

## Общая характеристика

Обрушившаяся в тридцатые-сороковые годы XIII века на Русь волна монголо-татарского нашествия почти полностью уничтожила цветущую культуру княжеств южной и северо-восточной Руси, привела к упадку ремесел и торговли, прервала интенсивные экономические, политические и культурные связи с Византией, Балканами, Западной Европой. Города стояли сожженными и обезлюдевшими, население уходило на север, либо в избежавшие разгрома западные и северо-западные русские земли, в новгородские пределы.

Такие крупные города, как Чернигов, Переяславль, лишаются былого богатства и могущества, запустевают. Киев окончательно утрачивает значение столицы Руси, а к концу XIII столетия лишь номинально продолжает быть ее духовным центром, поскольку митрополичья кафедра переносится во Владимир Залесский. Сумевшие добиться большей независимости от Орды земли Галицко-Волынской Руси остаются верными православию, но в своих политических, экономических и культурных связях явно тяготеют к западным и юго-западным соседям — Польше и Венгрии. Практически прекращается строительно-художественная деятельность в Полоцке, попадающем в зависимость от крепнущего Литовского государства. Из древнейших культурных центров Руси сохраняет свою прежнюю роль лишь Новгород.

В последней четверти XIII — первой трети XIV столетия в процессе развития искусства обозначились две тенденции, которые существуют одновременно и часто пересекаются друг с другом. Одну из них можно назвать «консервативной». В ней все подчинено идее максимального абстрагирования изобразительной формы и превращения ее в условный знак, что ведет к схематизации органической пластики, трансформации естественного движения. Другая, наоборот, связана с попытками добиться достоверности в передаче объемной формы и ее движения в пространстве.

Вторая тенденция, иные художественные идеи и вкусы проявляются поначалу робко, в скрытой форме в произведениях, на первый взгляд, не очень отличающихся от памятников, представляющих наиболее глубокий и широкий пласт художеств, связанных с массовым спросом, с повседневной ремесленной практикой иконописцев.

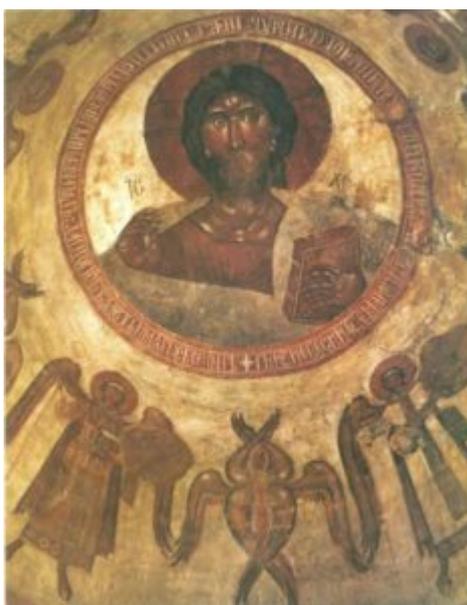
Образы русской живописи XIV в. отличаются исключительной эмоциональностью, действенностью, духовной приподнятостью, они наполнены вдохновением и впечатляют внутренней активностью. Этот период характеризуется двумя важнейшими явлениями: возобновлением интенсивных художественных контактов с византийским миром, что наиболее заметно в первой половине столетия, и своеобразным русским откликом на великие идеи византийской духовности, особенно на концепции, распространившиеся в результате победы учения святителя Григория Паламы в процессе богословских споров середины века.

## Феофан Грек

Самым весомым фактом сотрудничества местных и пришлых мастеров является сообщение летописи о работе в Новгороде великого византийского художника Феофана Грека. В 1378 году им была расписана по заказу «боголюбивого боярина Василия Даниловича» и всех жителей Ильиной улице церковь Спаса одна из самых значительных на Торговой стороне города.

Феофан Грек (1340 — 1410) — византийский и русский иконописец, миниатюрист и мастер монументальных фресковых росписей. Родился в Византии, до приезда на Русь работал в Константинополе, Халкидоне, гегуэзских Галате и Кафе (ныне Феодосия в Крыму) (сохранились только фрески в Феодосии). Вероятно, прибыл на Русь вместе с митрополитом Киприаном.

Феофан Грек поселился в Новгороде в 1370 году. В 1378 году он начал работу над росписью церкви Спаса Преображения на Ильине улице. Самым грандиозным изображением в храме является погрудное изображение Спаса Вседержителя в куполе. Кроме купола Феофаном расписан барабан фигурами праотцов и пророков Ильи и Иоанна Предтечи. До нас дошли также росписи апсиды — фрагменты чина святителей и «Евхаристии», часть фигуры Богородицы на южном алтарном столбе, и «Крещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Проповедь Христа апостолам» и «Сошествие во ад» на сводах и примыкающим к ним стенах. Лучше всего сохранились фрески Троицкого придела. Это орнамент, фронтальные фигуры святых, полуфигура «Знамения» с предстоящими ангелами, престол с подходящими к нему четырьмя святителями и, в верхней части стены — Столпники, ветхозаветная «Троица», медальоны с Иоанном Лествичником, Агафоном, Акакием и фигура Макария Египетского.



Феофан Грек, приступая к росписи церкви Спаса Преображения, построенного на далекой северной окраине православного мира, не мог не считаться с его архитектурными особенностями, не имеющими аналогий в зодчестве Византии и юго-славянских стран. Его увлекла уникальная возможность, используя поражающую воображение высоту интерьера, обыграть тему духовного восхождения человека и нисхождения Духа Святого на землю. Об этом свидетельствует весь строй росписи и даже надпись со словами, взятыми из Псалтири (Пс. 101: 20-21), окружающая медальон Христа Пантократора в скупье главы, в которой говорится о Боге, готовом сойти с небес, чтобы спасти человечество от уз смерти.

*Феофан Грек. Пантократор. Мотивы горы, возвышенного места, нисходящего свыше Архангелы и серафимы. 1378.* света являются важнейшими элементами поэтики

*Роспись купола церкви Спаса* искусства Феофана. Они же раскрывают  
*Преображения на Ильине* иконографический замысел почти каждой сцены и  
*улице в Новгороде* росписи в целом.

Идею воссоединения человечества с Богом, возвращения его в состояние до грехопадения, наглядно иллюстрируют величественные образы ветхозаветных праведников — Адама, Авеля, Сифа, Еноха, Ноя, Мельхиседека, Ильи Пророка и Иоанна Крестителя, представленные в простенках барабана главы под медальоном с Пантократором. А сцены, располагавшиеся на сводах и люнетах наоса (сохранились фрагменты Рождества Христова, Сретения, Крещения, Вознесения и Сошествия Святого Духа), представали перед зрителем не как последовательно сменяющие друг друга эпизоды евангельской истории, но как единое целостное событие, как грандиозная картина преобразования мира входящей в него божественной энергией. Обратившийся к лицезрению этой живописи человек невольно становится свидетелем теофании — потрясающего душу грозного и торжественного момента явления Бога в мир. Масштабу развертывающегося перед зрителем зрелища соответствуют внушительные размеры композиций.

Наиболее полно сохранилась роспись Троицкого придела, расположенного в северо-западной камере на хорах храма. Устроенный в толще пилона, он напоминает келью анахорета, отвергнувшего мир, чтобы находиться в постоянном молитвенном общении с Богом. Такому образу пространства полностью соответствуют расположенные на его стенах изображения великих аскетов, удостоенных лицезреть свет «божественных энергий», исходящий от престола Святой Троицы. Образ Ветхозаветной Троицы художник поместил на восточной стене придела.

Свет наполняет всю роспись церкви Спаса на Ильине, как композиции, так и отдельные фигуры. Феофан понимает и трактует его даже не как среду, но как силу, воздействующую на человека изнутри, оформляющую, просвещающую весь его облик. Свет может изливаться потоками или превращаться в тончайшие струйки, ложиться в виде идеально прямых линий, треугольников, острых штрихов на одежды и маленькими мазочками белил, нанесенными точными ударами кисти — на лики, пряди волос, кончики пальцев. Весь исполнен света отшельник Макарий Египетский,

Феофан Грек оказал заметное влияние на развитие новгородского искусства. Его мировоззрение и отчасти манера письма были восприняты местными мастерами, расписавшими церкви Успения Богородицы на Волотовом поле и Фёдора Стратилата на Ручью. Живопись в этих храмах напоминает фрески церкви Спаса на Ильине своей свободной манерой, принципом построения композиций и выбором красок для

росписи. Память о Феофане Греке осталась и в новгородских иконах — в иконе «Отечество» (XIV век) присутствуют серафимы, скопированные с фресок церкви Спаса на Ильине, в клейме «Троица» из четырёхчастной иконы XV века прослеживаются параллели с «Троицей» Феофана, а также в нескольких других произведениях. Также влияние Феофана видно и в новгородской книжной графике, в оформлении таких рукописей как *«Псалтырь Ивана Грозного» (последнее десятилетие XIV века) и «Погодинский Пролог» (вторая половина XIV века).*

## Новгородская монументальная живопись XIV века

Начиная с тридцатых и по восьмидесятые годы XIII века новгородские летописи не упоминают о возведении каменных храмов или крепостей, что, впрочем, не исключало полностью возможности появления отдельных небольших сооружений типа церкви Рождества Богородицы в Перыни близ Новгорода. Поскольку памятников сохранилось мало, о своеобразии рассматриваемого этапа приходится судить в основном по косвенным данным.

Новгород имел то преимущество, что он обладал собственным огромным культурным наследием и, в отличие от всей Северо-Восточной Руси, не был разорен татарами. Он находился в более благоприятной ситуации и с точки зрения сохранности его памятников: в эпоху позднего Средневековья, а также в Новое время Новгород развивался не столь интенсивно, как Москва, меньше перестраивался, поэтому его древние храмы, вместе с росписями и иконостасами, лучше сохранились. Новгород, в отличие от Москвы и других городов Северо-Восточной Руси, был избавлен и от продолжавшихся набегов татар, когда враги сжигали храмы и их убранство. О многих явлениях русской культуры и искусства XIV в. мы имеем возможность судить лишь по памятникам Новгорода. Более того, некоторые новгородские произведения XIV в. восполняют лакуны и в истории культуры всего византийского круга.



*Святые Иван, Георгий*

Своей вершины процесс схематизации, оплощения и вместе с тем выработки нового условного, очень простого, часто грубого, но всегда сильного и лаконичного языка достигает в новгородской живописи в последней трети XIII века. В это время создаются выразительные краснофонные иконы вроде *«Спаса на престоле (ГТГ), Святых Ивана, Георгия и Власия (ГРМ) из города Крестцы.* Композиции симметричны, изображения плотно заполняют средник, выявляя его материальную гладкую и твердую поверхность. Фигуры трех святых на иконе из Русского музея разновеликие — центральная большая, остальные две маленькие, что, видимо, указывает на характер иерархических отношений, связывавших заказчиков иконы, чьи святые патроны здесь представлены. Даже локальные цветовые пятна — синие, розовые, светло-желтые, белые, — вступая во

*и Власий. Вторая половина XIII — начало XIV века. Дерево, темпера. 108,7 x 67,5 см.* Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

По мере проникновения данного типа икон в повседневный быт широких слоев населения городов и сел, в отдаленные северные провинции на Онегу, Двину, Вятку, где основывались новгородские, ростовские, а чуть позже и московские торговые фактории, стиль их живописи приобретал черты, свойственные произведениям народного творчества.



*Спас на престоле с избранными святыми. Новгород. Вторая половина XIII — начало XIV века. Дерево, темпера. 106 x 73 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Развитие новгородской живописи в первой половине XIV в. совпадало по общей схеме с той картиной, которая наблюдалась в Москве и в Северо-Восточной Руси. Сначала появляются единичные произведения, свидетельствующие о возобновлении русско-византийских контактов (возможно, путем использования новых образцов или благодаря приезду отдельных мастеров). Затем приглашаются и целые группы византийских живописцев. Вырисовывается своеобразный художественный слой, где переплетается местное и византийское, где палеологовские мотивы получают совсем особую локальную интерпретацию. Одновременно существует искусство архаического, народного плана.



По общему характеру и по деталям развития новгородская живопись оказывается глубоко своеобразной. В ней сохраняется героический тон, высокий накал эмоций, сила и активность воздействия. Живопись Северо-Восточной Руси имеет больше полутонов, поэтичности, задумчивости и размышления. Между тем, новгородская живопись наделена ошеломляющей стремительностью впечатления и несокрушимой твердостью формы.

Среди новгородских произведений первой трети XIV в. есть яркие, хотя и разрозненные примеры нового, византизирующего искусства. Один из них — **лик св. Георгия в большой иконе XII в. из Юрьева монастыря**, поновлявшейся в XIV в. (ГТГ). Сохранив рисунок фигуры, мастер XIV в. переписал лик. Он использовал слои

*Св. Георгий. Деталь* первоначальной живописи лишь в качестве нижнего, иконы. Живопись первой основного тона, поверх которого он так положил яркую трети XIV в. на иконе розоватую

*XII в. из новгородского*

*Юрьева монастыря. ГТГ*карнацию и белильные световые

блики, что лик юного святого приобрел небывалую ранее в новгородской живописи объемность, словно ожил под скользящими лучами света и получил выражение сосредоточенной, волевой решимости. Вероятно, в первой трети XIV в. были написаны и две иконы «народного»

художественного пласта, с фигурами на одной из них — апостола Петра или богоотца Иоакима, а на другой — неизвестной преподобной (или Анны?) (Национальный музей в Стокгольме), обе на красном фоне. Вероятно, они служили створками какого-то складня-триптиха, средник которого до нас не дошел. Неподвижные фигуры написаны в традициях русской живописи XIII в., тогда как лики, с их выражением задумчивости и скользящими пятнами света, обнаруживают воздействие новой, складывающейся на Руси культуры.



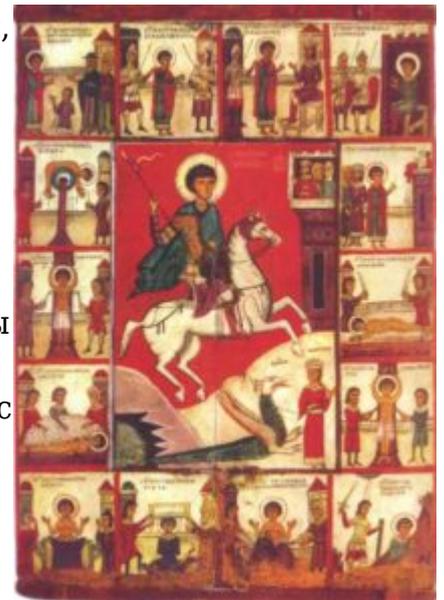
*Апостол Петр (?) и неизвестная преподобная. Створки складня-триптиха. Первая треть XIV в. Стокгольм, Национальный музей*



*Никола с Козьмой и Дамианом и сценами жития Николы. Новгород. Первая половина XIV века. Дерево, темпера 107,8 x 75 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

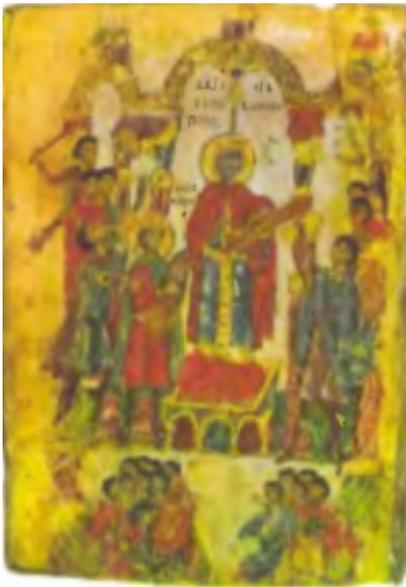
Первая половина XIV века — время окончательного изживания и забвения принципов искусства домонгольской поры, хотя основной фон искусства провинциальных центров определяют, казалось бы, произведения архаизирующие, напоминающие, подобно новгородским иконам **Никола в житии из Озерова (ГРМ)** и **Чудо Георгия о змие** со сценами жития святого (ГРМ), образы середины XIII века. В действительности же они более похожи на ярко раскрашенные, доступные для понимания и легко запоминающиеся лубки. Лицо новгородского искусства определяют произведения посадских мастерских, работавших в основном «на спрос», руководствовавшихся вкусами основной массы городского населения. Мастера старались сохранить монументализм образов, свойственный древним иконам, но были склонны к однозначности характеристик, очень

опрощали физиогномический тип, простодушно полагая, что неизменная аскетическая суровость ликов, лишенных индивидуальных черт, является наиболее узнаваемым признаком святости. К числу таких созданий относится икона первой половины XIV века **Сошествие во ад** из Тихвина (НГОМЗ). Однако рядом с ними создаются памятники, подобные рукописи **Хлудовской Псалтири** (ГИМ) второй четверти XIV века, украшенной прекрасными миниатюрами и роскошными инициалами. Заказчиком ее был некий Симон, скорее всего, представитель крупной боярской фамилии, принявший монашеский постриг. Лик Христа на выходной миниатюре точно повторяет превосходного качества византийский прототип конца XIII века, хотя изображения двух жен, припавших к его стопам, более соответствует собственно русской



*Чудо Георгия о змие с житием. Новгород. Первая половина XIV века. Дерево, темпера. 86 x 63 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

традиции. Действительно, важная особенность искусства этого времени состоит в том, что процесс стилистического развития протекает в основном в скрытой форме и обнаруживается чаще всего в отдельных деталях, в отступлениях от правил, от привычной типологии.

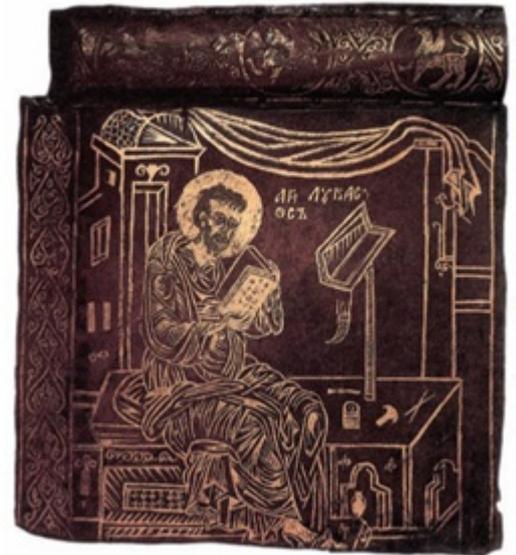


*Царь Давид и музыканты. Миниатюра из Худовской Псалтири.*

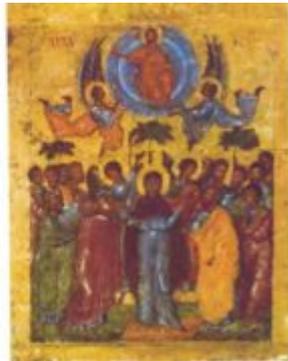
*Новгород. Вторая четверть XIV века. Пергамен. 27 x 18 см. Государственный Исторический музей, Москва*

Формы палеологовского искусства, его композиционные принципы усваиваются как элементы языка, понятного во всех привлекательной его стороной являлась способность представлять духовную жизнь не только в абсолютных, как бы монументализированных формах, но в ее течении, развитии, становлении. Статуарная концепция искусства XIII века смягчается, художников все больше привлекает возможность передачи движения, разнообразной гаммы чувств. Уходят императивные интонации наставления, исчезает граница между сакральным пространством иконы и миром, в котором находится молящийся человек. Для живописи нового этапа стиля становятся характерными многофигурные композиции, сильные ракурсы, открытое и глубокое пространство, в построении которого используются элементы перспективы, насыщенная цветовыми рефлексамми, мерцающая светом колористическая гамма. Все это было уже хорошо знакомо художникам, создавшим в 1336 году **врата для новгородского Софийского собора**. Медные пластины врат украшены изображениями сцен Ветхого и Нового Заветов, притч, фигур святых, исполненными в технике золотой наводки. Заказчик врат, архиепископ

Василий, также изображен здесь. С замечательной свободой и непосредственностью новгородские мастера приспособили золотой штрих к передаче бурного движения, мимики, жестов, к изображению каскадов тяжелых складок, поверхности мраморной глыбы, узоров тканей. Каждая пластина представляет собой совершенно самостоятельную композицию, насыщенную множеством деталей, рассчитанную на длительное рассматривание. Начало нравственного поучения, свойственное этому искусству, раскрывают такие изображения, как Весы духовные, Китоврас с царем Соломоном, Притча о сладости мира. Образцом для них служили книжные иллюстрации, в том числе и западнорусские, вроде Лаврищевского Евангелия (Национальный музей, Краков).



*Евангелист Лука. Деталь Царских врат с изображением Благовещения и четырех евангелистов. Золотая наводка на меди. 1330-е -1340-е гг. Из собрания Н.П.Лихачева. ГРМ*



*Иконы праздничного чина собора Святой Софии в Новгороде. 1341*

К Васильевским вратам примыкает целый ряд произведений новгородской иконописи, миниатюры, прикладного искусства, в которых стиль византийской живописи получает специфическую новгородскую интерпретацию, лишаящую его идеальности, умозрительной отвлеченности. Художников увлекает идея внушительного, эмоционального

о и наглядно-  
предметного  
воздействия на  
зрителя, и они  
пытаются ее  
осуществить  
решительно,  
зачастую  
властно и  
грубо, но  
всегда с  
подкупающей  
откровенность  
ю. Среди этих  
памятников —  
праздничные  
**иконы**  
**иконостаса**  
**Софийского**  
**собора,**  
написанные в  
1341 году  
(НГОМЗ) и  
**Евангелие из**  
**соборания**  
**Хлудова.**

С конца 1330-х годов процесс впитывания новшеств палеологовского стиля идет более активно. В 1338—1339 гг. работу византийского мастера фиксирует новгородская летопись: грек Исайя с артелью расписывает надвратную церковь Входа в Иерусалим. Заметим, что византийские фрескисты появились в Новгороде на несколько лет раньше, чем в Москве (1344). Не сохранилось ни этих новгородских росписей, ни самого храма. Но, к счастью, до нас дошли другие произведения, созданные этой артелью или их русскими

последователями. Таковы, прежде всего, изображения двенадцатых праздников, исполненные около 1341 г. на трех длинных горизонтальных досках для иконостаса Св. Софии, где они находились над архитравом, между двумя центральными столбами. Многие в этих двенадцати сценах определено палеологовским стилем: разнообразие композиционных ритмов, вариации силуэтов, пространственность композиций, ракурсы фигур



*Сошествие во ад, Вознесение,  
Сошествие Св. Духа на апостолов,  
Успение Богородицы.  
Икона из праздничного ряда*

и построек, богатая цветовая гамма с обилием рефлексов и переходных оттенков. Однако этим новгородским иконам присуща необычная для византийских произведений плотность и жесткость формы, возникающая благодаря густым малопрозрачным краскам, длинным контурам теней и высветлений на одеждах и другим приемам. Особенность Софийских праздников — и в акценте на общее впечатление от композиции, при незначительной роли ликов. Греческие надписи при каждой сцене заставляют предположить, что двенадцать праздников исполнены приезжими художниками. Мастера были, скорее всего, выходцами не из Константинополя, а из византийской провинции, например, с Балкан. В своем новгородском творчестве они испытали воздействие русской среды, воспроизведя особенности новгородской живописи, присущий ей пафос напряженной, напористой формы.

*иконостаса Софийского собора в  
Новгороде. Около 1341 г.  
Новгородский музей.*

***Евангелие из собрания Хлудова*** (ГИМ) с крупными, напоминающими иконы изображениями евангелистов — роскошная рукопись, заказанная неким новгородцем Симоном, во второй четверти XIV в., украшена

многочисленными миниатюрами в тексте, иллюстрирующими тот или иной псалом, и двумя более или менее обычными выходными миниатюрами. Одна изображает царя Давида, играющего на музыкальном инструменте в окружении других музыкантов, а другая — его же, но в образе автора, пишущего сидя, у столика. В первой миниатюре пояснительная надпись гласит, что «Давид царь составляет Псалтирь» (то есть сочиняет ее текст), а в другой — что он «пишет» Псалтирь, то есть записывает текст. И текстовые, и выходные миниатюры построены плоско и симметрично, с яркой раскраской, и отличаются от произведений XIII в. лишь подвижностью поз, сухостью бесплотных фигур, игрой стилизованных линий и остротой контуров.

Перед двумя обычными выходными миниатюрами находится еще одна — «Явление Христа женам-мироносицам», заслуживающая специального внимания. Она могла быть помещена перед кодексом Псалтири как напоминание о воскресении Христа, либо как намек на ктиторскую композицию: обозначены имена припавших к ногам



*«Давид царь составляет Псалтирь».  
Миниатюра новгородской  
Хлудовской Псалтири.*



«Давид царь пишет Псалтирь». Миниатюра новгородской Хлудовской Псалтири.

Вторая четверть XIV в.  
ГИМ, Хлуд. 3

Мария, сестры Лазаревы», и одна из сестер могла быть святой покровительницей знатной женщины из семьи заказчика. Эту миниатюру писал другой мастер, не тот, что исполнил остальные выходные миниатюры. Если симметричная, плоскостная композиция, застывшие фигуры мироносиц, яркие цветовые плоскости роднят ее с другими иллюстрациями кодекса, то фигура Христа дана в более свободной и гармоничной позе. Главное же новшество — в трактовке лика Спасителя, с тонко градуированным рельефом, некрупными чертами, скользящим светом и богатством оттенков жизни.

Вместе с тем орнамент начинает обладать глубоким символическим значением. В основе излюбленного новгородцами плетеного орнамента лежит мотив

крестообразно пересекающихся линий, как бы говорящих о том, что крест является первичной структурой всего сотворенного Богом мира, основой материи, ткани, которую он животворит. Сплетающиеся и расплетающиеся линии, напоминающие то ремни, то побеги лозы, говорят о единстве вселенной и о том, что все живое подчиняется закону вечного обновления и возрождения. Художники широко используют орнамент в разных видах искусства. Особое место он занимает в творчестве привилегированных мастеров — «владычных паробков», работающих над украшением книг в скриптории при дворе новгородского архиепископа. Отсюда выходят сделанные «на заказ» книги, украшенные заставками и инициалами плетеного орнамента, включающими в себя кусающих собственных хвосты чудовищ, грифонов, стилизованные фигурки людей: держащих сети, играющих на гусях, пьющих из рога. Хотя многие из этих мотивов позаимствованы из византийских и западноевропейских рукописей, они входят в декор богослужебных и «четьих» книг подобно отзвукам стихии устного народного творчества.



Явление Христа женам-мироносицам. Миниатюра новгородской Хлудовской Псалтири. Вторая

Новые приемы, усвоенные новгородскими мастерами и обеспечившие их композициям богатство ракурсов,

четверть XIV в. ГИМ,  
Хлуд. 3



*Евангелист Лука.  
Миниатюра  
новгородского  
Хлудовского Евангелия.  
1330-е — 1340-е гг.*

пространственность, разнообразие решений, получили в Новгороде популярность. Именно они легко опознаются в миниатюрах новгородского Евангелия ГИМ, Хлуд. 30, где форма охарактеризована так активно, что каждая фигура, постройка, мебель выглядит словно сгусток массы, наполненный внутренним напряжением и окруженный незримым сиянием, излучением энергии. Композиции этих миниатюр с точностью до малейшей детали воспроизведены на медных, с «золотой наводкой» Царских вратах с изображением «Благовещения» и четырех евангелистов, из собрания Н.П.Лихачева.

Изделия в технике «золотой наводки», подобные графике или гравюре Нового времени, стали чрезвычайно популярны в Новгороде во второй четверти XIV в., при архиепископе Василии, который воскресил этот вид искусства, достигший на Руси исключительной утонченности уже в конце XII в., когда были созданы две пары храмовых врат в соборе Рождества Богородицы в Суздале. В Новгороде в этой технике также исполнялись преимущественно врата, как иконостасные (упомянутые

Царские врата в ГРМ), так и храмовые. Традиция была в XVI в. подхвачена Москвой (врата Успенского и Благовещенского соборов, Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме по заказу боярина Дмитрия Ивановича Годунова). Из нескольких, судя по поздним описям, медных врат новгородского

Софийского собора сохранились лишь одни, заказанные архиепископом Василием в 1336 г. Это драгоценное изделие так понравилось в XVI в. царю Ивану Грозному, что он приказал увезти двери из Новгорода и поставить в Покровской церкви Александровской слободы, заменив некоторые утраченные пластины. Из новгородских мастеров, работавших над Васильевскими воротами, один был явным приверженцем старины, поэтому его композиции оказываются плоскостными и странно экспрессивными (например, «Крещение»). Другой же мастер умело сочетает палеологовский художественный язык с силой чувств, присущей новгородской культуре (ср., например, «Преображение»).



*Преображение. Пластина Васильевских врат. 1336 г. Из Софийского собора в Новгороде. Покровская церковь в Александровской слободе*

На фоне разнообразных опытов новгородского искусства, которое, осваивая новые византийские традиции, с особой любовью подчеркивало плотность и массивность форм, радостно увлекаясь их рельефностью, ракурсами, их обилием и даже нагроможденностью, одиноко выглядит фреска Успенской церкви в Волотове, исполненная в самом конце интересующего нас периода, в 1352 г. Небольшая композиция в алтарной



*Служба святых отцов. Фреска апсиды Успенской церкви на Болотовом поле близ Новгорода. 1352*

2

апсиде изображает «Службу святых отцов». У престола, на котором находятся потир и воздух, стоят два ангела в диаконских облачениях, с рипидами, которые они бережно придерживают кончиками пальцев. За ангелами — святители Иоанн Златоуст и Василий Великий, которые держат развернутые свитки с текстами из литургических служб. Образцом для мастера служило, вероятно, византийское произведение первой трети XIV в. Об этом говорят стройные фигуры, красивые и сосредоточенные лики ангелов, отдаленно напоминающие типы Палеологовского ренессанса. Но художник был, видимо, стар, а может быть и провинциален, его кисть двигалась робко, а почерк был слишком графичен. Когда у заказчиков Волотовской церкви нашлось больше денег, они, призвали в 1363 г. другого художника (вероятно,, с помощниками), расписавшего все остальные стены храма. Разрушенный во время Второй мировой войны, памятник сейчас начинает

возрождаться, и возникает возможность не только судить о росписи Волотова по старым фотографиям и копиям, но и увидеть, хотя бы частично, сами фрески, включая остатки первоначальной апсидной композиции.

В силу особенностей социальной структуры Новгорода, там, как нигде более, был силен низовой, народный культурный слой. На протяжении всего XIV в., а более всего в первой его половине, в Новгороде создавались иконы, совершенно не затронутые новыми веяниями. Мастера таких икон были свято преданы художественным нормам XIII в.: они любили простые геометризованные формы, ярко раскрашенные плоскости, выразительные жесты угловатых фигур, недвусмысленно передававшие простую и ясную идею. Это архаическое искусство не имеет никаких следов античной традиции, всегда ощущавшейся в искусстве византийской ориентации. Но оно подкупает пафосом, почти космическим размахом, выразительной силой сверкающих взглядов. Неподвижные фигуры в иконах такого типа иногда напоминают деревянную скульптуру, восходящую к традиции дохристианского периода.

Культура простонародного плана не случайно проявила себя именно в иконах: фрески и книжные миниатюры принадлежали к искусству относительно элитарному, тогда как иконопись существовала как при архиепископском дворе, так и в провинции, в отдаленных монастырях Севера, где монахи были выходцами из простых крестьян. Среди икон «народного» слоя наиболее часто встречаются изображения отдельных святых или их групп, иногда в окружении сцен их жития и деяний. В иконе из села Озерёво, ГРМ, св. Никола представлен вместе с Христом и Богородицей, вручающими ему епископские инсигнии, а также со св. врачами-бессребрениками Козьмой и Дамианом. В житийных сценах, исполненных яркими красками, с контрастами красного, синего и белого, обращают на себя внимание жесты: у св. Николы - повелительные, благословляющие, а у других людей — жесты послушания и молитвы. Иконописцы, работавшие в народном ключе, варьировали свои художественные средства: так, мастер иконы «Чудо Георгия о змие, с житием», ГРМ довольствуется простым рисунком с раскраской. Симметричные, статичные композиции его иконы внушают мысль о вечности подвигов св. Георгия и героизме его мучений, которые оставляли его неуязвимым благодаря небесному покровительству. Характерная особенность этого искусства — пространственные надписи; им уделяется больше внимания, чем обычно в православном искусстве, которое всегда считало необходимым при помощи надписи подчеркнуть истинность и святость изображения. В иконе св. Георгия не только описано действие в каждой сцене, не только обозначены имена Георгия и спасенной принцессы («Елисава»), но даже около башни указано название города («Ракли», то есть Гераклея), а также назван дракон («змия»).

Искусство народного типа не определяло в XIV в. лица новгородской культуры. Но оно занимало прочные позиции и стало как бы носителем традиции, именно оно сохранило всю силу живого и красочного новгородского творчества, столь ярко себя проявившего в предшествующем столетии. Дожив до XV в., оно слилось там с палеологовской

традицией, соединив свою прямолинейную убедительность с ее гибкостью и утонченностью.

---

1. Сарабьянов
2. Ильина
3. Лифшиц