

В.Н. Лазарев

Новгородская иконопись

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 7.04
ББК 85
В11

B11 **В.Н. Лазарев**
Новгородская иконопись / В.Н. Лазарев – М.: Книга по Требованию, 2024. – 204 с.

ISBN 978-5-458-31262-2

Публикуются лучшие произведения новгородской иконописи XI-XV веков. Вступительная статья написана одним из крупнейших советских искусствоведов - В. Н. Лазаревым. Это исторический очерк развития новгородской иконописи периода XI-XV веков. Начиная свой обзор с памятников искусства XI- XII веков, автор показывает их связь с византийским искусством и выявляет одновременно картину сложения в Новгороде местных традиций, ставших основой дальнейшего расцвета новгородской иконописи. В. Н. Лазарев раскрывает особенности и неповторимое своеобразие новгородской школы в сравнении с другими школами живописи Древней Руси. Книга предназначена для студентов, аспирантов, соискателей, интересующихся и подробно изучающих особенности новгородской живописи.

ISBN 978-5-458-31262-2

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригиналe, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

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 изобилльные угодья, 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-Сузdalского княжества и великокняжеской Москвы, то бросается в глаза его особая полноценность и почвенность. В нем очень сильно проступают народные черты, оно неизменно подкупают 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 Знамения — этой своеоб-

Novgorodian easel-painting has a long and complex history. Its origins go back to the eleventh century. Its first flourishing was in the twelfth-thirteenth centuries, and the greatest, in the late fourteenth and throughout the fifteenth centuries. Afterwards the art gradually began to decline, and though individual icons of excellent quality continued to be produced on Novgorodian soil, they nevertheless fell short of the earlier work. This is understandable, for the loss of Novgorod's independence and privileges led to the gradual disappearance of the factors which had brought about the great flourishing of its art.

Present-day historians like to stress the fact that Novgorod was a boyar republic ruled by a boyar oligarchy which had skilfully exploited the Council of Citizens (Veche) to further its own interests. What is much more important, however, is that before its annexation by Muscovy, Novgorod was a free city which had its own republican way of life, its own economic structure, its own great cultural traditions. A large territory, fertile soil, abundant natural wealth and skilful economic management — all these factors had contributed to the prosperity of "Gospodin Velikiy Novgorod" (Lord Novgorod the Great), which was famed throughout Eastern Europe for its wealth and business acumen.

If we compare the art of Novgorod as a whole with that of Kievan Rus', the Principality of Vladimir-Suzdal' and the Grand Duchy of Moscow, we are immediately impressed by its full-blooded nature, its strong affinity with life, its close kinship with the people. It is striking in its freshness and spontaneity. Novgorodian painting is keynoted by the impelling force of its images, achieved through an original colour scheme, vivid and glowing. The artists of Novgorod did not favour complicated, intricate subjects. The involved symbolism of both Byzantine theologians and West European scholastics was alien to them. They preferred to depict the most venerated local saints (Florus and Laurus, Elijah, Anastasia, Paraskeva Pyatnitsa, and others) on whom they counted to help them in their farming and their trade. Lining the saints up in a row, beneath the image of the

разной 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 особыю среду, в которой события протекают вне времени и вне пространства. В этом своеобразном сочетании, казалось бы, непримиримых противоречий кроется неувядаемая прелест новгородской иконописи: хотя новгородский художник крепко стоит на земле, мысль его в то же время взывает 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 ($2,36 \times 1,47$). 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 скучились 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 шести-десяти 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



1

Virgin of the Sign, which came to be regarded as the city's emblem, Novgorodians treated the icon without undue ceremony, as an old friend. They confided their innermost thoughts to it, and they fully expected it to help them in everything that they regarded as important and urgent. This approach to icon-painting tended to bring it closer to life. It would be wrong, however, to underestimate the visionary element in Novgorodian icon-painting. Like all medieval art it contains much that is abstract, conventional, much that transplants all images onto a different plane where the action takes place in a setting that is outside time and space. This original combination of seemingly irreconcilable elements is the source of the Novgorodian icon's unfading charm: though the Novgorodian artist stands foursquare on the ground, his thought soars up into the sky. Even there, however, he does not lose the gift of lending to his visions an extremely vivid and concrete form.

Only one example of eleventh-century Novgorodian icon-painting has come down to us. It is a monumental icon of SS. Peter and Paul from the Cathedral of S. Sophia (now in the Novgorod Museum of History and Architecture). Unfortunately, only fragments of vestments and the background survive from the initial painting: the original faces, hands and feet are all lost (here no paint layer earlier than the fifteenth century has been found). Because of this poor state of preservation, it is virtually impossible to establish whether the icon was painted by an immigrant Greek master, a Kievan artist invited to Novgorod or a local painter. Like all early Novgorod icons, it has much in common with Byzantine panels, though it differs from them in size (2.36×1.47 m), which is unusually large for Greek icons. This in itself indicates that the icon was of local origin and not imported. Northern Rus' with its abundant forests, supplied the architects and artists with all the wood they needed, so that they did not have to skimp on the material. This, indeed, was one of the reasons for the rapid development of multi-tiered wooden iconostases in Novgorod, on which, beginning with the thirteenth-fourteenth centuries, the icon-painters lavished most of their attention.

The icon of SS. Peter and Paul adorned the Cathedral of S. Sophia which had remained unpainted for nearly sixty years (1050—1109). Most likely it was a „pillar“ icon decorating the temple's cruciform pillars along with the fresco icons. With our knowledge of Novgorod's political life, we have no reason to think that easel-painting had become at all widespread there in the eleventh century. The conditions were not propitious. After

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 книжение 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 симпатиями¹ 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 дрезными 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 года¹, 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

the death of Yaroslav's son Vladimir (1052), none of the princes appointed by Kiev to rule in Novgorod remained there for long. They followed one after another in quick succession, and naturally had no time for church construction. It is not surprising that not a single edifice was raised in the city by the princes in the period between 1050 and 1113. The first ruler to stay in the city for a considerable period was Mstislav Vladimirovich, who came to Novgorod in 1096. He reigned for twenty-one years, and it was during this period that construction was resumed, and there came into being a group of painters, presumably working for the court, who were responsible for the "Mstislav Gospel" and the paintings in the cupola of Novgorod's S. Sophia which were close to its miniatures in style. The son of Vladimir Monomakh, who was known for his openly Graecophile sympathies, Mstislav helped his father repeatedly in his military expeditions and in 1125 succeeded to the Kievan throne. Having spent his childhood in Chernigov, he must have been intimately familiar with Byzantine and Kievan culture. It was not by chance that he sent captured Polotsk princes to Constantinople (which could not have been done without prearrangement), and that his third daughter was married to a Greek prince, Alexius. Since it was Mstislav who in 1113 started the construction of the Nikolo-Dvorishchensky Cathedral, whose wall-paintings offer many points of similarity with the frescoes in the drum of the Cathedral of S. Sophia, there is ample reason to believe that the workshop in question was a court workshop, and that most of its artists had come from the south. Such were the beginnings of Byzantinising painting which developed on Novgorodian soil in the first quarter of the twelfth century and explains to a large extent the appearance throughout that century of a whole number of Byzantinising icons which unquestionably reflected the tastes of the courts of the Prince and the Archbishop.

The oldest among these icons, it would seem, are two images of S. George, one full-length (Tretyakov Gallery), and the other half-length (Cathedral of the Dormition in the Moscow Kremlin). The former came from the Cathedral of S. George at the Yur'ev Monastery in Novgorod, which was begun in 1019 and was consecrated, according to the fairly reliable Third Novgorod Chronicle, on June 29, 1140¹. The other icon was apparently brought to Moscow from the same cathedral. The full-length icon of S. George was undoubtedly the principal church icon, and must have been a "pillar" image, as indicated by its dimensions (2.30 × 1.42 m) which do not fit into



ее большой размер ($2,30 \times 1,42$), 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, скопе, приземистые пропорции остались неизменными. Величавая и торжественная фигура Георгия воплощает силу и воинскую доблесть, во многом перекликаясь с германскими образами древнерусских воинских повестей. От нее исходит дух непоколебимой 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 соизмененного 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, пере-

the original altar screen either in shape or size. The powerful figure of the warrior saint stood out boldly against the gold background now lost. In his right hand he holds a spear while his left clutches a sword hanging by his side. A small round shield, suspended on a belt, is visible behind the shoulder. Unfortunately, the numerous lacunae in the original painting, which were filled in by overpainting in the fourteenth, sixteenth, seventeenth and nineteenth centuries, make it impossible to reconstruct with any accuracy the type of face or the details of the armour. But the original silhouette of the figure and its strong, rather squat proportions have remained unchanged. The majestic, solemn figure of S. George is the epitome of strength and military valour, and has much in common with the heroic characters of Russian war epics. It has about it an aura of the indomitable staunchness that enabled Russian warriors to score victories over enemies vastly superior in numbers.

The icon from the Cathedral of the Dormition has come down to us in a good state of preservation, with little loss of the original painting. S. George is shown half length. His figure fills the entire space of the panel so that the arms almost touch the edge. In his right hand is a spear, and in his left a sword, which he holds forth like a precious relic. It will be recalled that the sword played a special role with the Slavs. It was regarded as the military emblem of Russia as it were, as the symbol of sovereignty, notably princely sovereignty. The icon was apparently commissioned by some Novgorod prince as an icon of his name saint, who is depicted as the prince's patron and who holds the sword as the symbol of his princely state. The most likely version is that the prince in question was Georgiy Andreyevich, the youngest son of Andrey Bogolyubsky. He was made Prince of Novgorod at the request of the Novgorodians, and was driven out by them in 1174. If the icon was really commissioned by him, it should pertain to the early seventies of the twelfth century, and not later than the above-mentioned year 1174.

The icon from the Cathedral of the Dormition shows S. George as a brave and staunch warrior, a patron of fighting men. Especially expressive is his face, in which the freshness of youth is combined with manly strength. The even oval of the face is framed by thick brown hair. The eyes, peering intently at the onlooker, the dark, beautifully arched eyebrows, the straight nose and full lips are all treated in such a way that they produce an almost architectural effect. The skin is of a very light hue, with a faint flush of colour



ходящий на щеках в нежный румянец. От соседства с густыми зеленовато-оливковыми тенями и энергичной красной описью 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: „тельмъ бяше красънъ высокъ, лицъмъ круглемъ, плечи велице... очима добраама, весел лицъмъ... светяся цесарьски, крепк телмъ, всячъски украшен, аки цвѣтъ в уности своей...“ Как и в древне-^{3, 4, 5} русской 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 дѣяка 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 Богоматери 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 Все-вышнего. 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 при-



6

on the cheeks. The proximity of dense olive-green shadows and the vigorous red lining of the nose lend a special transparency to this whitish hue of the skin and make the face glow as it were. Looking at S. George one is forcefully reminded of the beautiful lines from the "Tale of Saints Boris and Gleb" describing Boris as "tall and handsome, his face round, his shoulders broad... kind eyes, cheerful of mien... princely appearance, strong of body, beautifully adorned, like a flower in bloom..." The icon, like the ancient tale, gives a poetic picture of a handsome youth in the full flower of his strength.

A group apart stylistically is formed by three icons similar in the manner of painting. Two of them come from Novgorod. The first is the *Ustyug Annunciation*. According to such a reliable source as "Rozysk Dyaka Viskovatogo", the icon was brought to Moscow by order of Ivan the Terrible from the Yur'yev Monastery in Novgorod. The exact date of the icon is in question, as it might have been painted soon after the consecration of the Cathedral (1130 or 1140), or some time later. The icon gives a rare iconographic version of the Annunciation, with the Child descending to the Virgin's womb. From the hand of the Ancient of Days in the upper part of the icon there issues a straight ray which points to the Virgin's womb. In this way the artist showed with the utmost straightforwardness possible for his time that the "immaculate conception" occurred by the will of the Most High. If we recollect the story reproduced in a Novgorod Chronicle for the year 1347 about a trip by Novgorodians to the Earthly Paradise, which they wanted, at any cost, to behold with their own eyes, we can see the deep inner relationship between this episode and the concrete concept behind the *Ustyug Annunciation*.

The monumental figures of the Archangel Gabriel and the Virgin bespeak the artist's thorough knowledge of contemporary Byzantine work. Though the figures are somewhat massive, which distinguishes them from the images on Greek icons, they are well-proportioned. The Archangel's movement is convincingly conveyed. His cloak falls in elegant folds, and the folds of his tunic are no less beautiful. The Virgin's veil is depicted with the same sensitive feeling for the texture of the material. The modelling of the faces is marked by a special softness. The dark olive-green ground is visible only in the shadows. Further modelling is achieved by the gradual superimposition of dark-yellow ochre, each subsequent layer containing more white but in such proportions that the transition from one layer to another

бавлением 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 домонгольского времени. Наиболее ярки краски верхнего изображения, где мы видим восседающего на херувимах и восславляемого серафимами „Ветхого Деньми“. 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 встречается 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 новгородцы 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, выполненными разными мастерами и, возможно, в разные эпохи. Лицо Христа с разделанными тонкими золотыми нитями волосами написан в мягкой „сплавленной“ манере, с помощью неуловимых перехо-

is almost invisible. The uppermost layer, covering the lightest parts, is nowhere completely white but retains a slightly yellowish hue. Pink paint on top of the ochre sets off the cheeks, the forehead, the neck and the line of the nose. In general, the colouring of the *Ustyug Annunciation* is somewhat sombre, which, indeed, is typical of all icons of the pre-Mongolian period. The brightest colours are to be found in the upper part of the icon which shows the Ancient of Days supported by cherubs and glorified by seraphim. Here cinnabar is boldly combined with blue, azure, green and white. The harsh colour of this part of the icon, with its Slavonic inscriptions, is somewhat at odds with the overall colour scheme. This is certainly a consequence of the individual taste of the Novgorodian artist who strove for a special "sonority" of colour. In this part of the icon he was not, apparently, bound by any iconographic canons, and therefore resorted to a brighter palette and a freer manner of painting in general. This parallel existence of two different manners of painting in one work is typical of certain other Novgorodian icons.

Very close stylistically to the *Ustyug Annunciation* is a magnificent double-faced icon of the Holy Face at the Tretyakov Gallery. There is no doubt about its Novgorodian origin. This is attested to by unmistakable Novgorodianisms in the inscriptions on the reverse side, which shows the *Adoration of the Cross*, the similarities between the angels in this scene and the angels in the cupola of the Nereditsa, painted in the same broad and colourful manner, and, lastly, by the fact that the composition on the obverse, and partially on the reverse side of the icon, was reproduced in a head-piece of the Novgorodian manuscript known as the "Zakhar'yevsky Prolog" (Historical Museum, Khlud. 187, fol. I). As this manuscript is dated 1262, it is clear that already in the thirteenth century the icon of the *Holy Face* was one of Novgorod's most venerated treasures, for otherwise it would not have been reproduced in the head-piece of a manuscript.

One is immediately struck by the difference of style in the images on the two sides of the icon, which were executed by different artists and probably at different periods. The face of Christ, the hair with fine gold lines running through it, is painted in a soft, "fused" manner with almost imperceptible transitions from light to shadow. The colour scheme, meager and restrained, is based on combinations of olive and yellow tints. The main accent is on the large eyes, which are tremendously expressive. For still greater expressiveness, the artist, a past master of line, took



дов от света к тени. В подборе красок художник крайне сдержан и лаконичен: его скромная 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 оказывается 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 десусунского 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 прелест 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. Оборот „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

the liberty of an asymmetrical construction of the face, which is especially pronounced in the dissimilar curves of the eyebrows. The “iconlike” solemnity of the face shows that the artist had before him some good Byzantine examples or had studied with a Byzantine master.

An entirely different style marks the image on the reverse. The bold, free, dashing manner of painting, the sharp contrasts of light and shadow, the multicolour palette with its lemon-yellow, cinnabar, pink, azure and white tints indicate the hand of a Novgorodian master, a contemporary of the artists who decorated the Church of Nereditsa.

The last work belonging to this group is a magnificent icon from the Russian Museum bearing a half-length image of an Archangel. It was, most likely, a part of a now lost Deesis tier. The icon is one of the most beautiful works of ancient Russian painting. The modelling of the face and the gold lines in the hair is the same as on the icons of the *Holy Face* and the *Ustyug Annunciation*. The Russian Museum icon, however, is superior to them in delicacy of execution and a special nobility of conception. It would be hard to find in all ancient Russian painting a more spiritual face with such an original blend of sensuous charm and deep sorrow. For emotional impact, the huge velvety eyes of the angel can be compared only to the eyes of Our Lady of Vladimir. This is the work of a great master who had organically assimilated all the intricacies of Byzantine painting.

It is extremely hard to date this group of icons with any accuracy. The *Ustyug Annunciation* could have been painted soon after the consecration of the Cathedral of S. George (1130 or 1140), but it is impossible to prove this as it was not the principal church icon like the icon of S. George and could therefore have been a later votive offering. The reverse of the *Holy Face*, the *Adoration of the Cross*, bears traces of having been painted at the end of the twelfth century. But there is no guarantee that the image on the reverse was not painted later than the obverse. Stylistic analogies (with the Monreale mosaics, for example), are rather tenuous and of little help. It is tempting to associate this entire group of Byzantinizing icons with the workshop of the “Grechin (Greek) Petrovits”, mentioned in a chronicle for the year 1197. Even then, however, many questions and doubts would persist (M. K. Karger, and E. S. Smirnova², for example, are inclined to regard the word “Grechin” as a given name and not as an indication of nationality). Because of these contradictory facts, it would



9



10

(например, с мозаиками Монреала). Было бы весьма заманчиво всю эту группу византинизирующих икон связать с мастерской упомянутого летописью под 1197 годом „Гръцина Петровица“, однако и здесь остается много неясного и спорного (например, М. К. Каргер и Э. С. Смирнова² склонны рассматривать слово „гръцин“ как личное имя, а не как обозначение национальности). В силу противоречивости изложенных фактов будем 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 сплененную младенца, символизирующую 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 лиц не носят столь явно выраженного греческого характера. Эти лица по своему выражению мягче, интимнее. Особенно экспрессивна голова апостола, склонившегося над телом Марии и внимательноглядящегося 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 византинизирующее 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 —

be safer to attribute this group of icons to the period between the thirties and the nineties of the twelfth century.

Another work belonging to the Byzantinizing trend in Novgorodian easel-painting is the icon of the *Dormition* from the Church of the Nativity of the Virgin in the Desyatinnyy Monastery (now in the Tretyakov Gallery). This beautiful icon, with its thick, opaque colouring, though somewhat rigid composition, is distinguished by the complex iconographic conception. In addition to the traditional Twelve Apostles surrounding the Virgin's couch, in addition to The Fathers of the Church and Christ, who stands in the center holding in his arms a swaddled child symbolizing Mary's soul, we can see, in the upper part of the icon, a group of angels, Apostles borne aloft on clouds, and also the Archangel Michael soaring towards heaven with the Virgin's soul. The sensitive faces of the Apostles, especially in the right-hand part of the composition, bespeak the artist's thorough knowledge of Byzantine works of the Comnenian period. The cast of the features in the left-hand group is not so obviously Greek. They are softer, more intimate. Particularly expressive is the head of the Apostle bending over the Virgin's body and peering intently into her face as if saying the last farewell. Compared to Byzantine icons with their delicate modelling and relative depth of form, these figures are much flatter. Another thing that strikes the eye is their apparent instability. They do not stand firmly on the ground, they scarcely touch the soil with the soles of their feet. This interpretation, as well as the growing stress on line and intensity of colour, marks a certain departure from the Byzantine prototypes which in time, underwent a fundamental transformation on Novgorodian soil.

Even allowing for the fact that Greek icons were brought to Novgorod in large numbers one is hard put to explain this strongly Byzantinizing art. It would be proper, therefore, to mention the lively cultural relations which were maintained between Novgorod and Constantinople. Niphont, Bishop of Novgorod, who had strong Graecophile sympathies, gravitated toward Constantinople. Alexius Comnenus, a grand-nephew once removed of the Byzantine Emperor Manuel Comnenus, visited Novgorod in 1186. In 1193 and 1229 there existed in Novgorod influential Graecophile parties which wanted to have a Greek Archbishop. Novgorodians frequently made pilgrimages to Jerusalem, Constantinople and Mt. Athos. Finally, at the end of the twelfth century, Dobrynya Yadreikovich, the future Archbishop Antony,



11

Алексей Комнин. В 1193 и 1229 годах в Новгороде существовали 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 Добрый 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 сохранили крепкие связи с Киевом, а последний долгое время продолжал оставаться рассадником византинизирующих 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 византинизирующим 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. Родо 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 обратной 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 задушевного.

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 Се-

paid a visit to Constantinople. All such contacts provided channels for the penetration of Byzantine influence into Novgorod. It should also be borne in mind that in the twelfth century Novgorodian Princes continued to maintain strong ties with Kiev, which remained for a long time a source of Byzantine influence. The art of Byzantium attracted mainly the courts of the Prince and the Archbishop, but its artistic appeal was so strong that it could hardly have failed to affect broader sections of Novgorodian society.

Along with this Byzantinizing trend in twelfth-century Novgorodian easel-painting there existed another trend, in which local features prevailed decisively over the Byzantine features introduced into the country. This second trend, more original and democratic, was associated with the strengthening of the Veche system which had led to the curtailment of the power of the Prince. The merchants and the craftsmen, who were beginning to play an increasingly bigger role in the life of “Gospodin Velikiy Novgorod”, became more and more conscious of their power. And their tastes were bound to make themselves felt in art. It was in this way that another tendency gradually began to grow and spread in the art of Novgorod. It did not supersede the first but existed alongside with it. And in the end it won.

A typical example of this new and more original Novgorodian style of the twelfth century is to be seen in the icon of the *Virgin of the Sign* (Novgorod Museum) whose intercessory powers, according to the legend, were invoked, in the defence of Novgorod when the city was besieged by the Suzdalians in 1169. The reverse side of the icon (the obverse has been lost) contains a rather unusual composition: the Apostle Peter and Saint Natal'ya address a prayer to Christ. The figures are short, with large heads. The manner of painting is free and natural, reminiscent of the fresco technique. The face of S. Peter, with vigorous, dramatic highlights, indicates a softening of Byzantine austerity and the emergence of a new, psychological element, more emotional and intimate.

Passing on to the thirteenth century, we must at once stress that for Novgorod, too, it was a “dark century”. Though the Tartars never actually occupied the city, their invasion had affected the north of the country. Construction of stone churches was almost discontinued, as fear of the Mongol hordes had made people more cautious and circumspect. Cultural relations with south Russia and Constantinople were discontinued. This isolation of Novgorod, which retained its independence, spurred the development of local



13

верной 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 чём, 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 лица 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, напоминаярезанные из дерева и раскрашенные истуканы. Иоанн Лествичник в два лишних 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, выставляя 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 Нере-



14



15

artistic movements fed by the springs of folk art. This is not to say that the Byzantine tradition had been completely forgotten. It existed as a heritage of the twelfth century, and if it did not determine the ways of the development of Novgorodian art it retained its importance for individual masters, as evidenced by the icon of S. Nicholas in the Russian Museum.

The painter of this icon, which came from the Dukhov Monastery and which was painted closer to the middle of the thirteenth century, was familiar with the art of the preceding century. The face of the saint retains much of the Byzantine austerity and grimness. But there are also many new features in the treatment of the face, which were later to be developed, notably a greater stress on line and on ornamentation (especially in the rendering of the folds of skin and locks of hair). The lines look as if they were cut into the panel, as in etchings. The Byzantine master would never have rendered form so graphically. The colouring, too, with its contrasts of pale and vivid tints, is distinctly un-Byzantine. The partially cut off figures of saints at the margins (one can identify S. Symeon Stylites and SS. Boris and Gleb) and the half-length figures in the upper part of the icon (Archangels Michael and Gabriel) and in the medallions (Athanasius, Anisim, Paul and Catherine) are painted in a much freer way and have a much gentler expression than S. Nicholas. It is in these small images that the departure from Byzantine originals is particularly evident.

A rebellion of sorts against the Byzantine tradition is felt in the big icon from the Russian Museum showing S. John Climacus and SS. George and Blasius full-length against a red background. All of them are depicted in stiff, frozen postures, and resemble carved and painted wooden idols. S. John Climacus is twice the size of the saints on either side of him, unquestionably selected by the donor or donors. As in the icon from the Cathedral of the Dormition, S. George holds the sword as if showing it to somebody. The entire composition is flat, with no hint of a third dimension. The artist applied the paint over large flat surfaces, without any effort at chiaroscuro modelling. The types of faces, vividly reminiscent of the images of Nereditsa, are typically Russian. On top of the flesh tints the artist put deep shadows and bright highlights rendered by separate thin lines instead of the former imperceptible shading and thick daubs. We see here the beginnings of an iconographic technique which later was to become almost canonical. The icon as a whole impresses one by its vivid