

Виктор Никитич Лазарев

НОВГОРОДСКАЯ ИКОНОПИСЬ

Новгородская станковая живопись прошла длинный и сложный путь развития. Ее истоки восходят к XI веку, ее первый расцвет падает на XII-XIII столетия, ее второй и наивысший расцвет захватывает поздний XIV и весь XV век, после чего начинается ее медленное угасание. И хотя в дальнейшем на новгородской почве еще писались отдельные прекрасные иконы, они все же не выдерживают сравнения с тем, что было создано в более ранние времена. Да это и понятно, ибо после утраты Новгородом своей самостоятельности и своих вольностей исчезают постепенно те предпосылки, которые определили блестящий расцвет его искусства. Современные историки любят подчеркивать, что Новгород был боярской республикой, где господствовала боярская олигархия, умело использовавшая вече в своих собственных интересах. Но гораздо существеннее то, что Новгород был до присоединения к Москве свободным городом, обладавшим своим республиканским укладом жизни, своей оригинальной экономической структурой, своими большими культурными традициями. Огромные территории и изобильные уголья, щедрые дары природы, умелое и разумное для своего времени хозяйствование - все это способствовало экономическому расцвету "господина великого Новгорода", славившегося во всей восточной Европе своим богатством и своей деловитостью.

Если сравнивать новгородское искусство в целом с искусством Киевской Руси, Владимиро-Суздальского княжества и великокняжеской Москвы, то бросается в глаза его особая полнокровность и почвенность. В нем очень сильно проступают народные черты, оно неизменно подкупает своей свежестью и непосредственностью. Стихия новгородской живописи - это импульсивность образа, достигнутая совсем особым цветовым строем, ярким и звонким. Новгородские художники не любят сложных, замысловатых сюжетов, им осталась чуждой головоломная символика как византийских теологов, так и западноевропейских схоластов. Они предпочитают изображать почитаемых местных святых (Флор и Лавр, Илья, Анастасия, Параскева Пятница и другие), от которых они ожидают прямой помощи в своих сельских работах и торговых делах. Выстраивая их в ряд и располагая над ними изображение Знамени - этой своеобразной эмблемы города, новгородцы обращались с иконой запросто, как со своим закадычным другом. Они доверяли ей затаенные мысли, и они настойчиво добивались от нее поддержки во всем том, что представлялось им важным и неотложным. Такой подход к иконописи в какой-то мере сближал ее с жизнью. Но было бы неверным недооценить в новгородской иконе умозрительное начало. В ней, как и во всем средневековом искусстве, очень много отвлеченного, условного, много такого, что переносит все изображаемое в совсем особую среду, в которой события протекают вне времени и вне пространства. В этом своеобразном сочетании, казалось бы, непримиримых противоречий кроется неуывадаемая прелесть новгородской иконописи: хотя новгородский художник крепко стоит на земле, мысль его в то же время взвигается в поднебесье; однако и здесь он не теряет дара предельно образного и конкретного воплощения своих переживаний.

От новгородской иконописи XI века сохранился на сегодняшний день лишь один памятник - монументальная икона "Петр и Павел" из Софийского собора (Новгородский

историко- архитектурный музей-заповедник). К сожалению, от первоначальной живописи до нас дошли лишь фрагменты одежды и фона, лики же, руки и стопы ног утрачены - (здесь не удалось обнаружить красочный слой древнее XV века). Такая плохая сохранность препятствует делать выводы о том, кто был автором иконы - заезжий греческий мастер, приглашенный в Новгород киевский художник или местный иконописец. Как и все ранние иконы Новгорода, этот памятник тяготеет к кругу произведений византийской станковой живописи. Но от этих работ его отличает необычный для греческих икон большой размер (2,36 х 1,47). Уже одно это обстоятельство указывает на то, что икона была не привозной, а выполнена в Новгороде. Северная Русь в изобилии поставляла зодчим и живописцам нужное им дерево, и художники не скупилась на расходование легко доступного им материала. Это, в частности, объясняет быстрое развитие на новгородской почве деревянных многоярусных иконостасов, сделавшихся с XIII-XIV веков главной точкой приложения творческой энергии иконописцев.

Икона Петра и Павла украшала Софийский собор, простоявший без росписи около шестидесяти лет (1050-1109). Вероятнее всего, она была "настолпной" иконой и выполняла эту роль наряду с фресковыми иконами, размещенными на крестчатых столбах храма. Зная ход развития политической жизни Новгорода, у нас нет основания полагать, что в XI веке станковая живопись получила здесь широкое распространение. Обстановка для этого была неблагоприятной. После сына Ярослава - Владимира, умершего в 1052 году, назначаемые Киевом князья не засиживались в Новгороде. Они быстро сменяли друг друга, и у них не было возможности осуществлять строительство храмов. Не случайно между 1050 и 1113 годами князья не возвели в городе ни одной постройки. Лишь с появлением в Новгороде в 1096 году Мстислава Владимировича началось длительное княжение одного лица, продолжавшееся двадцать один год. И как раз на это время падает возобновление княжеского строительства и сложение придворной (?) живописной мастерской, из которой вышли Мстиславово евангелие и близкие к его миниатюрам росписи купола Софии Новгородской. Сын Владимира Мономаха, известного своими открыто грекофильскими симпатиями, Мстислав неоднократно помогал своему отцу в походах и с 1125 года наследовал киевский стол. Проведя свое детство в Чернигове, он, естественно, должен был быть тесно связан с византийской и киевской культурой. Недаром он отправил плененных им полоцких князей в Константинополь, (что было бы невозможно без предварительного согласования), недаром его третья дочь была выдана за греческого царевича Алексея. Поскольку известно, что именно Мстислав заложил в 1113 году Николо-Дворищенский собор, роспись которого обнаруживает несомненное стилистическое сходство с фресками барабана Софийского собора, постольку многое говорит за то, что деятельность интересующей нас мастерской протекала при княжеском дворе и что в основании этой мастерской решающую роль должны были играть силы, призванные с юга. Так начинают вырисовываться контуры того византинизирующего очага, который сложился на почве Новгорода в первой четверти XII века и который во многом объясняет нам появление на протяжении этого столетия группы византинизирующих икон, несомненно, отразивших вкусы великокняжеского и архиепископского двора.

Среди этих икон, по-видимому, самыми древними являются два изображения св. Георгия: одно в рост (Третьяковская галерея), другое полуфигурное (Успенский собор в Московском Кремле). Первая икона происходит из Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде, заложенного в 1019 году и освященного, согласно не вполне достоверному свидетельству III Новгородской летописи, 29 июня 1140 года, вторая, по-видимому, была привезена в Москву из этого же собора. Изображение Георгия в рост было, несомненно, главной храмовой иконой, принадлежащей к числу "настолпных"

образов, в пользу чего говорит ее большой размер (2,30 x 1,42), ни в какой мере не соответствующий форме и масштабу первоначальной алтарной преграды. Могучая фигура святого воина четко выделялась на ныне утраченном золотом фоне. В правой руке Георгий держит копье, левой он сжал висящий у бедра меч. Из-за плеча виднеется круглый щит, прикрепленный к ремню. К сожалению, многочисленные утраты первоначальной живописи, восполненные записями XIV, XVI, XVII и XIX веков, не позволяют точно восстановить тип лица и детали воинского одеяния. Но первоначальный силуэт фигуры и ее крепкие, скорее, приземистые пропорции остались неизменными. Величавая и торжественная фигура Георгия воплощает силу и воинскую доблесть, во многом перекликаясь с героическими образами древнерусских воинских повестей. От нее исходит дух непоколебимой твердости, той самой твердости, которая позволяла русскому воинству одерживать победы над далеко превосходившими их по численности противниками.

Икона из Успенского собора, за исключением не очень многочисленных утрат, дошла до нас в хорошем состоянии сохранности. Георгий представлен по пояс. Его фигура целиком заполняет поле иконы, так что руки почти вплотную касаются обрамления. В правой руке святой держит копье, в левой меч, который он выставляет как бы напоказ, подобно драгоценной реликвии. Известно, что меч играл у славян совсем особую роль. Его рассматривали как своеобразную военную эмблему Руси и как символ власти, в частности княжеской власти. По-видимому, икона была заказана каким-то новгородским князем в качестве иконы соименного ему святого, выступающего здесь в роли патрона князя и держащего меч как знак княжеского достоинства охраняемого им лица. Вероятнее всего, этим князем был младший сын Андрея Боголюбского - Георгий Андреевич. По просьбе новгородцев он был отправлен на княжение в Новгород, откуда был изгнан в 1174 году. Если Георгий Андреевич действительно был заказчиком нашей иконы, то ее следует датировать началом 70-х годов XII века, но не позднее вышеназванного 1174 года. На иконе из Успенского собора Георгий выступает в образе храброго и стойкого воина, покровителя ратных людей. Особенно выразительно его лицо, сочетающее в себе свежесть юности с мужественной силой. Правильный овал лица обрамлен густой шапкой коричневых волос. Большие, пристально глядящие на зрителя глаза, темные, красиво изогнутые брови, прямой нос, сочные губы - все эти черты так трактованы художником, что они придают лицу чисто архитектурную построенность. Кожа имеет очень светлый беловатый оттенок, переходящий на щеках в нежный румянец. От соседства с густыми зеленовато-оливковыми тенями и энергичной красной окраской носа беловатый оттенок кожи приобретает особую прозрачность, придавая лицу сияющий характер. При взгляде на Георгия невольно вспоминаются те замечательные слова из "Сказания о Борисе и Глебе", которыми составитель этого сказания обрисовал внешность Бориса: "телм бяше красн высок. лицъм круглеме, плечи велице... очима добраама, весел лицъм... светяся цесарьскы, кренк телм. всячьскы украшен, аky цвѣт цвѣтый в уности своей..." Как и в древнерусской повести, так и на иконе воплощен поэтический идеал прекрасного юноши, находящегося в полном расцвете сил.

Особую стилистическую группу составляют три близкие по манере письма иконы, две из которых происходят из Новгорода. Первая из них - так называемое "Устюжское благовещение". Согласно свидетельству столь авторитетного источника, как "Розыск дьяка Висковатого", икона была вывезена в Москву по приказанию Ивана Грозного из Юрьева монастыря в Новгороде. Точное время написания иконы остается спорным, так как она могла быть написана и вскоре после завершения постройки собора (1130 или 1140 год) и некоторое время спустя. На иконе благовещение дано в редчайшем иконографическом изводе - со входящим в лоно богородицы младенцем. От руки изображенного в полукружии "Ветхого Деньми" идет прямой луч к лону девы Марии. Тем

самым художник показал с предельной для его времени наглядностью, что "непорочное зачатие" произошло по воле Всевышнего. Если вспомнить приведенный в новгородской летописи под 1347 годом рассказ о поездке новгородцев в земной рай, который они во что бы то ни стало хотели увидеть своими глазами, то станет ясной глубокая внутренняя связь между этим эпизодом и идейным замыслом "Устюжского благовещения".

В монументальных фигурах архангела Гавриила и Марии чувствуется основательное знание автором иконы современных ему образцов византийской живописи. Хотя фигуры несколько грузны, чем они отличаются от изображений на чисто греческих иконах, им свойственна строгая пропорциональность. Убедительно выявлен мотив движения архангела, изящными складками ложится его плащ, не менее изящны складки хитона. С таким же тонким пониманием структуры драпировки обработан мафорий Богоматери. Моделировка лиц отличается особой мягкостью. Темная зеленовато-оливковая основа положена только в тенях. Дальнейшая лепка рельефа достигается путем постепенного наложения темно-желтой охры с прибавлением в каждом следующем слое все большего количества белил, но с последовательностью столь выдержанной, что переходы от слоя к слою остаются почти незаметными. Самый верхний слой, покрывающий наиболее освещенные места, не переходит в чистую белизну, сохраняя желтоватый оттенок. Поверх охры положены красные румяна, мягко оттеняющие щеки, лоб, шею и линию носа. Колорит "Устюжского благовещения" отличается в целом известной сумрачностью, что вообще типично для икон до монгольского времени. Наиболее яркие краски верхнего изображения, где мы видим восседающего на херувимах и восславляемого серафимами "Ветхого Днями". Здесь киноварные краски смело сочетаются с синими, голубыми, зелеными и белыми. Это изображение, сопровождаемое славянскими надписями, несколько выпадает резкостью своих красок из общего цветового строя иконы. Тут уже дает о себе знать индивидуальный вкус новгородского художника, добивающегося особой звонкости цвета. По-видимому, он не был связан в этой части иконы каноническим образцом, почему и прибег не только к более цветистой гамме, но и к более свободной манере письма. Такое параллельное сосуществование двух различных живописных приемов в одной и той же иконе встретится и в других памятниках новгородской станковой живописи.

Большую стилистическую близость к "Устюжскому благовещению" выдает замечательная двусторонняя икона "Спас Нерукотворный" (Третьяковская галерея). Ее происхождение из Новгорода также не вызывает никаких сомнений. Об этом свидетельствуют и ярко выраженные новгородизмы в подписях на оборотной стороне иконы, где представлено прославление креста и схожесть ангелов из этой сцены с ангелами в куполе Нередицы, написанными в такой же широкой и живописной манере, и, наконец, тот факт, что композиция лицевой стороны иконы (а частично и ее оборотной стороны) воспроизведена в заставке одной новгородской рукописи - Захарьевского Пролога (Исторический музей, Хлуд. 187, л. 1). Так как эта рукопись датируется 1262 годом, то отсюда явствует, что уже в XIII веке икона "Спас Нерукотворный" была одной из прославленнейших святынь Новгорода, иначе ее не воспроизвели бы в рукописной заставке. С первого же взгляда бросается в глаза различие в стиле между изображениями лицевой и оборотной стороны, исполненными разными мастерами и, возможно, в разные эпохи. Лик Христа с разделанными тонкими золотыми нитями волосами написан в мягкой "сплавленной" манере с помощью неуловимых переходов от света к тени. В подборе красок художник крайне сдержан и лаконичен: его скупая колористическая гамма строится на сочетании оливковых и желтых цветов. Главный акцент поставлен иконописцем на больших глазах, обладающих огромной выразительностью. В совершенстве владея линией, он позволил себе, ради достижения большей экспрессии, дать асимметрическое построение лица, что ярче всего сказывается в по-разному

изогнутых бровях. Торжественная "иконность" этого лика наглядно говорит о том, что написавший Спаса художник имел перед глазами хорошие византийские образцы либо прошел выучку у византийского мастера.

Совсем по-иному трактовано изображение на оборотной стороне иконы. В широкой, смелой, свободной манере письма, в резких и сильных сопоставлениях света и тени, в многокрасочной палитре с ее лимонно-желтыми, киноварными, розовыми, светло-синими и белыми цветами легко опознается рука новгородского мастера, современника тех художников, которые расписывали Нередицу.

В эту же группу новгородских икон входит и великолепная икона Русского музея с поясным изображением архангела. Вероятнее всего, она является фрагментарной частью утраченного деисусного чина. Это одно из прекраснейших произведений древнерусской живописи. Построение рельефа лица и разделка волос с помощью золотых нитей здесь те же, что и на иконах "Спас Нерукотворный" и "Устюжское благовещение". Но икона Русского музея превосходит эти вещи тонкостью исполнения и каким-то особым благородством замысла. Трудно найти во всем древнерусском искусстве более одухотворенный лик, в котором так бы своеобразно сочеталась чувственная прелесть с глубокой печалью. Огромные бархатистые глаза ангела по силе эмоционального воздействия могут сравниться лишь с глазами Владимирской Богоматери. Это работа выдающегося мастера, органически усвоившего все тонкости византийского письма. Очень трудно уточнить дату исполнения рассмотренной здесь группы икон. Не исключено, что "Устюжское благовещение" было написано вскоре после освящения Георгиевского собора (1130 либо 1140 год), но доказать это невозможно, так как оно не было главным храмовым образом (таковым являлась икона Георгия) и поэтому могло быть более поздним вкладом. Обрат "Спаса Нерукотворного" указывает на конец XII века как время исполнения композиции "Поклонение кресту". Тем не менее у нас нет гарантии, что изображение на обороте иконы не выполнено позднее, чем изображение на ее лицевой стороне. Не помогают и довольно шаткие стилистические аналогии (например, с мозаиками Монреале). Было бы весьма заманчиво всю эту группу византинизирующих икон связать с мастерской упоминаемого летописью под 1197 годом "Грьцином Петровицем", однако и здесь остается много неясного и спорного (например, М. К. Каргер и Э. С. Смирнова склонны рассматривать слово "грьцин" как личное имя, а не как обозначение национальности). В силу противоречивости вышеизложенных фактов будет осторожнее датировать интересующую нас группу икон в пределах 30-90-х годов XII века.

К византинизирующему направлению в новгородской станковой живописи принадлежит также икона "Успение", происходящая из церкви Рождества Богородицы в Десятинном монастыре в Новгороде (Третьяковская галерея). Исключительно красивая по своим густым, плотным краскам, но несколько жесткая по композиции, эта икона выдается сложностью иконографической редакции. Помимо обступивших ложе Богоматери традиционных двенадцати апостолов, святителей и стоящего в центре Христа, который держит в руках спеленутого младенца, символизирующего душу Марии, мы видим в верхней части иконы ангелов и прилетевших на облаках апостолов, а также архангела Михаила, возносящего на усеянное звездами небо душу Марии. В тонких лицах апостолов (особенно в правой части композиции) чувствуется основательное знание художником византийских образцов комниновской эпохи. В левой группе черты лип не носят столь явно выраженного греческого характера. Эти лица по своему выражению мягче, интимнее. Особенно экспрессивна голова апостола, склонившегося над телом Марии и внимательно вглядывающегося в ее лицо, с которым он мысленно прощается. По сравнению с византийскими иконами, с их утонченной красочной лепкой и относительной объемностью форм, здесь фигуры выглядят гораздо более плоскими. При этом бросается в

глаза их неустойчивость. Они не стоят крепко на земле, а едва касаются подошвами ног линии почвы. В такой трактовке, равно как и в усилении линейного начала и интенсивности цвета, дает о себе знать отход от византийских прототипов, с годами подвергающихся на новгородской почве все более радикальной переработке. Даже если допустить широкий ввоз в Новгород греческих икон, это столь сильно византизирующее искусство нуждается все же в объяснении. В связи с этим уместно будет вспомнить о тех оживленных культурных связях, которые Новгород поддерживал с Константинополем. К Царьграду тяготел грекофильски настроенный епископ Нифонт. В 1186 году в Новгород приезжал двоюродный внук византийского императора Мануила Комнина - Алексей Комнин. В 1193 и 1229 годах в Новгороде существовали влиятельные грекофильские партии, желавшие иметь архиепископа из греков. Нередко новгородцы паломничали в Иерусалим, Царьград, на Афон. Наконец, на рубеже XII и XIII веков в Константинополе побывал Добрыня Ядрейкович, будущий архиепископ Антоний. Все эти оживленные сношения были реальными каналами для проникновения в Новгород византийских влияний. Необходимо также учитывать, что новгородские князья и в XII веке сохраняли крепкие связи с Киевом, а последний долгое время продолжал оставаться рассадником византизирующих форм. Искусство Византии в первую очередь привлекало внимание княжеского и епископского двора. Однако его очарованию не могли не поддаться и более широкие круги новгородского общества, настолько совершенен был его художественный язык.

Рядом с византизирующим направлением в новгородской станковой живописи XII века существовало и другое, в котором местные черты получают решительное преобладание над византийскими, занесенными извне. Это второе, более самобытное и демократичное течение было связано с укреплением вечевого строя, приведшим к ограничению великокняжеской власти. Росло самосознание купеческих и ремесленных кругов, приобретавших в жизни "Господина Великого Новгорода" все больший удельный вес. И, естественно, их вкусы должны были найти отражение в искусстве. Так постепенно стало крепнуть и шириться в Новгороде второе течение. Оно не пришло на смену первому, а существовало с ним одновременно. И, в конце концов, оно победило. Характерным образцом этого новгородского, более самобытного стиля XII века может служить икона "Знамение" (Новгородский историко-художественный музей-заповедник), которая, согласно легенде, принимала участие в обороне Новгорода при осаде его суздальскими войсками в 1169 году. На оборотной стороне иконы (ее лицевая сторона утрачена) представлена несколько необычная композиция - апостол Петр и мученица Наталия обращаются с молитвой к Христу. Фигуры короткие, большеголовые, манера письма свободная и живописная, напоминающая фресковую технику. Лицо Петра с сочными энергичными пробелами свидетельствует о смягчении византийской строгости и появлении какого-то нового психологического оттенка - более эмоционального и душевного. Переходя к XIII веку, мы должны сразу же подчеркнуть, что это было и для Новгорода "темное столетие". Нашествие татар, хотя последним не удалось захватить город, привело к серьезным внутренним сдвигам также в Северной Руси. Почти прекратилось строительство каменных храмов, испуг перед несметными монгольскими полчищами делал людей осторожными и осмотрительными. Прервались культурные связи с Южной Русью и Константинополем. Такая изоляция сохранившего свою самостоятельность Новгорода способствовала активизации местных художественных течений, питавшихся родниками живого народного творчества.

Но это не означает, что византийская традиция была полностью изжита. Она существовала как наследие XII века, и если она не определяла теперь путей развития местного искусства, то все же сохраняла свое значение для отдельных мастеров, о чем, в частности, свидетельствует икона "Никола" в Русском музее. Автор этой иконы,

происходящей из Духова монастыря и написанной уже ближе к середине XIII века, хорошо знал живопись предшествующего столетия. Лик святого во многом сохранил византийскую строгость и суровость. Но в трактовке лика уже много нового, указывающего на грядущее развитие. Этим новым является усиление линейно-орнаментального начала (особенно в обработке складок кожи и прядей волос). Линии как бы врезаны в поверхность доски, в них есть что-то чеканное. Византийский мастер никогда не дал бы такой графической проработки формы.

Совсем не византийским характером отличается и колорит, построенный на контрасте светлых и ярких красок. Полусрезанные фигуры святых на полях (среди них можно опознать Симеона Столпника и Бориса и Глеба) и полуфигуры на верхнем поле иконы (архангелы Михаил и Гавриил) и в медальонах (Афанасий, Анисим, Павел, Екатерина) написаны свободнее и по выражению своему намного мягче, чем образ Николы. Именно в этих маленьких изображениях дает о себе особенно явственно знать отход от византийских образцов.

О своеобразном бунте против византийской традиции наглядно говорит большая краснофонная икона в Русском музее, на которой представлены в рост фигуры Иоанна Лествичника, Георгия и Власия. Все они даны в неподвижных, застывших позах, напоминая резанные из дерева и раскрашенные истуканы. Иоанн Лествичник в два с лишним раза больше стоящих по его сторонам святых, подбор которых был несомненно продиктован заказчиком или заказчиками иконы. Как и на иконе Георгия из Успенского собора, Георгий держит меч, выставя его напоказ. Вся композиция подчинена двум измерениям, в фигурах нет ни малейшего намека на объем. Художник накладывает краски большими, ровными плоскостями, избегая светотеневой моделировки. Типы лиц, живо напоминающие образы Нередицы, уже чисто русские. Поверх карнации положены глубокие тени и яркие блики, превратившиеся из красочных тушевок и густых мазков в ряд тонких отдельных линий. Здесь намечается та техника иконного письма, которая сделается в дальнейшем своего рода каноном. В целом икона подкупает своей яркой красочностью и оттенком наивного простодушия, характерным для многих памятников новгородской живописи.

Совсем особое место занимает икона "Николай Чудотворец", происходящая из церкви Николы на Липне (Новгородский историко-художественный музей-заповедник). Эта икона сохранила подпись художника (Алекса Петров сын) и дату (1294), что делает ее совершенно уникальным памятником. По сторонам от Николы изображены в гораздо меньшем масштабе фигуры Христа и Богородицы, а поля иконы украшают еще меньшие по размерам фигурки излюбленных новгородцами святых и полуфигуры архангелов и апостолов, фланкирующие престол уготованный (этимасия). Подчиняя Николу Христа и Марию, художник явно нарушает церковную иерархию. Соименный заказчику Николаю Васильевичу, чьим патроном он здесь выступает, святой утратил суровость фанатического отца церкви. Перед нами добрый русский святитель, готовый оказать наиреальнейшую помощь своему подопечному. Линейная обработка лика упрощена, обнаруживая тягу художника к центрическим, округлым формам, к плавным параболическим линиям. Все это придает образу совсем иное, по сравнению с византийскими иконами, эмоциональное звучание. Необычно для византийских икон и обилие орнаментальных мотивов. Одевание святителя разукрашено так, как будто художник воспроизводил народные вышивки. И даже нимб декорирован тончайшим орнаментом. В подобной трактовке много от наивной, почти что деревенской непосредственности восприятия.

С XIV века в древнерусской, и в частности в новгородской, живописи все чаще начинают появляться житийные иконы. Обычно на среднем поле изображается святой, а в

боковых клеймах размещаются сцены из его жития. Такие иконы существовали и в Византии, но там они не получили столь широкого распространения, как в славянских странах и особенно на Руси. Сюжеты житийных сцен нередко восходили к апокрифическим источникам, что давало художнику возможность более вольного их толкования. К тому же, по мере развития искусства в XIV и XV веках, в эти сцены охотно вводили черточки, непосредственно наблюдаемые в жизни. Так в житийные сцены начали проникать элементы реальной архитектуры и реального быта. Но никогда житийная сцена не превращалась в простую жанровую сцену. В ней всегда сохранялась дистанция между миром идеальным и миром реальным, всегда умоглядное начало властно напоминало о себе. Явленные молящемуся действия протекали в замедленном темпе, как бы вне времени и вне пространства. Тем самым житийные сцены приближались к своего рода идеограммам, скорее намекавшим на изображенный эпизод, нежели передававшим его со всей свойственной зрелому реалистическому искусству обстоятельностью. К разряду таких житийных икон относится икона Русского музея, написанная в начале XIV века. На полях иконы представлены различные сцены мучений св. Георгия, на среднике же мы видим развернутый вариант чуда Георгия о змие с царевной Елисавой (вместо Елизаветы!), с ее родителями и епископом, выглядывающим из башни. Все основные элементы этой композиции встречаются уже на старолadoжской фреске. Но тот оттенок сказочности, который был свойствен росписи, еще более усилился на иконе с ее контрастами масштабов, своеобразным парением фигур в воздухе и наивной повествовательностью. Царевна кажется игрушечной, и таким же воспринимается и дракон, послушно ползущий за Елисавой. В Георгии нет ничего подчеркнуто воинственного. Хотя в правой руке его виднеется копьё, он им никого не поражает, а несется вскачь, как бы устремляясь на своем белом коне в поле, чтобы охранить крестьянские посевы. Очень интересны изображения в клеймах, в основном передающие различные сцены мучений. Георгия четвертуют, бьют, кладут на него камни, сажают в котел с кипятком, пилят голову и подвергают множеству других тяжелых испытаний. Но все напрасно. Он выходит невредимым из любых переделок, и его лик остается неизменным, как будто он ничего не чувствует и ничего не ощущает. Так новгородский мастер воссоздает повесть о героизме мученика. И делает он это столь живо и убедительно, что, несмотря на лаконизм его художественного языка, каждый эпизод обретает удивительную конкретность.

Благодаря тому что Новгород не знал татарского ига, в нем никогда не пресекалась местная художественная традиция. На новгородской почве, в отличие от других русских областей, отсутствует разрыв между искусством XII и XIV веков. XIII столетие было здесь тем мостом, который соединяет эти две столь различные эпохи. Как раз на протяжении XIII столетия народное творчество проявило себя с особой силой. В век, когда оказались почти прерванными культурные и торговые связи с Византией, когда прекратился ввоз византийских икон, стало, естественно, легче выйти из-под византийских влияний. Это подготовило почву к широчайшему усвоению народных мотивов и народных форм, в результате чего новгородская живопись сделалась в XIII веке более полнокровной. Смягчается суровость ликов, упрощаются композиции, рисунок делается обобщеннее и лаконичнее, краски накладываются ровным цветом, без оттенков и почти без светотени, силуэт приобретает все большее значение, палитра светлеет и загорается яркими киноварными, белоснежными, изумрудно-зелеными и лимонно-желтыми тонами. Так, уже в XIII веке закладываются основы для расцвета новгородской живописи XIV-XV столетий. Если брать XIV век в целом, то для Новгорода это была эпоха, когда фреска являлась гораздо более грекофильским искусством, нежели станковая живопись. Она черпала мощные импульсы из работ заезжих греческих мастеров. Имена двух из них летописи нам называют. Это "гречин Исая и другы", расписавший в 1338 году церковь Входа в Иерусалим, и знаменитый Феофан Грек, украсивший росписью в

1378 году церковь Спаса Преображения. Сопоставляя новгородские фрески XIV века с современными им иконами, убеждаешься в том, что местные традиции гораздо крепче держались в станковой живописи. В силу своей дешевизны икона была более демократическим искусством; икону легко мог заказать и сравнительно малосостоятельный человек, а тем более городские корпорации, приобретающие в жизни Новгорода все большее значение в связи с укреплением позиций ремесленных кругов. Объединявшиеся по концам, по улицам, по сотням, по тождеству профессий, жители Новгорода охотно заказывали иконы для возводимых в большом количестве деревянных и каменных храмов. Этот процесс начался уже в XII веке, но своего полного развития он достиг лишь в XIV столетии. В ранние же времена ведущая роль принадлежала княжеским и архиепископским мастерским. Известно, например, что при архиепископском дворе - "доме святой Софии" - подвизались дружины "владычных паробков", или, как их еще называли, "владычных ребят". Объединяясь в артели строителей и живописцев, они выполняли в основном заказы владычного двора. С XIV века количество таких дружин резко возрастает, и они обслуживают все более широкие круги новгородского населения. При этом заказчиками дорогих росписей выступали в основном богатые бояре, заказчиками же икон - и бояре и простые граждане. Поэтому монументальная живопись еще долго оставалась в орбите византийского понимания формы, тогда как в иконе быстро кристаллизовался новый художественный язык с ярко выраженными новгородизмами.

К сожалению, от новгородской иконописи первой половины XIV века сохранились довольно случайные памятники, и к тому же сравнительно невысокого качества. На их основе трудно воссоздать полную картину развития станковой живописи интересующего нас периода. Этому препятствует и отсутствие точно датированных икон. В XIV веке в Новгород вновь стали попадать византийские и, возможно, также южнославянские иконы. Но иноземные образцы не сыграли заметной роли в истории новгородской иконописи XIV века. Стиль последней восходит к народным истокам и крепко связан с традициями XIII столетия. Он обнаруживает мало точек соприкосновения с грекофильским стилем росписей. И он гораздо разнообразнее последнего. В нем больше оттенков, больше различных ответвлений.

Несомненно, в первой половине века писались иконы, еще весьма архаические по строю своих форм. К их числу относятся такие памятники, как поясной краснофонный "Никола" в Эрмитаже, житийная икона "Св. Николай" из соименной церкви в селе Любонях Боровичского района (Русский музей), "Борис и Глеб" в Музее русского искусства в Киеве.

В группу архаических по стилю памятников, во многом продолжающих традиции XIII века, без труда может быть включена также большая икона "Рождество Богоматери" (Третьяковская галерея). Очень красивая по цвету, с редкой по интенсивности пылающей киноварью, икона с первого взгляда поражает примитивностью своего композиционного решения. Несомненно, художник использовал какой-то образец с развитой иконографической редакцией. Тут и возлежащая на ложе Анна, и эпизод с омовением новорожденной, и стоящие позади ложа Иоаким, и четыре служанки, и архитектурные кулисы. Вероятно, на образце все это было изображено с намеком на пространственные интервалы. Новгородский же художник все подчинил плоскости, разместив фигуры друг над другом и прибегнув к обратной перспективе, помогавшей расплывать объемные формы на плоскости иконной доски. Поэтому столик перед ложем совсем утратил свой кубический характер, отчасти по той же причине по-новгородски крепко сбитые здания кажутся совсем плоскими, хотя в левой постройке имеется заимствованный из византийских источников портик с колоннами. В этом же плане весьма показательна

трактовка правой фигуры служанки, представленной в сложном повороте. Данный мотив движения, почерпнутый из образца, подвергнут настолько радикальной переработке, что от эллинистической грации образа не осталось и следа. В фигуре появилась какая-то сжатость, скованность, и она полностью растворилась в плоскости. Хотя художник изображает фигуры в различных поворотах, их лица неизменно повернуты прямо к зрителю. Это усиливает статический ритм всей композиции, в которой отсутствует взаимосвязанность частей и которая легко распадается на отдельные звенья. Ни в какой мере не соблюдая соотношения масштабов, иконописец сделал фигуру Анны непомерно большой, подчеркнув тем самым, что именно она является центральным действующим лицом. Такой подход к разработке традиционной темы ясно показывает, что автор иконы "Рождество Богородицы" мыслил весьма самостоятельно и что он не пошел на поводу у использованного им образца, а настойчиво гнул свою линию. Рядом с этим архаизирующим течением в новгородской иконописи первой половины XIV века существовали и другие направления, вплотную подводящие нас к ее расцвету на рубеже XIV-XV столетий. Здесь можно упомянуть такие вещи, как краснофонный деисусный поясной чин с архангелами и Петром и Павлом в Русском музее, иконы "Борис и Глеб" (из собрания А. В. Морозова), "Чудо Георгия о змие" (из собрания А. В. Морозова) и "Никола Зарайский и апостол Филипп" - в Третьяковской галерее. Во всех этих иконах много неустойчивого, аморфного, много еще неосознанных поисков оригинальных средств выражения, в силу чего им недостает единства стиля и той цельности, которая свойственна более поздним произведениям новгородской иконописи. Особое место занимают еще полностью нерасчищенные праздничные иконы из иконостаса Софийского собора, возобновленного после пожара архиепископом Василием в 1341 году. Эти иконы совсем не похожи ни по своему композиционному строю, ни по своим плотным, несколько тяжелым краскам с широким использованием золотых ассистов, ни по характеру рисунка на бесспорные новгородские работы того времени. В них так много византийского, что весьма убедительным представляется мнение В. В. Филатова, сближающего эти иконы с деятельностью мастерской "гречина Исаяи", упоминаемого новгородской летописью под 1338 годом. Близка по стилю к данной группе вещей также икона Покрова из Зверина монастыря, где архиепископ Василий заложил в 1335 году церковь св. Богородицы. Тем самым предложенная В. К. Лауриной более ранняя датировка "Покрова", обычно относимого к концу XIV века, находит себе косвенное подтверждение. Вся эта группа икон ясно показывает, что в первой половине XIV века в Новгороде существовало свое византизирующее течение, резко отличное от направлений, коренившихся в местных традициях. С византизирующим течением новгородской живописи связан и ряд клейм "Васильевских врат", исполненных в 1336 году для Софии Новгородской по заказу все того же вездесущего архиепископа Василия. Это течение, хранящее живые отголоски "Палеологовского Ренессанса", не сыграло решающей роли в новгородском искусстве XIV века и очень быстро растворилось в местных традициях, которые оказались гораздо сильнее.

Пожалуй, самым счастливым периодом в ее развитии был рубеж XIV-XV столетий. В иконах этого времени краски приобретают невиданную дотоле чистоту и звучность. Палитра светлеет и проясняется, из нее исчезают последние пережитки былой сумрачности. Воскресают лучшие из традиций новгородской иконописи XIII века. Излюбленным становится пламенный киноварный цвет, определяющий радостный, мажорный характер всей палитры. Эта киноварь дается в смелом сочетании с золотом фона и с белыми, зелеными, нежно-розовыми, синими, плотными вишневыми и желтыми красками иконы.

Нигде так явственно не дает о себе знать прямая связь иконописного сюжета с реальными жизненными интересами, как на одной новгородской иконе, происходящей из

Власьевской церкви (Исторический музей). Наверху, на фоне скалистого пейзажа, восседают св. Власий и св. Спиридоний, а внизу расположились охраняемые ими коровы, козы, овцы, телята и кабаны, окрашенные в яркие красные, оранжевые, белые, фиолетовые, голубые и зеленые цвета. Власий был популярнейшим в Новгороде святым. Его культ сложился под воздействием почитания местного славянского божества Белеса (или Волоса) и заносной византийской легенды. Уже Иоанн Геометр, греческий писатель X века, называет Власия "великим стражем быков". В греческих минеях его именуют также пастухом. Вероятно, на Руси христианский культ Власия прежде всего привился там, где живы были отголоски языческого культа Белеса, бога скота. И на иконе Власий представлен в сопровождении целого стада. Против него восседает Спиридоний, епископ Тримифунтский. Этот святой был весьма почитаем в Византии. Согласно легенде, он вышел из пастухов. Уже будучи епископом, он продолжал ходить с пастушеским посохом и носить шапку из ивовых прутьев. Само слово "спиридон" означает по-гречески круглую плетеную корзинку. В такой шапке он изображен на иконе и на феофановской фреске в церкви Спаса Преображения. Христианской церковью Спиридоний был возведен в покровители плодородия земли. С целью связать христианское празднество с языческим, праздник в его честь церковь приурочила к 12 декабря (старого стиля). Известно, что именно с 12 декабря начинается увеличение дня. Этой дате придавали в дохристианский период большое значение и отмечали ее особым праздником, который назывался "колядою". Коляда напоминала о "повороте солнца на лето". 12 декабря церковь окрестила "Спиридоновым поворотом". Отсюда понятно, что в Новгороде поклонение Спиридонию было тесно связано с поклонением солнцу и пробуждающимся весенним силам природы. Повидимому, именно поэтому новгородский художник представил на написанной им иконе Власия вместе со Спиридонием. Они выступают здесь как покровители и скотоводства и земледелия.

Одним из излюбленных новгородских святых был Георгий. На севере - в Новгородской, Двинской и Вятской областях - Георгию были посвящены многочисленные церкви. Здесь его воспевали в духовных стихах как землеустроителя и деятельного помощника колонизаторам северо-восточных окраин Руси, а в местных сказаниях его прославляли как прямого защитника новгородских выходцев в их борьбе с Заволочской чудью. Постепенно образ "Егория Храброго" сделался одной из популярнейших тем новгородской иконописи.

Особенно красива икона Русского музея, происходящая из Манихинской церкви Пашковского района Ленинградской области. Фигура Георгия, восседающего на белом коне четко выделяющаяся на красном фоне, превосходно вписана в прямоугольник иконной доски. Художник не боится перерезать поля иконы концом развевающегося плаща, правой рукой Георгия, хвостом и передними ногами коня. Он настолько уверенно владеет всеми тонкостями композиционного искусства, что ему не составляет никакого труда с помощью горки восстановить равновесие частей: слева горки выше, справа, где размещены тело и морда дракона, они ниже. Слева развевается плащ Георгия, справа его уравнивает десница божья. Такими приемами достигается удивительная "построенность" композиции. Вихрем несется белый конь, послушный воле всадника. Георгий вонзает копьё в пасть змия, как бы выполняя предначертанное в книге судеб. Он дается носителем доброго, светлого начала. В его ослепительном блистании есть нечто грозное, нечто такое, что уподобляет его сверкающей молнии. И невольно кажется, что нет такой силы в мире, которая смогла бы остановить стремительный бег этого победоносного воителя.

Большой популярностью пользовался у новгородцев пророк Илья. В их представлении он был громовежцем, даровавшим земледельцу дождь, а также охранителем от пожаров.

На иконе из Третьяковской галереи он представлен на огненно-красном фоне. Его волевое лицо полно решительности, но он готов прийти на помощь лишь тому, кто его об этом будет молить, и молить истово, от всего сердца. Илья не любит шутить, и новгородцы его побаиваются. Недаром художник придал его лицу резкое, пронзительное выражение. Усы, борода и разметавшиеся пряди волос ложатся беспокойными линиями, усиливая патетику образа. С конца XIV века широкое распространение получают иконы с изображением избранных святых. Практичные новгородцы, чтобы не заказывать икону одного патрона, предпочитали такие иконы, на которых были бы сразу изображены несколько патронов. Тем самым от иконы ожидали более активной помощи в повседневных делах. Обычно этих святых выстраивали в ряд и размещали над ними излюбленную эмблему города - Знамение Богоматери. Такие иконы, с их статичными, ясными, разреженными композициями, особенно красивы по тончайшему подбору красок. Художники умело используют разноцветные одеяния святых ради достижения необычайной интенсивности чистого цвета, которая могла бы оказать честь самому Матиссу.

На иконе и на трехстворчатом складне Третьяковской галереи мы видим Николу, Анастасию, Власия и Флора, на иконах Русского музея - Параскеву Пятницу, Анастасию, брата Иакова, Флора, Лавра, Варлаама Хутынского, Иоанна Милостивого. У всех у них умные, энергичные, волевые лица, все они выступают в качестве патронов, готовых помочь своим подопечным.

Особенно интересны изображения Параскевы Пятницы и Анастасии. В основе культа Параскевы лежит, по мнению некоторых исследователей, старый языческий культ Мокоши - божества брака и богини-пряжи. В Болгарии и Македонии почитание Параскевы совпало с почитанием определенного дня недели (пятницы). Остается не совсем ясным, почему Параскеву начали рассматривать как покровительницу торговли. Возможно, что здесь сыграл роль культ того божества, которому был посвящен этот день. Возможно также, что тут нашел себе отражение первоначальный счет недели из пяти дней, когда пятый день, как заключительный и праздничный, мог явиться днем торгового обмена. Во всяком случае, на русской почве (в среднерусской полосе и в Новгороде) пятничные дни были днями базаров и ярмарок. Не случайно торговавшие с Западом купцы поставили в Новгороде в 1156 году церковь во имя Пятницы "на торговищи"; церковь эта имела, без сомнения, специальное торговое назначение.

Культ другой святой - Анастасии - связан с воскресением. Вот почему изображения Параскевы Пятницы и Анастасии так часто встречаются на новгородских иконах. Иконография новгородских святых ясно показывает, насколько тесно переплеталось религиозное искусство Новгорода с жизнью и ее запросами. Все эти образы святых ассоциировались в рядовом сознании с тем, что было всякому близко и что всякого трогало и волновало. Эти святые воплощали не отвлеченные метафизические понятия, они являлись не тощими школярскими аллегориями, рождавшимися из заумной схоластической мысли, а были живыми символами самых насущных интересов землепашца. Когда он смотрел на Власия, он вспоминал свою единственную лошаденку, когда он молился Параскеве Пятнице - он думал о ближайшем базарном дне, когда он взирал на грозный лик Ильи - ему припоминалась жаждавшая дождя иссушенная земля, когда он стоял перед иконами Николы - он искал его помощи, чтобы уберечься от пожара. Все эти образы святых были ему близкими и родными. Несмотря на их отвлеченность, они были полны в его глазах тем конкретным жизненным содержанием, которое позволяло ему воспринимать икону настолько эмоционально, что она казалась ему поэтической повестью о пережитом и пережитом. Свободолюбивые новгородцы не очень считались со строгими церковными догмами. И когда в последней четверти XIV века в Новгород была занесена из Пскова ересь стригольников, то она нашла широкий отклик в

демократических кругах общества, прежде всего среди ремесленников. Стригольники отрицали таинство причастия, не верили в "истинные евангельские благовестия" и "на небо взирающе бежу, тамо отца себе наричают". Выступали они и против попов, которые, по их утверждению, "на мзде ставлены". Они также отвергали монашество, загробную жизнь и необходимость молитв за умерших. Изучив "слова книжные", стригольники поставляли сами себя в учителя народа. Как и все еретики, они склонны были видеть в Христе "простого человека", учителя и проповедника веры. Тем самым догмат троичности божества ставился ими под сомнение либо полностью отвергался. Простой народ стригольники привлекали своей высокой нравственностью. Их религия выражалась в свободном, более индивидуальном отношении к божеству и в моральном совершенствовании, которое поддерживалось покаянием. По общему своему характеру ересь стригольников была противощерковной, но отнюдь не противорелигиозной. Именно она положила начало на Руси самородному религиозному мудрствованию.

Существует одна новгородская икона позднего XIV века, в которой содержится живой отклик на ересь стригольников, сильно напугавшую высшие церковные круги. Это большая икона в Третьяковской галерее, изображающая так называемое "Отечество" (Paternitas). На иконе представлено триединое божество. Оно представлено в том иконографическом типе, который был известен Византии и южным славянам, но который не встречается в более раннее время на русской почве. Бог-отец восседает на круглом троне. Он в белоснежном одеянии с клавом, вокруг его головы - крестчатый нимб. На его коленях сидит Христос Еммануил, придерживающий обеими руками диск с голубем - символом святого духа. У него также крестчатый нимб. Ноги бога-отца покоятся на подножии, окруженном "престолами" (огненные колеса с глазами и крыльями). По сторонам от головы бога-отца, над спинкой трона, размещены серафимы. Трон фланкируют два столпника, возможно, навеянные фреской Феофана Грека в церкви Спаса Преображения, где по сторонам от ветхозаветной Троицы также изображены столпники. Справа, внизу, мы видим молодого апостола (Фома или Филипп), чья фигура нарушает строгую симметрию композиции. Эту фигуру можно объяснить лишь как соименную заказчику иконы, который хотел видеть здесь своего патрона.

Имена Фомы и Филиппа неоднократно встречаются в новгородских летописях среди имен посадников, тысяцких и бояр. Учитывая большой размер иконы, можно полагать, что она была выполнена по заказу какого-то знатного и богатого заказчика. Надписи иконы непреложным образом доказывают, что он стремился преподать наглядный урок еретикам, отрицавшим равенство и единство трех лиц Троицы. Показательно, что среди надписей новгородской иконы обычное для греческих и южнославянских икон наименование "Ветхий Деньми" отсутствует (под "Ветхим Деньми" подразумевали Христа, так как бог-отец, по утверждению византийских теологов, был неизобразим). По сторонам от головы бога-отца мы читаем: "отец и сын и св. дух". Следовательно, "Ветхий Деньми" выступает здесь уже как изобразимый боготец, что было бы неприемлемо для строгого византийского теолога. Однако художник вводит небольшой, но весьма существенный корректив. Над спинкой трона он поместил еще одну надпись - "IC XC", чем подчеркнул единство лиц св. Троицы, то есть равносущие и единосущие бога-отца и сына. Но и этим он не ограничился. Над голубем, символизирующим дух святой, он еще раз проставил имя второго лица Троицы ("IC XC"), чтобы таким образом сильнее оттенить единосущие и равносущие второй и третьей ипостаси. Не подлежит никакому сомнению, что с помощью таких надписей и заказчик иконы и ее художник оберегали догму Троицы от кривотолков, исходивших из еретических кругов, то есть из кругов стригольников. Так памятник новгородской живописи органически включается в живую историческую среду, которая целиком определила его сложное идейное содержание. Ввиду того что подножие трона не покоится твердо на поземле, а едва его касается, невольно кажется, будто и трон и

восседающая на нем фигура парят в воздухе, являясь зрителю в виде чудесного видения. Этому впечатлению содействуют и фигуры столпников, чьи колонны лишены точки опоры. Один соименный заказчику апостол крепко стоит на земле. Такими приемами новгородский художник как бы возносит в поднебесье облаченную в белоснежное одеяние фигуру бога-отца. С замечательным искусством он обыгрывает контраст между этим белоснежным одеянием и золотисто-желтым цветом фона и полей иконы. Его сдержанная, немногословная палитра вполне оправдана, поскольку она достигает искомого эффекта - создания впечатления торжественной монументальности. Подлинной жемчужиной новгородской иконописи рубежа XIV-XV веков является происходящая из Георгиевской церкви четырехчастная икона Русского музея. Остается неясным, почему ее автор объединил на одной доске четыре не связанных друг с другом эпизода: воскрешение Лазаря, ветхозаветную Троицу, сретение и евангелиста Иоанна, диктующего Прохору. Возможно, что это было обусловлено пожеланием заказчика. Все четыре сцены превосходно вкомпонованы в прямоугольник иконной доски. В ясных, незатесненных композициях нет никакой скученности, с редким искусством художник использует пространственные интервалы, приобретающие под его кистью совсем особую выразительность. Главный упор поставлен на интенсивном цветовом пятне (чаще всего киноварном), четко выделяющемся на золотом фоне. Между фигурами и пейзажными и архитектурными кулисами устанавливается своего рода динамичное взаимодействие. Так, в сцене "Воскрешение Лазаря" движению правой руки Христа вторит парабола горки, а встречное движение наклонившегося Лазаря и припавших к ногам Христа Марфы и Марии оттеняется расщепами сильно стилизованных лещадок горок, чьи диагональные линии устремляются к той же руке Христа.

В сцене "Сретение" левой фигуре Иоакима и правой фигуре Анны соответствуют две вытянутые по вертикали постройки, а куполообразное перекрытие кивория с его подчеркнутой параболой как бы находит себе продолжение в склонившихся фигурах Марии и Симеона. И от соседства строгих вертикальных линий колонок кивория и темных проемов зданий второго плана мягкие округлые силуэты слегка склонившихся фигур обретают еще большую мягкость и округлость. Наиболее ярко замечательный композиционный дар новгородского мастера сказался в правой нижней сцене. Очерченная смелой параболической линией фигура Иоанна заключена, как орех в скорлупу, в светлый силуэт обрамляющей ее горки. Силуэт горки повторяет силуэт фигуры, а крайняя правая лещадка, наклоненная вправо, дает направление движению изображенного в трехчетвертном повороте Иоанна. В свою очередь темный проем пещеры "обрисовывает" силуэт фигуры склонившегося для писания Прохора, расщепы же виднеющихся над его головой лещадок двух горок возвращают взгляд зрителя к Иоанну. Тем самым между обеими фигурами устанавливается неразрывная композиционная связь. И хотя последней угрожают размещенные под разными углами седалища, кубообразный столик и подножие, они ее все же не нарушают, так как предельно нейтрализованы благодаря проекции на плоскости. С этой плоскостью иконной доски новгородский художник всегда считается. Он ее не только оберегает, но он от нее исходит при построении композиции и при всех пропорциональных расчетах.

Начиная с XIV века в новгородской иконописи широкую популярность получает новый сюжет - Покров Богоматери. Праздник Покрова, неизвестный греческой церкви, был установлен во Владимиро-Суздальской Руси уже в XII веке, в память о чудесном явлении божьей матери блаженному Андрею Юродивому (умер около 936 года) и его ученику Епифанию. В житии Андрея повествуется о том, как Богоматерь предстала ему входящею в главные врата Влахернского храма и как она подошла к алтарю, перед которым стала молиться за людей; по окончании молитвы Богоматерь сняла с себя покрывало, или мафорий, и, придерживая его обеими руками, распростерла над всем

стоящим народом. Главной святыней Влахернского храма был хранившийся в нем мафорий Богоматери. По мнению Дюрана, автора известного "Рассуждения о божественных службах", из этого чуда с мафорием возникла служба Пресвятой деве, отправлявшаяся в шестой час. В Константинополе, - говорит он, - в некоей церкви почитался образ Пречистой девы, закрывавшийся целиком завесой, и в пятницу, постоянно в шестой час, это покрывало чудесным образом поднималось с вечера наверх, образ всем открывался, а затем вновь, по совершении вечера, покрывало спускалось в субботу на тот же образ и так оставалось до следующей пятницы. По-видимому, это или подобное ему действие инсценировалось византийским духовенством, обставлявшим его соответствующей театральной помпой. Но в греческой живописи до настоящего времени не найдено изображений Покрова. Иконография этого сюжета сложилась на русской почве не позднее XIII века (Суздальские врата, рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском) и в XIV веке уже обрела свою классическую форму (фреска от 1313 года в Снетогорском монастыре под Псковом). Основная идея как самого чуда, так и связанного с ним праздника Покрова совершенно ясна. Это идея заступничества и милосердия, иначе говоря, та же идея, которая так ясно проступает и в широко распространенной на Руси композиции "Деисуса". Недаром в Псалтыри с Шестодневом и службами (Патр. 431), относящейся к середине XIV века, есть такое характерное обращение к Богоматери: "За ны грешные Богу помолися, Твоего Покрова праздник в рустей земли прославльшим". Установление праздника Покрова на Руси свидетельствует не только о постепенной эмансипации русской церкви от греческой, не только о пробуждении национального самосознания, но и о живучести старых народных верований, которые органически влились в культ Богоматери. По тонкому наблюдению Е. С. Медведевой, в этом культе своеобразно объединились фольклорно обрядовые представления о женском благодетельном божестве, о деве Заре и ее чудесной нетленной фате, с преклонением перед девой Марией и ее покровом-ризой.

На иконе из Третьяковской галереи Мария представлена в позе Оранты. Она молится за человечество, она предстательствует за него перед Христом, который витает над покрывалом. С обеих сторон к ней устремляются ангелы и святые; взглядами и жестами они выражают просветленное состояние духа. Посередине изображены два престола с виднеющимися из-за них фигурами святителей и ангелов, а внизу, по сторонам от царских врат, стоят Андрей Юродивый (в власянице), Епифаний, св. Георгий и Дмитрий Солунский (справа) и Иоанн Предтеча с апостолами (слева). Художник размещает все фигуры в обрамлении трех высоких арок, намекающих на три церковных нефа, вверху же он располагает сияющий своею белизною храм, который увенчан пятью куполами. Такими условными приемами зрителю дается понять, что действие происходит в алтарной части трехнефной церкви, которая имеет снаружи пять куполов. Вся композиция развернута по вертикали, подчиняясь столь ценной новгородцами плоскости иконной доски.

Покров, осеняющий все и всех и потому как бы мирообъемлющий, сообщает этой композиции глубокий внутренний смысл. Богоматерь прославляется как милосердная заступница, как "покров", под сенью которого обретают спасение все ищущие и страждущие. На иконе мы имеем не только симметрию в расположении отдельных фигур, но, что гораздо важнее, и симметрию в духовном их движении, которое просвечивает сквозь кажущуюся неподвижность. К Богоматери, как неподвижному центру вселенной, направляются с обеих сторон симметрические взмахи ангельских крыльев. К ней устремлены и все взоры. На нее же ориентированы основные архитектурные линии. Это строго центрическое композиционное построение призвано выразить центростремительное движение к общей радости. Незримый свет, как бы исходящий от

Богоматери, проходит сквозь ангельскую и человеческую среду и обретает здесь множество многоцветных преломлений.

Формы упрощаются и геометризуются, некогда объемная трактовка все более вытесняется плоскостной, в которой главный акцент ставится на силуэте. Вырабатываются излюбленные композиционные схемы - простые, лаконичные, разреженные. Особую популярность получают иконы с изображением стоящих в ряд святых. Одновременно складывается свой излюбленный тип святого: крепкие, ладно сбитые, скорее, приземистые фигурки, скошенные плечи, почти круглые головы с мелкими чертами лица и с характерными нависающими носиками. В письме ликов, одеяний, горок появляется та заученность приемов, которая в дальнейшем сложится в канонизированную иконописную систему. В иконах позднего XIV - первой половины XV века еще нет никакой сухости. Они написаны легко и свободно, без всякого нажима. И в этом их особое очарование. Но в них нет больше широты трактовки XIV века, нет и его монументальности, что, в частности, находит себе выражение в резком уменьшении размера икон. Сделавшийся; более миниатюрным почерк свидетельствует о победе иконописного начала. Только со второй половины XIV века новгородская религиозность обретает столь ярко выраженные индивидуальные черты, что накладывает глубокую печать буквально на любое произведение станковой живописи. Ее отличает теплая, душевная вера и какой-то личный оттенок в отношении к церковным догмам. Но в то же время эта религиозность выдается своим трезвым, абсолютно не метафизическим духом. От нее легко перебрасывается мост к практической жизни, она органически впитала в себя народные помыслы и чувства, ей присущи подкупающая искренность и импульсивность. Вот почему религиозное искусство Новгорода так трогает своей наивной непосредственностью. Его ясные и простые образы настолько конкретны и по-своему демократичны, что они невольно воспринимаются как порождение живой народной фантазии.

Уже в выборе изображаемых на новгородских иконах святых ярко отразились народные вкусы. Наиболее почитаемые в Новгороде святые - это Илья, Георгий, Власий, Флор и Лавр, Никола, Параскева Пятница и Анастасия. Они выступают покровителями земледельческого народа, молитвенниками за его нужды и горести. Пророк Илья - это громовержец, дарующий земледельцу дождь и охраняющий его дом от огня. Поражающий змия Георгий - это землеустроитель и страж деревенских стад. Убеленный сединами Власий - это патрон животных.

Флор и Лавр - это святые коневоды, охранители столь дорогих землепашцу лошадей. Мудрый Никола Чудотворец - это патрон плотников, излюбленный святой всех путешествующих и страждущих, защитник от пожаров, являвшихся страшным бичом "деревянной" Руси. Параскева Пятница и Анастасия - это популярнейшие в торговом Новгороде святые, покровительницы торговли и базаров.

Новгородская иконопись XV века не любит сложных, замысловатых символических сюжетов, столь распространенных в позднейшей живописи. Ее темы просты и образны, они не нуждаются в развернутом комментарии. Художники без труда доносят до зрителя то, что они хотели сказать. В их произведениях всегда есть подкупающая простота. Они упрощают традиционные иконографические темы, отбрасывают все лишние фигуры, довольствуются лишь самым главным. Их композиции ясны и легко обозримы, в них нет столь вредящей иконам XVI века дробности. Основная сюжетная линия не затемняется привходящими, второстепенными эпизодами. Эта особая скупость в сюжетной и композиционной разработке образа составляет отличительную черту новгородских икон XV века. Новгородцы предпочитают самые простые иконографические "изводы"

традиционных "праздников", по-прежнему они охотно изображают святых стоящими в ряд, они очень любят житийные иконы, в которых с редкостной наглядностью передаются отдельные сцены из жизни святого.

Сравнивая новгородскую икону XV века с современной ей московской, нетрудно заметить, что она менее аристократична, что в ней настойчиво проступают архаические черты, что в целом ей свойствен большой демократизм. Новгородцы отдают предпочтение приземистым фигурам, им нравятся лица ярко выраженного национального типа, с резкими, порою даже несколько грубоватыми чертами, во взгляде их святых часто есть что-то пронзительное. И в XV веке их излюбленным композиционным приемом остается рядоположение с намеренно широкими интервалами. Они избегают вводить в иконы сильное движение, предпочитая статические, разреженные композиции. Их горки массивнее и проще московских, их крепко сбита архитектура менее изящна и менее дифференцирована, их линии более обобщены, их краски более яркие и импульсивны. Лучше всего новгородская икона опознается по ее колориту, в котором преобладает огненная киноварь. Палитра новгородского мастера состоит из чистых, беспримесных, особо интенсивных красок, даваемых в смелых противопоставлениях. Она менее гармонична, нежели московская палитра, в ней меньше неуловимо тонких оттенков. Но зато ей присущ мужественный, волевой характер. В этих незабываемых по своей яркости и цветовой напряженности красках, пожалуй, наиболее полно отразился новгородский вкус.

Не позднее первой четверти XV века была написана одна из самых красивых по цвету новгородских икон - "Рождество Христово" (Третьяковская галерея). Фигуры ангелов, волхвов, пастуха, Иосифа, стоящего перед ним старца, омывающих новорожденного служанок распределены на плоскости иконной доски по принципу строгого соответствия частей. В этой композиции есть и своя центральная ось, пересекаемая лежащей фигурой Богоматери. Но все эти элементы симметрии трактованы весьма свободно, без всякой нарочитости. Поэтому композиции свойствен такой гибкий и эластичный ритм. Художник превосходно использует горки ради объединения разновременных эпизодов, размещая фигуры в трех расположенных друг над другом зонах, которые не нарушают плоскости иконной доски, а, наоборот, полностью ей подчиняются. Расщепы лещадок всегда направляют взгляд зрителя к тем фигурам, которые даются либо в их окружении, либо на их фоне. Такими приемами каждое действующее лицо оттеняется и выделяется линиями пейзажного фона. На верхнем поле иконы изображены полуфигуры трех популярных в Новгороде святых - Евдокии, Иоанна Лествичника и Ульяны, вероятно, соименных членам семьи заказчика. Особой изысканности колорит достигает в голубоватых горках, с притенениями нежного сиреневого тона. На фоне этих горок яркими пятнами выделяются киноварные и лиловые одеяния и зеленые кустики с красными плодами.

И в XV веке одним из излюбленных образов новгородцев оставался св. Георгий. Несмотря на традиционность этой темы, новгородцы умели всякий раз давать ей неожиданно новое решение. На иконе из собрания И. С. Остроухова (Третьяковская галерея), украшенной басменным окладом XVI века, белый конь выступает неторопливой рысцой, не обращая внимания на виднеющегося под его копытами змия. Георгий держит в правой поднятой руке меч. Это как бы эмблема грядущего боя, а не орудие мщеника. Шея коня повязана красным платочком с белыми крапинками, ноги обвиты красными ленточками. Сбруя, седло и потник богато орнаментированы. Невольно создается впечатление, что художник бесхитростно передал здесь то, что он наблюдал на улице своего села в один из двенадцатых праздников, когда крестьяне выводили своих богато разукрашенных коней.

Совсем по-иному трактован Георгий на другой иконе Третьяковской галереи. Здесь он изображен в сильнейшем движении. Белый конь скачет во всю прыть, всадник изогнулся в седле, чтобы вонзить в пасть дракона копьё. Развевающийся огненно-красный плащ служит фоном для фигуры Георгия, подчеркивая и усиливая изгиб его торса. Из-за левого плеча виднеется щит. Вместе с десницей в верхнем правом углу этот щит уравнивает развевающийся плащ, придавая композиции большую устойчивость. Любопытно, что в процессе работы художник отступил от первоначальной графьи, отказался от горки и изменил очертание шеи коня. Это лишний раз говорит о том, насколько тонко древнерусский художник чувствовал композиционный ритм, который он шлифовал уже при переходе от первоначальной наброска к писанию красками. К сожалению, оригинальный лик Георгия не сохранился полностью и был "поновлен" в XX веке реставратором. Утраты имеются и в нижней части иконы, где поновлены тело дракона и позем. Полностью утрачен и первоначальный золотой фон.

Уже отмечалось, что одними из самых самобытных новгородских икон являются те, на которых изображены избранные святые. В них обостренное чувство цвета получает особенно яркое выражение. К числу таких икон относится икона "Никола, Власий, Флор и Лавр" в Третьяковской галерее. Святые, как обычно, стоят в ряд, а над ними в полукружии дано Знамение Богоматери. По-видимому, заказчик иконы захотел обезопасить себя от всех возможных бед и попросил художника ввести еще две дополнительные полуфигуры - Ильи и Параскевы Пятницы, чтобы его дом не постиг пожар и чтобы его базарные дни были удачными. Эту простую композицию художник насытил таким богатством красочных оттенков, начиная от киновари, зеленовато-синих и зеленых тонов и кончая сиреневыми и розовыми, что икона уподобилась драгоценности, столько сияния в ее чистых, беспримесных красках.

На иконе Третьяковской галереи Флор и Лавр представлены в виде мучеников. На трехрядной иконе из Русского музея мы видим их уже в ином облике - в облике коневодов. Культ Флора и Лавра, как святых коневодов и покровителей лошадей, был занесен на Русь с Балкан, причем в Новгороде он получил особенно широкое распространение. Обычно обоих святых изображали стоящими по сторонам ангела, держащего за уздечки двух лошадей. Ниже располагался табун лошадей, погоняемых каппадокийскими конюхами Спевзиппом, Елевзиппом и Мелевзиппом. Флор и Лавр выступают на иконах не самостоятельными носителями силы небесной, а как милосердные ходатаи о нуждах земледельца, потерявшего или боящегося потерять свое главное богатство - лошадь. Н. В. Малицкий высказал остроумную догадку о том, что христианский культ Флора и Лавра, чьи мощи были открыты во Фракии и Иллирии, пришел на смену популярному в этих местах культу Диоскуров. Как раз во Фракии и Иллирии часто встречаются античные изображения героизированных всадников. При этом Н. В. Малицкий обратил внимание на один интересный факт: и Диоскуры, и Флор, и Лавр, и каппадокийские конюхи были близнецами.

Если эта гипотеза подтвердится, то тогда иконы Флора и Лавра могут рассматриваться как хранители античных традиций, которые оказались оплодотворенными живым народным творчеством. На иконе из Русского музея композиция, распадающаяся на три пояса, лишена строгой центричности, характерной для более поздних икон на эту же тему. В верхнем поясе соблюдена чеканная, почти что геральдическая симметрия. Посередине, на горке, стоит ангел, держащий за уздечки белого и вороного коней, за которых предстательствуют Флор и Лавр. Все фигуры четкими силуэтами выделяются на светлом фоне. Во втором ярусе симметрия нарушается, и все движение направлено слева направо, куда конюхи Спевзипп, Елевзипп и Мелевзипп гонят табун лошадей. Чтобы координировать композицию второго яруса с верхней композицией, художник помещает

одну из фигур конюхов в центре, по одной оси с горкой и стоящей на ней фигурой архангела. Но правая часть композиции явно перевешивает левую, хотя художник ввел здесь для сохранения композиционного равновесия горку. Не удастся художнику достичь идеальной симметрии верхнего пояса и в нижнем регистре, где на фоне зданий восседают Власий и Модест, а в центре возвышается горка. Подходящий к Власию скот явно нарушает равновесие частей, и, чтобы его как-то восстановить, художник вводит небольшую дополнительную горку. Во всех этих приемах есть еще много наивного, нарочитого, явно чувствуется, что мастер не нашел еще тех классически ясных форм, в которые отлилась интересующая нас композиция на более поздних иконах с изображением Флора и Лавра. И достаточно привести здесь для сравнения икону на ту же тему из Третьяковской галереи, чтобы понять, как медленно и постепенно кристаллизовались под кистью новгородских художников более зрелые решения, растворившие в себе архаические пережитки XIV века.

Пятнадцатое столетие - классическая пора в развитии русского иконостаса. В это время он быстро разрастается, в нем появляются новые ряды икон, он обретает удивительную архитектурную упорядоченность. Благодаря увеличению размера икон и замене полуфигурных деисусных чинов полнофигурными иконостасы становятся более высокими и постепенно скрывают от глаз верующих алтарное пространство. Мы очень плохо осведомлены о том, как протекал этот процесс на новгородской почве. Повидимому, Феофан Грек был первым, кто ввел в иконостас Благовещенского собора Московского Кремля полнофигурный деисусный чин (1405 год). Вероятно, это новшество было занесено из Москвы в Новгород, где полнофигурные деисусные чины начинают также применяться с первой половины XV века (деисусный чин из Власовской церкви, построенной в 1416 году, в Новгородском историко-архитектурном музее-заповеднике; два деисусных чина середины XV века в Третьяковской галерее и др.). Как выглядели иконостасы в новгородских храмах XI-XIV веков, сказать трудно из-за недостатка материала. Во всяком случае, уже в XII веке алтарные преграды, выполненные из дерева, украшались полуфигурными деисусными чинами (фрагментом такого чина является икона архангела в Русском музее). Они располагались на архитраве, покоившемся, как и в греческих алтарных преградах, на столбиках. Между столбиками, по сторонам от царских врат, должны были находиться иконы местного ряда (изображения Богоматери, Христа, соименного названию церкви святого либо праздника, которому был посвящен данный храм), непосредственно опиравшиеся на деревянные парапеты. Остается спорным, существовал ли в новгородских алтарных преградах XII-XIII веков праздничный ряд. В XIV веке он уже встречается (иконы из возобновленного в 1341 году иконостаса Софийского собора). Следовательно, к этому времени иконостас состоял из трех рядов икон (местный, деисусный и праздничный). Но деисусный чин оставался полуфигурным, как об этом свидетельствует краснофонный чинок из Русского музея и сереброфонная икона "Архангел Михаил" из церкви Воскресения на Мячине озере (Третьяковская галерея). Вероятно, уже после новшества Феофана Грека и новгородцы начали применять полнофигурные деисусные чины, что сразу же привело к резкому увеличению иконостасов и что повлекло за собою также увеличение размера икон праздничного ряда. Так, например, иконы из церкви Успения в селе Болотове, возникшие не ранее 60-х годов XV века, имеют высоту 0,89 метра, а ширина их колеблется от 0,58 до 0,56 метра. Деисусные же чины достигают высоты 1,60 метра. Увеличиваются и царские врата, достигающие по высоте до 1,64 метра. Эти царские врата чаще всего украшаются изображениями благовещения, причащения апостолов и четырех евангелистов. Со второй (?) половины XV века в новгородских иконостасах появляется еще один ряд икон - пророческий. Он представлен в Третьяковской галерее великолепным образцом, датированным последней четвертью XV века. Так высокий иконостас получает полное развитие, правда, с некоторым запозданием по сравнению с Москвой, и на новгородской

почве. О том, что именно полнофигурный деисусный чин являлся ядром обширной иконостасной композиции, наглядно свидетельствует одна интереснейшая икона Новгородского музея, на которой представлены молящиеся новгородцы. Еще в 1849 году Г.Д. Филимонов правильно прочел надпись на нижнем поле иконы: "В лето 6975 индикта 15 повелением раба божия Антипа Кузьмина на поклонение православным". Под этой поздней надписью полууставом была обнаружена при расчистке иконы первоначальная надпись: "Индикта 15 повелением раба Божия Антипа Кузьмина поклонение христианам". Следовательно, утраченную дату иконы, о которой велись такие бесплодные споры, следует читать как 1467 год. Индикт, считая год сентябрьским, также совпадает с предложенной Г. Д. Филимоновым датой.

В новгородских летописях упоминаются в 70-х годах XV века бояре Кузьмины: в 1476 году при встрече Ивана III присутствовали Василий, Иван и Тимофей Кузьмины. Вероятно, из этой же семьи вышел заказчик иконы - Антип Кузьмин. Он наказал художнику изобразить себя со всем своим семейством, включая и детей (посередине иконы идет выполненная полууставом надпись: "Молятся рабы Божий Григорий, Мария, Яков, Стефан, Евсей, Тимофей, Олфим и чада спасе и пречистой Богородицы о гресех своих"). Фигуры расположены рядком, в молитвенных позах. Они облачены в цветные одеяния и кафтаны с красными воротниками, на ногах сафьяновые сапожки, на стоящей справа женщине убрус, на ребятах - белые рубашки. У мужчин волосы заплетены в косички. Хотя в лицах нет ничего портретного, они отличаются большой живостью. Бояре Кузьмины поклоняются восседающему на троне Христу, которого окружают Богоматерь, Иоанн Предтеча, архангелы Михаил и Гавриил и апостолы Петр и Павел. Мы видим здесь деисусный чин, перед которым молится боярская семья. Второй ярус иконы изображает более отдаленную от зрителя пространственную зону. Однако вместо того, чтобы разворачивать композицию в глубину, новгородский художник строит ее ввысь, по вертикали. В подборе красок он обнаруживает не меньшую восприимчивость к цвету, чем его предшественники: сочетание красных, зеленых, голубых, розовых, желтых и вишневых тонов поражает своей смелостью. Лики трактованы еще очень свободно, без всякой сухости. В понимании колорита и в манере письма сохраняется живая преемственная связь с традициями первой половины XV века. Но в пропорциях фигур есть много нового: появилась необычная для более раннего времени вытянутость, фигуры сделались изящными и хрупкими, они некрепко стоят на ногах, едва прикасаясь к земле и как бы балансируя. Эта характеристика особенно справедлива в отношении ангелов, в которых чувствуется приближение Дионисиевской эпохи. К концу XV века эти новые черты выступают в новгородской живописи еще сильнее. Именно вытянутость пропорций фигур заставляет относить к этому же времени, то есть примерно к 60-м годам, "праздники" из Вологовской церкви. В пользу такой сравнительно поздней датировки говорит и усложнение архитектурных фонов.

В "Сретении" на втором плане дана изогнутая стена с возвышающимся над ней киворием, храм с апсидой и виднеющийся позади Симеона очень вытянутый по форме киворий, к которому ведут четыре ступени. Голова склонившегося Симеона выступает на светлом фоне здания. Его четко выраженная вертикальная линия подчеркивает интервал между Симеоном и Марией, за которой следуют Иоаким и Анна. Нагромождение архитектурных форм здесь не очень органично, и композиционная связь между фигурами первого плана и кулисами второго слабо выражена. По-видимому, несколько необычный формат икон праздничного ряда из Вологовской церкви, отличающихся преувеличенной вытянутостью, смущал иконописцев и мешал им дать свободные композиционные решения (это особенно чувствуется в таких иконах этого же ансамбля, как "Воскрешение Лазаря" и "Успение", где наблюдается определенная скученность).

Много удачнее "Преображение", по характеру своей иконографии хорошо вписывающееся в доску вытянутой формы. Как обычно, очень выразительны динамичные фигуры лежащих на земле апостолов, ослепленных исходящим от Христа светом.

Усложнение архитектурных форм типично и для сцены "Благовещение", украшающей верхнюю часть царских врат. Фигуры Богоматери и архангела Гавриила оттеняются размещенными позади них постройками с прихотливыми завершениями. Для уравнивания композиции и заполнения пустот по бокам даны еще два строения, к одному из которых перекинут красный велум - этот пережиток далекой эллинистической живописи. Фигура Марии, напуганной внезапным появлением божественного вестника, представлена в сложном контрапостном повороте, в котором ничего не осталось от статики фигур на иконах раннего XV века. Вероятно, 60-ми годами датируется знаменитая икона Новгородского музея, изображающая "Битву новгородцев с суздальцами". Эта тема сделалась особенно популярной в период напряженной политической борьбы Новгорода с Москвой.

Под суздальцами подразумевали москвичей, а, согласно легенде, именно против суздальцев обратились вставшие на защиту Новгорода силы небесные. Как известно, Москва победила в неравной борьбе, и Новгород в конце концов лишился самостоятельности. Но легенда не утратила от этого своей привлекательности. Наоборот, она получила широкий отклик. С ней связывалось воспоминание о былом могуществе Новгорода. Из икон на эту тему икона Новгородского музея является самой ранней. В трех размещенных друг над другом регистрах повествуется о том, как в 1169 году Андрей Боголюбский осадил со своим суздальским войском Новгород и как на помощь новгородцам пришла икона Знамения. В верхнем регистре мы видим перенесение иконы из церкви Спаса на Ильине улице на Софийскую сторону, в новгородский Кремль (Детинец). Справа духовенство выносит икону из церкви, в центре процессия движется по перекинутому через Волхов мосту, слева вышедшая из ворот Кремля толпа народа встречает торжественное шествие. В среднем регистре художник изобразил укрывшихся за крепостными стенами новгородцев, съехавшихся для переговоров послов, и суздальское войско, открывшее военные действия: стрелы, "яко дождь мног", летят в икону, выставленную наподобие военной хоругви. Внизу из крепостных ворот выезжает новгородская рать, возглавляемая святыми Борисом, Глебом, Георгием и Дмитрием Солунским, которые, согласно легенде, были посланы Богоматерью, чтобы оказать помощь охраняемым ею новгородским воинам. Суздальцы дрогнули, ряды их обращаются вспять, на земле лежат тела убитых и брошенное вооружение. Несмотря на то, что все формы подвергнуты сильнейшей стилизации и разновременные эпизоды объединены на одной плоскости, события обрисованы столь образно и наглядно, что они становятся понятными с первого же взгляда. Развертывая композицию на плоскости, художник с большим искусством координирует ее составные элементы. Так, непомерно вытягивая в высоту крепостные стены, он использует их как фон и для послов и для выезжающего из ворот воинства. Очень удачно обыграны интервалы между народом и встречной процессией, между послами, между вражеской ратью. Размещая друг над другом ряды воинов и очерчивая их единой сплошной линией, мастер достигает впечатления несметных полчищ, сошедшихся на смертный бой. Многочисленным зданиям Детинца он противопоставляет церковь Спаса с колокольной, точно обрисовывая тем самым место действия. Его зрелое и отточенное искусство говорит не только о высокоразвитой колористической культуре, но и о замечательном умении придавать скупому и четкому силуэту редкую выразительность независимо от того, будет ли это силуэт здания, всадника, креста или знамени. Как правило, силуэт держится на ярком цветовом пятне, четко выделяющемся на более светлом фоне.

На протяжении 70-90-х годов в Новгороде создавались еще превосходные иконы, но нельзя отрицать того, что в них уже намечаются такие стилистические изменения, которые постепенно привели сначала к кризису, а затем и к упадку новгородской иконописи. Исчезают столь подкупавшая в иконах раннего XV века свежесть и непосредственность восприятия и совсем особый оттенок наивного простодушия. Все становится более изящным, отточенным, формально завершенным. Трактовка приобретает большую сухость и каллиграфичность, формы делаются более дробными (в частности, формы горок). Усложняются архитектурные фоны, некогда совсем простые одеяния все чаще начинают украшаться орнаментами. Появляется тяга к мягким, плавным линиям и к более стандартной трактовке ликов, в связи с чем сглаживаются резкость и сила образов, что влечет за собою снижение их психологической выразительности. Последняя четверть XV века может рассматриваться как исходная точка этого процесса, получившего завершение к середине XVI столетия.

И в это время в Новгороде создавалось большое количество иконостасов. Один из них, происходящий из церкви Николая бывшего Гостинопольского монастыря, довольно точно датируется на основании вкладной надписи на церковном колоколе 1475 годом либо ближайшими годами. Иконостас состоял из местного ряда, полнофигурного деисусного чина, "праздников" и полуфигурного пророческого ряда. Уцелевшие от этого ансамбля иконы отличаются известной приглаголенностью, сменившей былую сочность письма. Но еще сохраняются яркость и интенсивность красок и тонкое чувство силуэта, особенно в фигуре архангела Михаила и в сцене "Жены Мироносицы у гроба Господня" (Третьяковская галерея). Благодаря диагонально поставленному саркофагу в последней сцене дается более пространственное решение, чем на иконах первой половины XV века. Этому способствует и фигура Христа, стоящего перед стеной, но позади правой горки, в то время как фигура сидящего у изголовья саркофага ангела размещена перед горкой. Группа Жен Мироносиц расположена в зоне, находящейся между ангелом и Христом. Все это делает композицию иконы относительно пространственной. Но сильно стилизованные горки второго плана, эффектно обрамляющие фигуру Христа, как бы помогают художнику не отрывать композицию от плоскости иконной доски. В состав иконостаса неизвестного нам храма входила в свое время и великолепная икона с полуфигурами пророков Даниила, Давида и Соломона, ныне хранящаяся в Третьяковской галерее. Очень красивы силуэты изящных, подтянутых фигур, с их плавными параболами, с пышными, разлетающимися в стороны волосами, с венцами и пророческой повязкой на головах. Закрепленные фибулами плащи, усыпанные самоцветными камнями оплечья хитонов, унизанные жемчугом борты плащей - все это придает иконе драгоценный характер, усиленный сиянием замечательных по своей красоте чистых и ярких красок. Однако в обработке лиц и рук ощущаются уже та сухость и та стандартизация иконописных приемов, которые станут особенно типичными для икон XVI столетия.

В каком направлении изменялся стиль новгородской иконописи к концу XV века, об этом наглядное представление дает сопоставление иконы Третьяковской галереи "Битва новгородцев с суздальцами" с иконой на аналогичную тему Русского музея. Все формы приобрели здесь какой-то миниатюрный характер, появилась необычная для более раннего памятника хрупкость (в этом плане особенно показательны сравнить изображения лошадей - крепких и, скорее, приземистых на новгородской иконе и преувеличенно подтянутых и элегантных на московской). Рассказ во многом утратил свою наглядность и ясность, столь подкупавшие на иконе из Новгородского музея.

Так, в верхней зоне оказались сведенными на нет два встречных потока движения, исчезло противопоставление одиноко стоящей церкви Спаса многочисленным зданиям Детинца, окруженным крепостной стеной, совершенно неконструктивным стало

завершение крепостной стены с укрывшимися за ней новгородцами; оно выглядит как бы повисшим в воздухе, не имея точки опоры, и поэтому остается непонятным, откуда выезжают новгородские послы; наконец, нижние ворота даны в фронтальной проекции, так что изображенные около них воины кажутся не выезжающими из ворот, как на новгородской иконе, а проезжающими мимо них. Не обыграны и пространственные интервалы, столь выразительные на новгородской иконе. Все это лишает икону из Третьяковской галереи четкости композиционного строя. Зато в ней есть та особая щеголеватость письма, которая говорит о каллиграфических навыках иконописца, привыкшего более всего ценить тонкую, изошренную линию, которой он владеет с неподражаемым мастерством.

К числу шедевров новгородской иконописи позднего XV века принадлежит икона "Флор и Лавр" в Третьяковской галерее. В ней традиционная тема отлилась в подлинно классическую форму. С удивительным искусством решена здесь, по принципу симметрии, труднейшая композиционная задача. Однако в этой симметрии нет ничего нарочитого, как на более ранней иконе Русского музея. Фигура архангела Михаила, фланкированная фигурами Флора и Лавра, расположена не совсем по центральной оси; она несколько сдвинута вправо. Чтобы компенсировать это нарушение центричности, художник вводит слева два кустика, вносящие нужное равновесие частей. Архангел держит за длинные поводья белого и вороного коней, как бы сошедших с герба, столь отработаны их четкие силуэты. Три конюха размещены на одной оси с фигурой архангела. Они образуют свободную группу, не нарушающую центричности общего композиционного построения. В их руках кнуты, которыми они погоняют стоящих в воде лошадей. Сцена водопоя здесь так трактована, что и они подчинены центрическому принципу. Лошади обращены своими головами в разные стороны, и хотя в правой группе пять лошадей, а в левой только четыре, художник достигает идеального равновесия частей. Причем в этом равновесии нет ничего нарочитого, педантичного, математически выверенного. При всей своей симметрии композиция выглядит в целом гибкой и эластичной, что достигнуто свободным распределением фигур на плоскости иконной доски. В колористической гамме, по сравнению с иконами первой половины XV века, бросается в глаза известное ослабление интенсивности цвета и появление более бледных оттенков, однако столь тонко сгармонизированных, что колористическая гамма приобретает большую изысканность.

Концом XV века следует датировать житийную икону "Федор Стратилат", происходящую из одноименной новгородской церкви (Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник). Очень красивая по краскам, эта икона обнаруживает ряд таких стилистических черт, которые уже указывают на приближение XVI века: в элегантной фигуре святого появилась подчеркнутая молодцеватость, усложнились архитектурные кулисы клейм, усилилось движение фигур, более многослойными, а следовательно, и более пространственными сделались композиции. Но и на этом этапе не оказались утраченными драгоценные качества новгородской станковой живописи - тончайшее чувство силуэта и сияние ярких и чистых красок. "Лебединой песнью" новгородской иконописи XV века являются знаменитые двухсторонние таблетки из Софийского собора, ныне хранящиеся в Новгородском музее. Эти небольшие иконы, написанные на хорошо пролевкашенном холсте, принадлежат разным мастерам, работавшим и на рубеже XV века и в более позднее время. В своем целом новгородские таблетки дают наглядное представление о творческих исканиях новгородских иконописцев позднего XV-XVI столетия. Кроме того, они крайне важны как памятник выдающегося иконографического значения, так как не существует другого иконного комплекса, столь же богатого по своему подбору. В софийских таблетках прежде всего бросается в глаза усложнение тематики. Мы находим здесь помимо изображения праотцев, отшельников, отцов церкви, преподобных и святых ряд многофигурных

композиций, часть которых принадлежит к числу больших иконографических редкостей. Это "Видение Петра Александрийского", "Воздвижение креста" (этот праздник имел большое значение для новгородцев, так как в этот день был освящен храм св. Софии), "Собор архангелов", "Положение пояса пресвятой Богородицы", "Положение ризы пресвятой Богородицы". К ним присоединяются "Покров" и "О Тебе радуется", а также сцены из жизни Марии и Христа. В христологическом цикле центр тяжести перенесен на сцены "Страстей". Совсем обособленное место занимают изображения Константина и Елены, "Трех отроков в печи огненной" и Спаса Нерукотворного. Все эти сюжеты друг с другом не связаны и не образуют сколько-нибудь стройной иконографической системы. Их единственным объединяющим началом являются Святцы: по-видимому, отдельные иконы выносились, в соответствующий их изображениям праздник, в церковь и клались на аналое.

Во всяком случае, один факт софийские таблетки доказывают с непреложной убедительностью - факт значительного усложнения тематики. Здесь всплывает определенная тяга к замысловатым сюжетам, не имевшим хождения в иконописи XV века. Последняя предпочитала либо одиночные изображения, либо немногосложные сцены с сравнительно небольшим количеством фигур, что отвечало простым мужественным вкусам новгородцев. С приближением XVI столетия в Новгороде появляется интерес к совсем маленьким иконам с множеством фигур. Эти многофигурные сцены способствуют тому, что постепенно исчезает былой лаконизм. Композиции делаются все более перегруженными и дробными, чему сопутствует изменение самих форм, приобретающих изящный и хрупкий характер. Как ни хороши отдельные таблетки, нежностью своих красок и особой мягкостью письма невольно заставляющие вспомнить о работах Дуччо, в них все же определенно чувствуется спад творческой энергии. Здесь вступает в свои права любованье художественным приемом, которому присущ оттенок некоторой стереотипности. Это формально отточенное искусство было рассчитано на рафинированные боярские вкусы. Все более отрывавшееся от народных корней, оно знаменовало приближение того кризиса новгородской живописи, который быстро наступил в XVI веке. Очень поучительно сравнить икону "Покров Богоматери" из Софийского цикла с иконой на аналогичную тему рубежа XIV-XV веков в Третьяковской галерее. Композиция утратила былую разреженность, усложнились архитектурные кулисы, наступающие со всех сторон на фигуру Богоматери, намного увеличилось количество участников сцены, отчего нигде не осталось просветов фона, одежды оказались испещренными легким, тонким орнаментом, фигуры стали более вытянутыми и изящными. В результате композиция утратила ту удивительную ясность и архитектоничность, которые так подкупают в иконе из Третьяковской галереи. Даже в христологическом цикле можно отметить тягу к усложнению композиционных решений.

В сцене "Иисус беседует с книжниками" архитектурные кулисы настолько сложны и дифференцированы, что они плохо вяжутся с размещенными полукругом фигурами первого плана. На таблетке с изображением "Страстей", хотя здесь представлены четыре одновременных эпизода, дано множество фигур, явно не рассчитанных на такое тесное пространство.

В сцене "Уверение Фомы", одной из самых красивых и логичных по своему композиционному строю, несколько необычная архитектурная кулиса очень удачно скоординирована с расстановкой фигур: изогнутая стена, наклоненные вправо деревья и красный велум подчеркивают движение склонившегося к Христу Фомы, а здание справа с его вертикалями и завершающейся полукружием дверью вторит фигуре Христа, выделяя ее как главное действующее лицо. Причем здание дано под таким углом, что его правая

стена служит фоном для группы апостолов. В "Распятии" крест размещен на фоне разделанной тонкими узорами стены, совсем необычной для икон раннего XV века.

Одна из самых красивых таблеток - "Три отрока в печи огненной". Справа восседает со стоящим позади него оруженосцем царь, отдавший приказ поместить в раскаленную печь трех иудейских юношей. Но пришедший им на помощь ангел спасает их от гибели, и языки пламени не в силах их опалить. На первом плане исполнители царского повеления падают ниц, закрывая глаза руками, чтобы сберечь их от исходящего от ангела небесного света, более сильного, чем алое пламя. На втором плане возвышается колонна с языческим идолом, которому отказались поклониться три отрока. Этот рассказ передан художником точно и наглядно. В фигурах юношей, как бы ведущих вместе с ангелом хоровод, столько легкости и жизнерадостности, что невольно веришь их чудесной победе, одержанной в борьбе с огненной стихией. В расположении фигур и в том, как поставлена прямоугольная печь, явно обнаруживается интерес художника к логичному решению сложной пространственной задачи.

Популярное в Новгороде празднество в иконе "Воздвижение креста" разыгрывается на фоне белоснежного храма, увенчанного мощным куполом. Стоящий на возвышении архиепископ возносит крест, внизу и по сторонам толпы народа, вззирающие на священнодействие. Вводя дополнительное здание слева и киворий справа и располагая их наискось, художник не только усиливает симметрию строго центричной композиции, но и направляет взгляд зрителя к центральной группе священнослужителей, воздвигнувшей крест, который четко выделяется на светлом фоне белой стены храма.

Весьма показательное усложнение традиционной композиции "Собор архангелов". Вместо двух архангелов, держащих щит с изображением Христа, здесь дан целый сонм ангелов с серафимом. Тем самым простая и лаконичная сцена превращается в сложную многофигурную композицию с размещенными друг над другом многочисленными рядами ангелов и полными динамики крыльями серафима.

Но, пожалуй, самой интересной среди таблеток является икона "О Тебе радуется". Здесь образ Богоматери, как это видно из самого названия, утверждается в его космическом значении как "радость всей твари". Центральная часть иконы заключена в круг. Почти во всю его ширину красуется на втором плане многоглавый белоснежный храм с сине-зеленоватыми луковицами, упирающимися в свод небесный. Вокруг храма вьется райская растительность. В центре восседает на троне Богоматерь с младенцем, "радость всей твари". Ликование твари небесной символизируется ангельским ореолом Богоматери. Снизу, уже за пределами круга, к ней устремляются со всех сторон апостолы, пророки, епископы, отшельники, святые и девы. Идея миро объемлющего храма раскрывается здесь с предельной пластической выразительностью. Зритель видит перед собою не холодные и безразличные стены, а радостный одухотворенный храм, который активно принимает участие в сонме тех ликований, предметом которых является восседающая в центре Богоматерь.

Софийские таблетки, в большинстве своем выполненные первоклассными мастерами (недаром они были сделаны для Софийского собора), наглядно нам показывают, на каком еще высоком уровне держалась новгородская иконопись в конце XV - начале XVI века. Но очень скоро стал намечаться ее быстрый упадок. Потеряв в 1478 году свою самостоятельность, Новгород вместе с тем начал утрачивать и свои традиции, постепенно растворившись в занесенных извне московских традициях. Для дорожившего своим великим прошлым Новгорода это был трудный и мучительный процесс. И хотя в XVI веке

в городе и в его округе еще создавались отдельные прекрасные вещи, они уже не могут сравниться по своему качеству с фресками и иконами XII-XV веков.

Для иконописи конец XIV и почти все XV столетие были эпохой наивысшего расцвета новгородского искусства. И теперь, когда мы попадаем в музейные залы, где выставлены новгородские иконы того времени, нас невольно охватывает чувство гордости за содеянное нашими далекими предками. Ибо новгородская живопись навсегда останется одной из самых блестящих страниц в истории не только древнерусского, но и всего русского искусства.