

## КТИТОРСКАЯ ТЕМА В ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЕ ЦЕРКВИ СПАСА НА НЕРЕДИЦЕ

В юго-западной части новгородской церкви Спаса на Нередице, расписанной в 1199 г., до начала Великой Отечественной войны сохранилась уникальная фреска, запечатлевшая сидящего на троне благословляющего Христа и подходящего к нему с храмом князя.<sup>1</sup> Представлявшая собой образец хорошо известной по памятникам сербской монументальной живописи композиции «поднесения», она была дополнена оригинальной надписью, аналогичных которой нет ни в одном из средневековых декоративных ансамблей. Текст гласит: «Нъ о болюбивы княже вто||рыи Всеволодь злыя обличя до||брыя любя живая кормя і вся || църквѣныя чины і манаст||ырскыя ликы млстивен||и імаю по о млст||(и)вче кто твоя до||(бро)детели может || (воспе)ти но даж||(дь у) бо церствие || нбсое съ в||семи свѣти || угроже- шим||(і) ти въ бескон||(ч)ьныя веки || аминь».

Привлекшая внимание исследователей уже на начальном этапе изучения росписи, фреска до сих пор не получила исчерпывающего истолкования. Продолжает оставаться открытым вопрос о личности предстоящего Христу князя, не удалось прийти к единому мнению при интерпретации текста надписи.<sup>2</sup> Между тем для уяснения иконографической программы росписи Нередицы правильное понимание фрески имеет принципиальное значение.

В ряду композиций, восходивших к первоначальному замыслу строителя, сценам «поднесения» принадлежала едва ли не главная роль. Согласно твердо установившейся традиции, в них изображались ктиторы храма — его основатели, обновители или заказчики росписи. Казалось бы, атрибуция нередицкой фрески не представляла трудностей: в предстоящем Христу следовало видеть строителя храма, новгородского князя Ярослава Владимировича. Однако натурное обследование фрески Ю. Н. Дмитриевым, высказавшимся в пользу ее позднего происхождения, и интерпретация содержащегося в надписи выражения «вторый Всеволод» привели к неожиданному результату — к предложению отождествить ктитора с Ярославом Всево-

<sup>1</sup> Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925. Табл. LVI, 1, 2.

<sup>2</sup> *Срезневский И. И.* Надпись в Нередицкой церкви близ Новгорода до 1200 г. // Изв. имп. Русского археол. о-ва. СПб., 1863. Т. IV. Стб. 204—205; *Покровский Н. В.* Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890. С. 52—55; *Дмитриев Ю. Н.* Изображение отца Александра Невского на нередицкой фреске XIII века // Новгородский исторический сборник. Новгород, 1938. Вып. 3—4. С. 39—57; *Янин В. Л.* Фрески Одисея Гречина? // Колчин Б. А., Херошев А. С., Янин В. Л. Усадьба новгородского художника XII в. М., 1981. С. 158—160.

лодовичем, популярным в Новгороде князем, возможным инициатором ремонтных работ в Нередице, уподобленным в надписи отцу — Всеволоду Большое Гнездо — как наиболее последовательный выразитель его политических тенденций.<sup>3</sup>

Противоречащее самой сути ктиторского портрета,<sup>4</sup> заключение Дмитриева в то же время шло вразрез с содержанием надписи в целом, указывавшим не на политическую деятельность князя, а на его боголюбие, добродетельность и благотворительность.<sup>5</sup> Единственным существенным аргументом в пользу этой гипотезы служило выражение «второй Всеволод», толкуемое, как правило, в значении «подобный Всеволоду», — оборот, часто встречающийся в древнерусских текстах при сравнениях сына с отцом.<sup>6</sup>

По-видимому, выход из сложившейся ситуации следует искать в переосмыслении выражения «второй Всеволод» в применении к князю Ярославу Владимировичу. Оно возможно с учетом характера взаимоотношений между строителем Нередицы и Всеволодом III Большое Гнездо. Ярослав, незначительный в феодальной иерархии князь, будучи женат на сестре жены Всеволода Большое Гнездо, т. е. приходясь ему свояком, оказался на новгородском столе в 1182 г. в качестве ставленника Всеволода,<sup>7</sup> претендовавшего на роль лидера в новгородских делах и достигшего цели благодаря поддержке так называемой суздальской партии — новгородской верхушки, кровно заинтересованной в связях с могущественным владими́ро-суздальским князем.

Сведений, которыми мы располагаем, недостаточно, чтобы составить полное представление о взаимоотношениях между этими князьями. Однако тот факт, что в сознании новгородцев Ярослав Владимирович в годы новгородского княжения был «вторым» после Всеволода, не вызывает сомнений. Требуя отъезда князя, они обращаются непосредственно к Всеволоду, с его инициативой связан окончательный вывод Ярослава из Новгорода в 1199 г.<sup>8</sup> Если наша догадка верна, то было бы логичным не выводить датировку ктиторской фрески за рамки периода политической зависимости Новгорода от Всеволода, более того, есть все основания относить ее ко времени росписи основного объема храма.

<sup>3</sup> Дмитриев Ю. Н. Изображение отца... С. 39—57.

<sup>4</sup> Во-первых, не популярность князя, а факт строительства, обновления или росписи храма являлся залогом появления в его декорации композиции «поднесения»; во-вторых, наличия ремонтных работ, в вероятности которых в столь раннее время есть все основания усомниться, было бы недостаточно для создания подобной фрески.

<sup>5</sup> Столь пристальное внимание в нашей работе к гипотезе Ю. Н. Дмитриева объясняется тем, что со времени публикации его статьи предложенная интерпретация фрески с датировкой 1246 г. прочно укоренилась в трудах историков искусства, и нелегко найти исследование, даже косвенно касающееся фрески Нередицы, где бы она ни фигурировала.

<sup>6</sup> Дмитриев Ю. Н. Изображение отца... С. 51.

<sup>7</sup> Новгородская летопись по Синодальному Харатейному списку. СПб., 1888. С. 158.

<sup>8</sup> Там же. С. 176.

Известно, что одновременно со всей росписью, еще при жизни ктиторов, создавались подобные композиции в Сербии.<sup>9</sup> Как правило, ниши, где они помещались, предназначались под княжеские захоронения. Стремясь усилить звучание проводимой в этих фресках идеи, составители программ ряда сербских росписей, в том числе росписи Студеницы и Милешева, представили над портретами ктиторов сцену «Жены у гроба», являющуюся прообразом конечного воскресения всех смертных.<sup>10</sup> В росписи Нередицы над ктиторской композицией, несколько левее ее, находилась фигура мученицы Анастасии в рост с крестом в правой руке, принадлежность которой к росписи 1199 г. не вызывает сомнений. Было предложено несколько вариантов ее истолкования: покровительница врачевания,<sup>11</sup> составной элемент композиции «Страшный суд»,<sup>12</sup> патрональное изображение дочери Всеволода III, будто бы оказывавшей содействие строителю храма.<sup>13</sup> Однако, думается, что в данном контексте, учитывая символику имени святой («Анастасис» — воскресение), вернее всего было бы интерпретировать ее изображение как персонафикацию воскресения. Аналогичный решениям составителей программ сербских росписей композиционный прием отличался в Нередице большей изощренностью и тонкостью. Идея ктиторского храма как благочестиво-жертвенного приношения Богу ради очищения от грехов, спасения души и обретения Царствия небесного получала тем самым зримое воплощение. Замысел размещенной в аркосолии композиции восходил, таким образом, к 1199 г., храм был задуман как место упокоения строителя.<sup>14</sup> Другой вопрос, был ли на практике осуществлен этот замысел, или все ограничилось созданием ктиторского портрета.

<sup>9</sup> Самыми ранними примерами являются фреска Успенской церкви в Студенице, изображающая Симеона Неманю (начало XIII в., поновлена в XVI—XVII вв.) (*Hamann Mac-Lean R., Hallensleben H. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Giessen, 1963. Pl. 9: 11 — 41, 42, 43. Abb. 73*) и ктиторский портрет краля Владислава в Милешево (около 1235 г.) (*Ibid. Pl. 12: 11 — 22, 23, 24. Abb. 83*). О сербских ктиторских фресках см.: *Окунев Н. Л. Портреты королей-ктиторов в сербской церковной живописи // Byzantinoslavica. Praha, 1930. Roč. II. Sv. 1. С. 74—96.*

<sup>10</sup> *Окунев Н. Л. 1) Портреты королей-ктиторов... С. 80; 2) Милешево: Памятник сербского искусства XIII в. // Byzantinoslavica. Praha, 1937—1938. Roč. VII. С. 50, 52.*

<sup>11</sup> *Мурьянов М. Ф. К символике Нередицкой церкви // Культура средневековой Руси. Л., 1974. С. 168.*

<sup>12</sup> Там же. С. 169; ср.: *Мурьянов М. Ф. Этюды к нередицким фрескам // Византийский временник. М., 1973. Т. 34. С. 213.*

<sup>13</sup> *Щепкина М. В. О происхождении Успенского сборника // Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1972. С. 76.*

<sup>14</sup> Это заключение позволяет усомниться в объективности результатов натурного обследования фрески Ю. Н. Дмитриевым, приведших его к выводу о том, что ктиторская фреска не входила в первоначальный состав росписи и заменила собой какое-то другое изображение. См.: *Дмитриев Ю. Н. Изображение отца... С. 47.* — В ходе работ последних лет по выборке фресок со склона Нередицкого холма был обнаружен ряд фрагментов, идентифицируемых с остатками ктиторской композиции, не дающих никаких оснований для суждений о двух этапах росписи аркосолии.

Уже в 70-х гг. XIX в. обнаружилось, что ктиторская композиция по сравнению с другими фресками церкви значительно поновлена. В 1871 г. ее промыл В. А. Прохоров, удаливший запись на лике князя.<sup>15</sup> В 1939 г. М. И. Артамонов отмечал в аркосолии иную, нежели в других частях росписи, тональность более блестящих плотных красок.<sup>16</sup> Особое почтение, с каким относились к подобным композициям, имело следствием их неоднократные «освежения». Не в этом ли причина того, что имевшая отдельные черты сходства с изображениями IV—V групп по классификации Артамонова<sup>17</sup> ктиторская фреска выглядела более поздней и признавалась исследователями неодновременной росписи основного объема храма?<sup>18</sup>

С особой наглядностью претворенный во фреске аркосолия замысел князя-строителя, созидавшего храм как место своего упокоения, как дар Богу ради очищения от грехов и обретения Царствия небесного, последовательно воплощался в системе его росписи. Ему отвечал состав Христологического цикла, где центральное место было отведено сценам «Страстей». Идея Второго Пришествия как источника всеобщего воскресения смертных и обретения спасения праведниками, заложенная уже в самом посвящении храма, поскольку Преображение истолковывалось отцами церкви в качестве предуготовления Второго Пришествия, раскрывалась через своеобразно трактованную композицию «Вознесение». Представлявшая собой комбинацию собственно «Вознесения» и «Пантократора во славе»,<sup>19</sup> она рассматривалась обычно в трудах историков искусства как явление архаичное в условиях преимущественного распространения в росписях куполов церковей фигуры Пантократора<sup>20</sup> или как свидетельство провинциализма мышления творца передицкой программы.<sup>21</sup> Между тем уточненная строкой 46-го псалма, передающего идею Христа не возносящегося, но вознесенного и «вечно пребывающего на небесных», композиция органично связывалась с темой Второго Пришествия, получившей полное раскрытие в чрезвычайно развитой сцене «Страшного суда».<sup>22</sup> С особой отчетливостью прово-

<sup>15</sup> Прохоров В. Материалы для истории русских одежд // Русские древности. СПб., 1871. Кн. IV. Август. С. 35—36; ср.: Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной. СПб., 1881. Вып. 1. С. 77—78.

<sup>16</sup> Артамонов М. И. Мастера Нередицы // Новгородский исторический сборник. Новгород, 1939. Вып. 5. С. 44.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Расставить все точки над «и» помогут итоги технико-технологических исследований фрагментов ктиторской композиции, однако уже первые результаты, полученные Лабораторией физико-химических исследований ВНИИРа, не противоречат нашему заключению о том, что фреска и роспись основного объема храма создавались одновременно. Благодарю за это указание Т. А. Ромашкевич.

<sup>19</sup> Фрески Спаса-Нередицы. Табл. III—VIII.

<sup>20</sup> Лазарев В. Н. Система живописной декорации византийского храма IX—XI вв. // Лазарев В. Н. Византийская живопись: Сб. статей. М., 1971. С. 98.

<sup>21</sup> Demus O. Byzantin Mosaic Decoration : Aspects of Monumental Art Byzantium. London, 1947. P. 19—20.

<sup>22</sup> Фрески Спаса-Нередицы. Табл. LXVII—LXXVIII.

дилась в росписи мысль о воскресении. Она была заложена в традиционных композициях «Воскрешение Лазаря», «Сошествие во ад», «Явление женам-мироносицам», «Явление Луке и Клеопе», своеобразно воплощалась в образе мученицы Анастасии, получала развитие в росписи центральной апсиды, где по сторонам ниши горнего места с изображением Христа-священника были помещены медальоны с полуфигурами Иоанна Предтечи и Марфы.<sup>23</sup>

В интерпретации композиции существуют две тенденции: ее рассматривают либо как традиционный «Деисус», где Богоматерь по ошибке названа Марфой,<sup>24</sup> либо как патрональный «Деисус», где Предтеча и Марфа являются патронами князя Ярослава Владимировича и его супруги (другой вариант — князя Ярослава Владимировича и жены Всеволода Большое Гнездо).<sup>25</sup> Однако обратный порядок медальонов (Предтеча одесную Христа), наименование святой «Марфа», в то время как во всех других местах Богоматерь обозначена через монограмму «МР ОУ», нарушение триморфного характера композиции (центральное изображение в отличие от боковых полнофигурное) не позволяют рассматривать алтарную фреску как традиционный «Деисус». Сомнительно, чтобы подобная вольность (мы имеем в виду наименование Богоматери Марфой) появилась в росписи столь ответственного места, каковым является центральная апсида. Н. П. Сычевым показано, что жену Всеволода Большое Гнездо не звали Марфой.<sup>26</sup> Что касается супруги Ярослава, то в поздних источниках она именуется Еленой.<sup>27</sup> Эти обстоятельства позволяют усомниться также в правильности заключения о патрональности нередицкого «Деисуса».

Л. И. Лифшицем справедливо отмечена «вторичность» по отношению к основному замыслу росписи центральной апсиды изображений Иоанна Предтечи и Марфы, заключенных в медальоны и отделенных от фигур Христа-священника, Петра Александрийского

<sup>23</sup> Там же. Табл. XXXV—XXXVI.

<sup>24</sup> Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1899. Вып. VI. С. 135—136; Frolov A. Sainte Marthe ou la Mère de Dieu? // Bulletin of the Byzantine Institute. 1946. 1. P. 82; Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески. М., 1973. С. 84, примеч. 141; Вздорнов Г. И. 1) Архивные материалы по истории древнерусского искусства // Археографический ежегодник за 1974 г. М., 1975. С. 78—79; 2) Рецензия на книгу: Колчин Б. А., Хорошев А. С., Янин В. Л. Усадьба новгородского художника XII в. М., 1981 // Советская археология. 1984. 2. С. 266; Пуцко В. Г. Апокрифы в фресках Нередицы // Slavia orientalis. Warszawa, 1979. Roc. XXVIII. № 2. S. 189.

<sup>25</sup> Гусев П. Л. Загадочный деисус в Нередице: Доклад, прочитанный в Разряде русской живописи Академии истории материальной культуры // ОР ЛОИА АН СССР, ф. 51, д. 228, л. 2—4; Syčev N. Sur l'histoire de l'église du Sauveur à Neredicy près Novgorod // Deuxième recueil dédié à la mémoire de Th. Uspenskij. Paris, 1932. P. 91; Лифшиц Л. И. Об одной ктиторской композиции Нередицы // Древний Новгород: История. Искусство. Археология. Новые исследования. М., 1983. С. 188—194.

<sup>26</sup> Syčev N. Sur l'histoire. . . P. 88—90.

<sup>27</sup> Макарий. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. М., 1860. Ч. 1. С. 333, примеч. 226.

и Илии, питаемого вороном.<sup>28</sup> Добавим, что три последние фрески помещены в ниши и уже этим своим местоположением настраивают на то, чтобы рассматривать их обособленно. Ясно выраженный литургический характер изображений позволяет предполагать, что их появление в алтарной росписи могло быть связано с волной литургических споров второй половины XII в.<sup>29</sup> Хорошо известно, что константинопольские церковные соборы 1156—1157 гг. были посвящены обсуждению вопроса о жертве, приносимой на литургии. В то же время как сторонники официальной доктрины расценивали ее как жертву, приносимую Святой нераздельной Троице, оппозиция стремилась доказать, что евхаристическая жертва не должна приноситься Сыну, а только Отцу и Святому Духу; в противном случае Сын Божий разделится бы на два лица.<sup>30</sup> Была определена зависимость между этим явлением и установлением двух вариантов композиции «Служба святых отцов» — «Поклонение Этимасии» и «Поклонение жертве».<sup>31</sup> Отсутствие в центральной апсиде Нередицы этой сцены в условиях ее широкого распространения в храмах привело к заключению о традиционализме и архаичности алтарной росписи памятника.<sup>32</sup> Между тем три изображения в нишах не только демонстрировали приверженность составителей программы росписи Нередицы официальной доктрине, подтвержденной соборными постановлениями, но и выявляли нетрадиционность подхода при реализации замысла.

Сформировавшийся на основе легенды, согласно которой Христос, несмотря на свою молодость, был избран в число 22 священников Иерусалимского храма за чистоту и добродетели,<sup>33</sup> тип Христа-перезя не получил широкого распространения в монументальной живописи. Он известен лишь в трех памятниках, возникновение которых ограничивается достаточно узким временным отрезком (середина XI—конец XII в.).<sup>34</sup> В этой связи становится ясным, что в каждом случае данное изображение входило в четко продуманную систему. В Нередице оно размещалось не в верхней части, тради-

<sup>28</sup> *Лифшиц Л. И.* Об одной ктиторской композиции. . . С. 193.

<sup>29</sup> Это положение было подробно аргументировано в докладе А. М. Лидова «К истолкованию изображения „Петра Александрийского“ во фресках Нередицы», прочитанном во ВНИИ искусствоведения в 1984 г. Предлагаемая нами система аргументации несколько отличается от хода рассуждений автора доклада, но позволяет прийти к аналогичным заключениям. Благодарю А. М. Лидова за возможность ознакомиться с его текстом.

<sup>30</sup> *Успенский Ф. И.* Очерки по истории византийской образованности. СПб., 1892. С. 211—222.

<sup>31</sup> *Babié G.* Les discussions christologiques et le decor des églises byzantines au XII<sup>e</sup> siècle: Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos // *Frühmittelalterliche Studien*. Berlin, 1968. Bd 2. S. 368—373.

<sup>32</sup> *Ibid.* S. 381.

<sup>33</sup> На это впервые указал В. К. Мясоедов. См.: *Фрески Спаса-Нередицы*. С. 15—16; ср.: *Айналов Д. В.* Новый иконографический образ Христа // *Seminarium Kondakovianum*. Прага, 1928. II. С. 19—24; *Пуцко В. Г.* Апокрифы в фресках Нередицы. С. 185—190.

<sup>34</sup> Это фрески Софии Киевской (около 1046 г.), Нерези (около 1164 г.) и Нередицы.

ционно именуемой небом, а внизу, напротив престола, куда возлагались святые дары после проскомидии и где происходило причащение священнослужителей. Христос тем самым мыслился присутствующим на каждой службе в храме в качестве священника, приносящего жертву и принимающего ее (причащающегося). Это решение как нельзя лучше соответствовало средневековым представлениям о единстве земной и небесной литургии.<sup>35</sup> Учет символики горнего места, уподобляемого в святоотеческих толкованиях Трону Отца, Сына и Святого Духа, позволял с особой наглядностью проиллюстрировать мысль о приношении евхаристической жертвы Святой нераздельной Троице.

Замысел составителей программы росписи своеобразно реализовался через изображение Петра Александрийского, помещенное в нише северной стены.<sup>36</sup> Воскрешая в памяти эпизод «Видения» младенца Христа в одеждах, разорванных Арием, оно, по-видимому, было призвано не просто напомнить о спорах вокруг приношения евхаристической жертвы, но и указать на внутреннее родство еретических заблуждений второй половины XII в. с арианской ересью.<sup>37</sup> Хорошо известно, что сторонники официальной доктрины, отстаивая выражение «ты еси приносяй и приносимый», ссылались на сочинения древних литургистов, в частности на Иоанна Златоуста, в которых идея жертвенности связывается с обликом беззащитного младенца. Демонстрируя свою приверженность ортодоксии, составители программ большинства церквей древней архиепископии Охрида ввели в росписи центральных апсид композицию «Служба епископов перед жертвенным младенцем».<sup>38</sup> Ассоциативное мышление творца передицкой программы останавливало свой выбор на изображении Петра Александрийского — свидетеля Христа-младенца — безвинной жертвы Ария, подтверждая тем самым решения литургических соборов.

Вполне уместной в общем контексте оказывалась и композиция «Питание пророка Илии вороном», располагавшаяся в нише южной стены алтаря<sup>39</sup> и рассматривавшаяся святыми отцами как ветхозаветный прообраз новозаветной Евхаристии.

В алтарном пространстве своеобразно акцентировалась связь идеей Воплощения, Жертвоприношения и Спасения.<sup>40</sup> По центральной

<sup>35</sup> Образ Христа-священника, участвующего в земной литургии, соотносился с изображением Христа-перя, совершающего небесную литургию в композиции «Причащение апостолов», традиционно занимающей верхний ярус центральной апсиды.

<sup>36</sup> Фрески Спаса-Нередицы. Табл. XXXIV, 2.

<sup>37</sup> По мысли проникательных византийцев, разорванные одежды Христа в «Видении Петра Александрийского» символизировали нарушенное единство Троицы. См.: Millet G. La Vision de Pierre d'Alexandrie // Mélanges Ch. Diehl. Paris, 1930. II. P. 103.

<sup>38</sup> Babic G. Les discussions christologiques. . . P. 384—386.

<sup>39</sup> Фрески Спаса-Нередицы. Табл. XXXVII, 2.

<sup>40</sup> Эта связь акцентировалась в любой алтарной программе; своеобразие Нередицы заключалось в подборе изображений, введенных в роспись центральной апсиды.

оси апсиды были размещены друг под другом фигуры Богоматери Знамение (символ Воплощения), творца литургии Иоанна Златоуста и изображение Христа-священника, являющееся в то же время центральным звеном в рассмотренной выше горизонтальной системе образов. Введение в нее медальонов Иоанна Предтечи и Марфы не может быть признано случайным и нуждается в специальном объяснении. Отбор святых позволяет предполагать, что речь идет о стремлении составителей программы претворить в росписи центральной апсиды идею ктиторского храма. Основанием для введения образа Иоанна могли стать выдержки из Евангелия, свидетельствующие о нем как о проповеднике приближения Царствия небесного (Мф., 3, 2 и др.). Ключевым для понимания образа Марфы служило изображение, располагавшееся непосредственно над медальоном святой. Здесь был представлен святитель Лазарь.

В соответствии с древней легендой, дошедшей до нас в составе «Сказания о святой горе Афонской», четверодневный Лазарь после воскрешения Спасителем был поставлен епископом Кипрского Китейского города (или Китейского монастыря).<sup>41</sup> Возникшее, по всей видимости, в Константинополе в первой половине X в. предание было занесено на о-в Кипр.<sup>42</sup> На его основе сформировался новый иконографический тип Лазаря-епископа, появляющийся уже в памятниках X в. Единственным из сохранившихся изображений является датируемая 964—965 гг. фреска Новой церкви Токали в Каппадокии.<sup>43</sup> С XI в. влияние легенды может быть отмечено в миниатюрах иллюминированных евангелий, где Лазарь-епископ бывает представлен в сцене «Вечери в Вифании» (Ин., 12, 2).<sup>44</sup> В более позднее время сцены поставления Лазаря в епископы наряду с композициями его епископского служения получают отражение в миниатюрах так называемых «Лицевых страстей».<sup>45</sup> Как епископ кипрский Лазарь и представлен в нижнем святительском ряду Нередицы строго

<sup>41</sup> Смирнов И. Апокрифические сказания о Божией Матери и Деяниях апостолов // Православное обозрение. 1873. Апрель. С. 580—581; Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892. С. 256.

<sup>42</sup> Подробнее об этом см.: Walter Ch. Lazarus a Bishop // Revue des Etudes Byzantines. 1969. T. 27. P. 197—208. — По мнению К. Уолтера, возникновение легенды было связано с необходимостью удовлетворить любопытство константинопольцев о Лазаре, чьи останки, перенесенные с Кипра Львом VI Великим, в то время находились в городе (ibid. P. 200—201). Самое раннее свидетельство о списковстве Лазаря на Кипре дает Гомиллия Иоанна Эвбейского на Воскрешение Лазаря по рукописи X в., последний параграф которой, содержащий упоминание об этом, был, вероятно, привнесен переписчиком рукописи (ibid. P. 203).

<sup>43</sup> Walter Ch. Lazarus a Bishop. P. 203.

<sup>44</sup> Например, миниатюра Греческого евангелия № 74 Парижской национальной библиотеки (III четверть XI в.). См.: Evangiles avec peintures byzantines du XI siècle. Paris, s. d. Vol. II. III. 166. — Ср. миниатюру Евангелия царя Ивана-Александра 1356 г. (Лондон, Британский музей. Add. 39627. См.: Walter Ch. Lazarus a Bishop. Fig. 3).

<sup>45</sup> Например, «Лицевые страсти» Общества любителей древней письменности, № 91. См.: Булгаков Ф. И. Сказания о страстях Господних // Памятники древней письменности. СПб., 1878—1879. Вып. 1. С. 160.



над полуфигурой Марфы.<sup>46</sup> В этой связи наиболее простым и логичным решением при идентификации медальонного изображения является отождествление его с Марфой, сестрой Лазаря. Композиционный прием, который уже был отмечен при рассмотрении росписи юго-западного компартамента, где изображение святой Анастасии как персонификации Воскресения, помещенное над аркосоллем с ктиторской фреской, раскрывало и уточняло смысл этой композиции, имеет место и в данном случае. Особый акцент в алтарной росписи ставится на идее Воскресения.<sup>47</sup> Стремление отчетливо передать ее выразилось не только во введении в состав святительского ряда фигуры Лазаря, но и в предпочтении образа Марфы образу Марии, что согласовывалось с текстом Евангелия от Иоанна, в соответствии с которым именно в беседе с Марфой Христос открыл свою Божественную сущность: «Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет; и всякий живущий и верующий в Меня не умрет вовек» (Ин., 11, 25—26). Заметим попутно, что с введением в роспись медальона Марии акценты оказались бы смещенными — осмысление ее образа на основании евангельского текста было иным: возлиянием мирра она приготовила Христа к погребению (Мф., 26, 6—13 и др.).

Из всего вышеизложенного следует, что фреску нижнего яруса центральной апсиды нужно рассматривать не как традиционный или патрональный «Деисус», а как композицию, воплощающую мысль о спасении, путь к которому лежал через крестную жертву Христа. Акцентировка звучания темы достигалась посредством введения медальонных изображений Иоанна Предтечи и Марфы, указывавших на воскресение и обретение Царствия небесного как на своеобразные ступени достижения спасения усопшим. Композиция тем самым отвечала первоначальному замыслу строителя, созидавшего храм как место своего упокоения.

<sup>46</sup> Первым на возможность отождествления епископа Лазаря в алтаре Нередины с Лазарем четверодневным указал Н. В. Покровский, считавший это изображение древнейшим вслед за миниатюрой Греческого евангелия № 74. См.: *Покровский Н. В.* 1) Стенные росписи. . . С. 57; 2) Евангелие в памятниках иконографии. . . С. 256. — Изыскания К. Уолтера, привлеченные оставшиеся неизвестными Н. В. Покровскому памятники, не просто умножили число образов, но позволили заполнить лакуну длиной более чем в столетие. От XII в. сохранились изображения Лазаря-епископа в двух кипрских церквях: Богоматери в Асину (1106 г.) и Святых апостолов в Перахорию (между 1160 и 1180 гг.). См.: *Walter Ch. Lazarus a Bishop*. P. 203—204.

<sup>47</sup> По справедливой мысли С. И. Голубева, смысловой аналогией передаточному решению может быть признана миниатюра Новгородской псалтири конца XIII—начала XIV в. (ГИМ, Хлудова, 3), где в сцене «Явления Христа женам-мировосницам» над женскими фигурками имеется надпись: «Мария и Марфа сестры Лазаревы». См.: *Попова О. С.* Искусство Новгорода и Москвы первой половины четырнадцатого века: Его связи с Византией. М., 1980. С. 40 (ил.). — Думается, что источником для формирования данного иконографического извода послужили тексты известных на Руси еще с XII в. «Похвальных слов на воскресение Лазаря», относимых рядом исследователей Клименту Охридскому, в которых Воскресение Лазарево рассматривается в качестве прообраза трехдневного Христова Воскресения, а Марфе и Марии отводится роль свидетельниц совершенного Христом чуда.

Предложенное нами прочтение алтарной фрески получит еще большее обоснование, если признать, что непосредственным поводом к возведению Спасо-Нередицкой церкви послужила смерть весной 1198 г. двух малолетних сыновей князя Ярослава Владимировича — Изяслава и Ростислава.<sup>48</sup> Именно с этим событием М. Ф. Мурьянов связал появление в росписи центральной апсиды изображений первых русских мучеников — Бориса и Глеба, возглавлявших необычную процессию святых, подходящих к Богоматери Знамение.<sup>49</sup> К сожалению, сохранность фрески уже в начале XX в. оставляла желать лучшего,<sup>50</sup> и всякая попытка идентификации остальных фигур процессии ныне крайне затруднена. Оставляя пока открытым вопрос персональной атрибуции, отметим следующее: вряд ли можно считать эти изображения патрональными для представительниц киевской княжеской династии, как было предложено Н. П. Сычевым, явно преувеличивавшим значение киевских художественных традиций в росписи Спасо-Нередицкой церкви.<sup>51</sup>

Подобное убеждение исследователя сказалось при интерпретации им еще одной ктиторской фрески, входившей в состав наружной росписи церкви.<sup>52</sup> В нишу северного фасада была вкомпонована сцена «Успение», по сторонам от которой помещались изображения князя и княгини в молитвенных позах, заключенные в красно-коричневые арочки. Отсутствие «Успения» во внутренней росписи, древний грунт наружных фресок, форма арочек, обрамлявших фигуры князей, напоминавшая «кютцы» XII в. с оклада Мстиславова евангелия, позволяли датировать фреску 1199 г. Несколько позже, вероятно на рубеже XIII—XIV вв., она была поновлена с привнесением некоторых иконографических деталей (изображение херувима на верхней части мандорлы Христа).<sup>53</sup> Н. П. Сычев высказал предположение, что в композиции представлены князь Владимир и княгиня Ольга, «первые насадители христианства на Руси», чьи имена в народном сознании прочно связаны с успенскими церквями.<sup>54</sup> Однако с учетом вышеизложенного напрашивается иная интерпретация фрески. Уяснение непосредственного повода к возведению церкви, которым стала смерть весной 1198 г. малолетних детей Ярослава, как и четко выявляемая в росписи система изображений, связанных с назначением храма как усыпальницы, свидетельствует в пользу заключения, что фреска северного фасада являлась ло-

<sup>48</sup> Сообщение о строительстве Спасо-Нередицкой церкви помещено в Новгородской I летописи вслед за известием о смерти малолетних княжичей. См.: Новгородская летопись... С. 175—176.

<sup>49</sup> Мурьянов М. Ф. Алексей Человек Божий в славянской рецепции византийской культуры // Тр. Отдела древнерусской литературы. Л., 1968. Т. XXIII. С. 121. — Отождествление святых с Борисом и Глебом на основании остатков надписи было сделано в 1910 г. В. К. Мясоедовым. См.: *Syčev N. Sur l'histoire...* P. 77.

<sup>50</sup> Фрески Спасо-Нередицы. Табл. XXIV—XXVI.

<sup>51</sup> *Syčev N. Sur l'histoire...* P. 83.

<sup>52</sup> *Ibid.* P. 94—108.

<sup>53</sup> *Ibid.* P. 96—98.

<sup>54</sup> *Ibid.* P. 106.

гическим завершением замысла князя-строителя. Фигуры предстоящих композиции «Успение» должны быть отождествлены с князем Ярославом Владимировичем и его супругой — княгиней Еленой.

Рассмотрение системы ктиторских изображений, в состав которой должны быть включены также четыре патрональных образа юго-западного и северо-западного пилонов (мы имеем в виду фигуры Иоанна-воина и мученика Мартирия — патронов князя Ярослава Владимировича и архиепископа Мартирия<sup>55</sup> — и двух Никифоров, верно истолкованных Л. И. Лифшицем как патрон и соименник киевского митрополита Никифора<sup>56</sup>), заставляет усомниться в справедливости мнения В. Л. Янина, предложившего считать ктиторм некоего князя Ивана, возможного инициатора возведения деревянной передицкой церкви,<sup>57</sup> тем более что никакими сведениями о таком строительстве мы не располагаем. Детальный анализ летописной статьи 1199 г. Новгородской I летописи, ставшей отправным пунктом в рассуждениях Янина, позволяет заключить, что роспись Нередицы исполнялась не после, а до вывода Ярослава из Новгорода.<sup>58</sup>

Своеобразный порядок следования сообщений этой летописной статьи,<sup>59</sup> открывающейся известием о выводе князя из Новгорода и посольстве во Владимир за новым князем и лишь затем содержащей сообщение о строительстве и росписи четырех церквей (в том числе и Нередицы), думается, может быть объяснен как намеренная перегруппировка, имевшая целью привлечь внимание читателей летописи прежде всего к событиям, важным для политической жизни Новгорода (отзыв прежнего князя и посольство за новым). Полагая, что князь должен был покинуть Новгород вместе с посольством, и зная дату смерти участника посольства новгородского архиепископа Мартирия, последовавшую 24 августа на озере Селигер, можно думать, что Ярослав был выведен из Новгорода не ранее начала августа. Учитывая практику работ по росписи церквей, начинавшихся по весне и обычно заканчивавшихся в августе, и исходя из стилистической классификации, позволяющей выявить участие в создании фресок 8—10 мастеров, можно заключить, что к началу августа стенапись Нередицы уже была закончена.<sup>60</sup>

<sup>55</sup> Крестильное имя князя «Иоанн» встречается в текстах Новгородской V и Никоновской летописей. См., напр.: ПСРЛ. Пг., 1917. Т. IV, ч. 2. С. 173 и др.

<sup>56</sup> Лифшиц Л. И. Об одной ктиторской композиции. . . С. 194.

<sup>57</sup> Янин В. Л. Фрески Олисея Гречина? С. 158—160.

<sup>58</sup> В. Л. Янин полагает, что в росписи Нередицы нет смысла искать изображения, связанные с именем Ярослава Владимировича, уже выведенного из Новгорода к моменту росписи церкви (Янин В. Л. Фрески Олисея Гречина? С. 158).

<sup>59</sup> Новгородская летопись. . . С. 176—177.

<sup>60</sup> Дополнительным аргументом в пользу высказанного нами предположения служит и известие о возведении супругой Ярослава Рождественского храма Михалицкого монастыря, также помещенное после сообщения о выводе князя: «Том же лете постави (разрядка наша. — Н. П.) церковь княгини Ярославля на Михалици монастырь святых Богородица Рожьство. . .» (Новгородская летопись. . . С. 177). Между тем не подлежит сомнению, что князь и княгиня покинули Новгород вместе. Ср.: Янин В. Л. Фрески Олисея Гречина? С. 158.

Таким образом, в отношении Спасо-Нередицкой росписи можно говорить не об отдельных ктиторских изображениях, а о существовании глубоко продуманной ктиторской темы, характер разработки которой определялся первоначальным замыслом строителя церкви — новгородского князя Ярослава Владимировича. Ставший откликом на трагические события весны 1198 г., Ярослав храм был задуман как благочестиво-жертвенное приношение Богу ради очищения от грехов, спасения души и обретения Царствия небесного, как место последнего упокоения строителя.

Этот замысел, с особой наглядностью претворенный во фреске аркосолия южной стены, обусловил отбор композиций для росписи подкупольного пространства, где важное место отводилось сценам страстей и воскресения, акцентировал звучание темы Второго Пришествия, реализовался в декорации центральной апсиды и воплотился в наружной фреске церкви.

Сочетание собственно ктиторских, патрональных и поминальных изображений, умело вплетенных в систему храмовой декорации, нестандартность примененных иконографических решений, позволяющих видеть в составителе программы росписи человека необычной эрудиции, хорошо знакомого как с каноническими, так и с апокрифическими источниками, свидетельствуют о необычности реализации ктиторской темы, своеобразию и оригинальности которой трудно отыскать аналогии.

**Э. А. ГОРДИЕНКО**

### **СЕРЕБРЯНЫЙ ОКЛАД ИКОНЫ «АПОСТОЛЫ ПЕТР И ПАВЕЛ» И ОСОБЕННОСТИ НОВГОРОДСКОЙ ЛИТУРГИИ В XII в.**

Серебряный оклад иконы «Апостолы Петр и Павел» представляет собой одно из тех глубинных произведений древнерусского искусства, в котором отразились важнейшие стороны современной ему действительности. Человек и его место в обществе, отношения светской и духовной власти, религиозный ритуал, избранный патрональный культ и общественный пантеон святых, историческое прошлое и настоящий день — все эти тесно соединенные, взаимообусловленные и противоречивые проблемы заложены в замысел этого выдающегося творения. Анализ их затруднен отсутствием прямых источников, подтверждающих их причинные и следственные связи, и поэтому их решение не может быть окончательным и однозначным. Но стремление к нему не безрезультатно, ибо дает возможность поставить эти вопросы и тем самым приблизиться к раскрытию их сущности.

На этом пути обозначается и круг источников, привлечение которых до сих пор не всегда было обязательно, а иногда и вовсе исклю-