельскому повествованию, был воскрешен Христом на четвертый день после смерти, а позже стал первым епископом Кипра. Его изображение встречается чрезвычайно редко, в первую очередь именно на Кипре, где он почитается как местный святой. Его присутствие в алтаре одного из центральных новгородских храмов и расположение в арке напротив поклонного креста наводит на мысль об особой роли этого изображения, возможно, имевшего заупокойный характер. Не исключено, что таким образом Мстислав Великий помянул в Новгороде своего духовника — киевского

архимандрита Лазаря  
 настоятеля уже  
 упоминавшегося  
 Выдубицкого  
 монастыря,  
 скончавшегося в 1113  
 г., незадолго до  
 создания росписей  
 новгородского храма.  
 Отметим, что сын  
 архимандрита Лазаря  
 — Олекса Лазаревич  
 — был писцом  
 знаменитого Мстисла-  
 ва Евангелия,  
 написанного для  
 Благовещенской  
 церкви на Городище.

Фрески Николо-Дворищенского собора отличаются монументальностью образов, определенностью и обобщенностью форм. Художественный язык работавших здесь мастеров лапидарен, но при этом живописен и прежде всего свободой исполнительской манеры, в которой ощущается свежесть и непосредственность молодого искусства. Удивительным образом мастерство и стабильность византийской традиции сочетаются здесь с новизной и яркой жизненностью новгородской художественной культуры.

Следующий по хронологии ансамбль росписей собора Рождества Богородицы Антониева монастыря представляет собой достаточно обособленное явление, которое в большей мере связано с общими художественными явлениями эпохи, чем непосредственно с памятниками Новгорода. Росписи были созданы в 1125 г. по заказу преп. Антония — основателя одного из первых монастырей на новгородской земле. Позднейшая житийная традиция приписывает ему происхождение из калабрийской Италии, откуда он чудесным образом был перенесен в Новгород, где по благословению новгородского епископа Никиты в 1106 г. основал монастырь во имя Рождества Богородицы. Многочисленные и до конца еще не истолкованные исторические факты указывают на то, что, вероятнее всего, Антоний пришел из Киева и был одним из первых монахов-миссионеров, несущих с собой культуру монашества, которая в то время еще практически не имела корней в северо-западной Руси. Его покровитель епископ Никита вскоре умер, и на протяжении более чем двадцати лет Антоний находился в противостоянии как с преемником Никиты епископом Иоанном, так и с княжеской властью, которая оказалась своего рода заложником борьбы между Киевом и отстаивающим свою самостоятельность Новгородом. В этих сложных условиях Антоний в 1117-1122 гг. возводит в центре созданной им обители огромный каменный храм во имя Рождества Богородицы, а в 1125 г. украшает его фресками.

В сравнении с другими новгородскими памятниками первой четверти XII в., дошедшими до нас лишь в незначительных фрагментах, этот ансамбль обладает более полным составом.

Росписи 1125 г. сохранились в нижней половине алтарного объема, а также в предалтарном пространстве на западных гранях восточных столбов и в восточной части северной и южной стен. В алтаре находился состоявший из двух ярусов святительский чин, жертвенник занимал протоевангельский цикл (сохранилось «Введение во храм» и фрагменты сцен «Рождество Богородицы» и «Омовение Марии»), а дьяконник, согласно традиции, был посвящен Иоанну Предтече, в житийном цикле которого до нас дошли **«Пир Ирода»** и **«Поднесение главы Иродиаде»**, а также фрагменты двух «Обретений». Арки всех трех апсид занимают изображения преподобных, а также фигуры первосвященников Моисея и Аарона. Фрагменты на северной и южной стенах указывают на то, что их нижняя половина была отведена под огромные композиции «Рождество Христово» и «Успение»; последняя сцена была представлена в варианте «облачной» иконографии, ориентированной на упоминавшийся выше образец Успенского собора Киево-Печерской Лавры. Наконец, на западных гранях алтарных столбов расположены имеющие прекрасную сохранность две пары целителей — **святые Кир и Иоанн, Флор и Лавр**, а плоскости над ними занимает **«Благовещение»**.



*Сцены цикла Иоанна Предтечи.  
Фрески дьяконника собора  
Рождества Богородицы Антониева  
монастыря в Новгороде. 1125 г.*

Ансамбль собора Антониева монастыря представляет собой новый этап в истории новгородской монументальной живописи, и, вероятнее всего, он вновь был инспирирован привлечением к работе художников из Киева, приглашенных самим Антонием. Фрески собора Антониева



*Св. Флор и Лавр. Фреска южного  
предалтарного столба собора  
Рождества Богородицы Антониева  
монастыря в Новгороде. 1125 г.*

монастыря остаются достаточно близкой стилистической параллелью к современным им новгородским памятникам. Мы видим на первый взгляд все те же художественные принципы и приемы: лики по-прежнему пишутся двухцветной теневой моделировкой, фигуры столь же основательны и чуть тяжеловесны, во всем как будто преобладает все та же статика и укрупненность, массивность пропорций, масштабность соотношения живописи с архитектурой. Однако именно здесь впервые в новгородском искусстве становится заметной некоторая стандартизация художественных принципов, подчинение их единой системе, что предвещает приближение зрелого комниновского искусства. Эти закономерности проявятся в искусстве всего XII в. и, направленные на усиление выразительности всего ансамбля, они зачастую будут нивелировать индивидуальность художника. В антониевских фресках лики сохраняют свою индивидуальность, что особенно заметно на примере **целителей с алтарных столбов** или на замечательном фрагменте с головками **двух волхвов из «Рождества Христова»**. Лица антониевских святых весьма далеки от красоты византийского образца: они обладают крупными, даже подчеркнута утяжеленными чертами лица, которые смоделированы тонкими двухцветными притенениями, накладывающимися поверх теплого и светлого тона карнации. Лессировочные слои создают плавный, но очень интенсивный переход от света к тени. Эта манера исполнения ликов уже хорошо знакома нам и по предшествующим памятникам Новгорода, и по другим памятникам византийского мира начала XII в. Отличительной чертой антониевских образов оказывается завершающая прорисовка черт лица, нарочито небрежная и нервная, вступающая в известное противоречие с пластикой лика. Она вносит в образ ту меру темпераментности и графичности, которые

принципиально отличают антониевские росписи от других новгородских фресок раннего XII в. Почти осязаемые пластически, лики персонажей контрастно противопоставлены уплощенным фигурам, а одежды как правило лишены даже элементарных высветлений. Принцип контраста проявляется и в колорите, где темные фоны сочетаются с крупными светлыми ликами, обрамленными ярко-желтыми нимбами, а темные и как будто растворяющиеся в фоне облачения соседствуют с одеждами розовых, голубых или салатных тонов.

Фрески собора Антониева монастыря представляются рубежным явлением в истории новгородской живописи. Если в росписях Софии или Николо-Дворищенского собора явственно ощущалась степенность и уравновешенность, возможно, связанная хотя бы с опосредованным влиянием княжеской среды, то фрески Антониева монастыря, вряд ли являясь произведением непосредственно новгородских художников, тем не менее, открывают целую череду памятников, в которых эмоциональная открытость, граничащая с экзальтацией, становится мерой выражения молитвенного напряжения образа. Подчеркнутая суровость и аскетичность антониевских святых, их прямо открытые глаза и горящие взгляды как будто призваны продемонстрировать их непреклонность, силу их веры, неподвластной жизненным испытаниям. Весьма вероятно, что в этом сказались новые настроения, пришедшие вместе с преп. Антонием, распространявшим идеи монашеской аскезы, за которыми следовали новые для Новгорода идеалы суровой монастырской культуры.

Сосредоточенный взгляд, устремленный непосредственно на зрителя, известная огрубленность форм, лапидарность художественного языка, резкость и контрастность живописных приемов, за которыми подспудно все же просматривается как будто сдерживаемое стремление к византийскому академизму, — отныне эти черты станут достаточно характерными, хотя и не абсолютными свойствами новгородской живописи. Рубеж 20-30-х гг. XII в. становится для новгородского искусства периодом кристаллизации местных вкусов. Вероятно, к этому моменту уже существовало несколько местных художественных артелей, действовавших, скорее всего, при владычном или княжеском дворах, а также при крупных монастырях. Об этом свидетельствуют фрески Георгиевского собора Юрьева монастыря, который был заложен в 1119 г. князем Мстиславом Великим и расписан около 1130 г. уже при его сыне и преемнике Всеволоде Мстиславиче. Основной объем собора был украшен фресками, стилистически сильно напоминающими декорацию собора Антониева монастыря. Наиболее вероятными



Архангел из «Благовещения». Фреска северного

исполнителями этих росписей являлась группа фрескистов, которая могла сформироваться на основе артелей, работавших как в Антониевом монастыре, так и в других более ранних соборах Новгорода. К сожалению, эта роспись практически полностью погибла при ремонте 1830-х гг. и известна в настоящее время лишь по фрагментам орнаментов в окнах собора и археологическим находкам. При этом северо-западная башня собора, ведущая на хоры и в купол северо-западной главы, практически полностью сохранила свою фресковую декорацию, которая представляет собой самостоятельное художественное явление, принципиально отличающееся от декорации основного объема.

*предалтарного столба собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1125 г.*

Купол башни представлял собой крохотную капеллу, предназначенную для закрытых монашеских богослужений. Стены и своды ведущей в главу лестницы были расписаны различными символично-аллегорическими сюжетами, которые являлись своего рода иллюстративным сопровождением для молящегося, поднимавшегося в капеллу. Взятые из арсенала книжных миниатюр, эти сюжеты посвящены деяниям Самсона, иллюстрациям к «Физиологу», изображающим различных зверей, персонификациям месяцев, наконец, изображению птиц и зверей в райском саду. Все эти сюжеты представляли собой аллегории пороков и грехов, а также добродетелей, и призывали к покаянию и очищению через молитву. Они предваряли вход в купольную капеллу, декорация которой повторяла в миниатюре систему росписи от окна представлены две фрески-иконы с Богородицею Одигитрией и Спасителем, а в остальных простенках изображены св. Георгий, святители и преподобный, видимо, Савва Освященный. Выше на востоке представлена Богородица Оранта и ряд преподобных отцов, а над ними — четыре медальона с евангелистами.

Скуфья купола утрачена, но, вне сомнения, здесь находилась фигура Спасителя.

Башня Георгиевского собора являлась местом уединенной монашеской молитвы, и вся фресковая декорация абсолютно соответствует духу аскезы, уединения и отречения от мира. Живопись исполнена в скупом колорите, и фоном для всех изображений служит белый тон левкаса, как будто очищенный от всего мирского и земного. Лики не лишены живописности благодаря использованию оливковых и красноватых притенений, однако весь метод построения формы подчинен системе жесткой линейной пробелки, которая лишает лик внешней красоты, но сообщает ему выражение непоколебимости и передает духовную чистоту (илл. 99). Фигуры подчеркнута уплощены и лишены объемности. Это суровое искусство, буквально источающее дух аскезы, воскрешает в памяти самые различные образцы монашеской живописи Кипра и Каппадокии, Македонии и Грузии, еще раз свидетельствуя о том, что Новгород активно усваивал самые различные грани духовной культуры Византии.