

*М. И. Артамонов**
МАСТЕРА НЕРЕДИЦЫ¹

Роспись Нередицкой церкви, давно привлекающая внимание исследователей своим иконографическим содержанием, не может считаться изученной со стороны художественно-стилистической. Единственная работа, в которой анализу сложного художественного состава росписи уделено специальное внимание, — посмертная статья В. К. Мясоедова, изданная Русским музеем.²

Краткие характеристики отдельных манер стенописи, которые дает Мясоедов, не сопровождаются ни перечислением изображений, относимых им к той или другой манере, ни даже указанием образов. На основании их трудно или даже невозможно выделить те изображения, которые имеет в виду его характеристика. Вследствие этого изучение художественного содержания росписи необходимо начать с повторения работы В. К. Мясоедова, с стилистической классификации.

В результате наблюдений над формами и техникой мне представляется возможным разделить все изображения Нередицкой росписи на пять групп, более или менее резко отличающихся одна от другой. Одни из них имеют чисто живописный характер, другие более графичны.

I группа изображений охарактеризована В. К. Мясоедовым в следующих выражениях: выделяется «очень широкой и смелой манерой и резкими светом, переходящими в глубокие тени, напоминает технику некоторых энкавстических икон IX—X вв., уцелевших в монастыре Св. Екатерины на Синае». Манера этих изображений живописная по преимуществу. Отличается грузными пропорциями фигур с большими головами и большими же неловкими, дряблыми руками. Характерны типы одутловатых ликов с длинными, толстыми, вислыми носами, большими глазами с тяжелыми веками, с отвисшей нижней губой. Уши с верхним концом в виде завитка. Складки одежд простые, тяжелые и криволинейные. Широкая манера

* Статья опубликована: Новгородский исторический сборник. Новгород, 1939. Вып. 5. С. 33—47.

¹ Конспективное изложение одной части монографии о Нередицкой росписи, подготовленной автором в 1927—29 гг.

² Фрески Спаса Нередицы. Л., 1925.

лепки ликов с резкой светотенью, густыми красками, отличаясь некоторой сбитостью форм, все же создает впечатление пространственности их, округлости.

К этой группе относятся: святые, изображенные на южной стене алтаря: внизу — агиа Марфа (II, 62),³ Илья, питаемый вороном (II, 61), и святая Евдокия (II, 66); первый ряд святителей до окна (II, 55—60), второй ряд святителей, кончая Григорием Богословом (II, 48—54) и правая половина евхаристии (II, 38—46); в верхних частях храма: Спас чрепий в замке западной подпружной арки (III₂, 18), евангелист Марк в юго-западном парусе (III₂, 19; II, 20) и праотец Аким в замке южной арки (II, 19); в простенках окон барабана пророки: Аарон (II, 15; III₁, 16), Илья (II, 16; III₂, 14) и Иона (II, 17; III₂, 15); в купольной композиции вознесения — ангел справа от Божьей Матери (II, 7) и следующие за ним апостолы — Петр, Матфей, Марк, Андрей, Филипп, Варфоломей и Фома (II, 8—13; III₁, 10—12; III₂, 6—10; I, 13); из ангелов несущих ореол — три, расположенные с западной и южной сторон его (I, 2; II, 3—4). Кроме того, архангел Рафаил на южной стене, в люнете (V₁, 16).

Изображения, помещенные в верхних и нижних частях храма, отличаются одни от других по фактуре, вероятно, в связи с учетом расстояния, с которого они видимы зрителю. У верхних светотень резче, лики покрыты сплошь зеленым санкирем, по которому густо и широко проложены желтоватые света. У нижних света положены по локальному желтому цвету; поверх они перекрыты в немногих местах узкими белильными мазками бликов. Краски здесь не такие густые, как у верхних изображений. Неровный широкий красный контур у изображений этой группы почти неразличим в системе живописи ликов; у нижних изображений, местами еще более расширяясь, он образует красные тени, теряя свое основное значение. Черной краской прописаны брови, ресницы, ноздри и т. п.; черным же наносился зрачок поверх голубоватой прокладки белков глаза (у большинства изображений он в настоящее время отпал). Седые волосы написаны узкими, длинными, белильными мазками прядей по зеленой или голубоватой (у нижних) прокладке; у средовиков — желтыми прядями по красному. Особенности в разделке волос: у Василия Великого они красные с черными прядями, у евангелиста Марка пряди обозначены длинными желтыми мазками; а поверх них рядом беспорядочных коротких мазков голубоватых белил (просесть). Особенностью фактуры Марфы и Ильи, отличающей их от других изображений алтаря, является плотное желтоватое высветление ликов. Сильно осыпавшаяся краска на их ликах обнажает широко прописанный красный контур, отчего они кажутся красноватыми, написанными по красному санкирию. Лики Ильи и Лазаря несколько выделяются наличием особых бликов по сторонам носа.

Широко и густо пробеленные света одежд создают впечатление красочной монотонности, скупости цвета.

Несомненно, все изображения этого стиля исполнены целиком одним мастером.

³ Указания чертежей и номеров, под которыми обозначены изображения в схемах росписи, даны по изданию Русского музея «Фрески Спаса Нередицы».

Надписи у большинства изображений отличаются особым начертанием букв и часто встречающимся окончанием имен на «о»: Марко, Акимо, Иевано, Яково, Авиво. Надписи нижнего ряда святых в алтаре исполнены другим почерком, тем же, что и у изображений на северной стене алтаря. У Акима первоначальная надпись, характерного для рассматриваемого стиля почерка, с окончанием на «о» (Акимо), переписана (Аким) почерком, встречающимся в надписях изображений другой группы.

Манера II группы изображений может быть охарактеризована как графическая или даже орнаментальная.⁴ Мясоедову она кажется примечательной «поразительной лепкой», приближающейся «к манере мозаики апсиды св. Софии Солунской». Фигуры имеют стройные пропорции, небольшие круглые головы с широкими скуластыми ликами. Маленькие, узкие, широко расставленные глаза с низкими бровями, тонкий с овальным утолщением на конце нос, полные губы и продолговатые уши с одним или двумя выступами внутри — определяют особый тип лика, свойственный изображениям этого стиля. Характерны также небольшие руки, тщательно вырисованные с обозначением мускулов.

Преобладающее изобразительное значение рисунка, тщательно и точно исполненного тонким красным контуром, усиленным затем темно-синей краской, и орнаментальный характер наложения светов тонкими белильными мазками, описывающими скулки, щеки и другие части ликов, обуславливают плоскостность изображений. Наиболее резко орнаментальность стиля проявляется в ликах старцев; особой сухостью и условностью выделяется из них Петр Александрийский (I, 65), что может быть поставлено в связь с его сравнительно большими размерами. Особо должен быть отмечен лик Иоанна Златоуста (I, 44; II, 47), который, сохраняя черты типа и манеру письма общие с другими изображениями этой группы, отличается особой портретностью.

В отношении фактуры изображения второй группы отличаются от предыдущих более жидкими, сочными красками. Здесь также наблюдаются различия в живописи, находящиеся в зависимости от местоположения изображений. Расположенные в верхних частях храма (евангелист Иоанн в северо-восточном парусе (I, 20; II, 18) и апостолы: Павел, Иоанн, Лука, Иаков и Симон (I, 8—12) в купольном Вознесении) имеют интенсивно зеленые тени и сочные белильные блики по оставленным желтыми световым частям ликов. Нижние, расположенные на северной стене алтаря (Христос на горнем месте (I, 63; II, 63), Иоанн Предтеча (I, 64), Петр Александрийский (I, 65), мученик в медальоне (I, 68), первый ряд святителей до окна (I, 57—62), второй ряд святителей, кончая Иоанном Златоустом (I, 49—56)), несколько различаются между собою. Часть из них имеет красные притенения и жидко прописанные зеленоватые света (Афанасий, Николай, Климент), у других желтоватые света прописаны по светло-зеленому санкирию. Из последних Петр Александрийский выделяется

⁴ См. мою работу «Один из стилей монументальной живописи XII—XIII вв.» (Сборник I. ГАИМК, Бюро по делам аспирантов. Л., 1929 г.).

еще и желтоватыми бликами. У очень многих имеются красные пятна румянца на щеках и красные губы.

Несмотря на некоторые колебания в фактуре и отчасти в рисунке, нет оснований предполагать исполнение немногочисленных изображений этой группы более чем одним мастером, так как отдельные различия, наблюдаемые у того или другого изображения, не повторяются затем вместе с другими, а встречаются в самых разнообразных комбинациях, не разбивая при этом никогда общего характерного типа и не выходя за пределы определенно графической манеры.

Надписи всех этих изображений сходны между собой и, как было указано выше, тем же почерком исполнены надписи у нижнего ряда святых на южной стене алтаря.

III группа. Изображениями этой группы, расположенным преимущественно в верхних частях храма, свойственны грузные короткие пропорции фигур, круглые головы с овальными лицами на тонких длинных шеях. Характерны большие симметричные, т. е. очерченные ровными дугами, глаза, высоко поднятые брови, нижние концы которых соединены горизонтальными черточками с концами глаз, тонкий, длинный, слегка свисающий нос и уши с мочками. Руки небольшие, с короткими пальцами. Ломаные складки одежд приближаются к драпировкам изображений II группы. Можно отметить строгий тонкий рисунок, широкую, но тщательную живопись плотными красками.

Из изображений III группы особенной тщательностью исполнения отличаются помещенные на сводах алтаря и на подпружных арках, т. е. в местах, наиболее бросающихся в глаза зрителю (Христос Эммануил (I, 31), II, 31; VII₁, 1) Ветхий Денни (I, 30, II, 30), севастийские мученики на восточной арке (I, 25—29; II, 25—27), Спас на убресе в замке восточной арки (III, 17) и левая половина Евхаристии (I, 41—48)). Широко проложенные тонкие зеленоватые высветления на лицах этих изображений, усиленные затем широкими белильными бликами, выделены еще зелеными притенениями (за исключением Эммануила, у которого зеленых притенений нет). Иная фактура у большого изображения знамения Божьей Матери в рост в конхе алтарной апсиды (I, 33, II, 33), у пророков Моисея, Захарии, Давида и Соломона в барабане (I, 15—17; III₁, 13—15), у Божьей Матери и ангела слева ее в купольном Вознесении (III₁, 6, 9) и у

⁵ По-видимому, некоторые изображения этой группы имеет в виду В. К. Мясоедов, характеризуя следующую за вышеперечисленными манеру как очень утонченную, строгую и замечательно нежную по колориту, но слишком зализанную, которую можно поставить наряду с наиболее шикарной константинопольской манерой. Весьма вероятно, что он соединяет в одну группу изображения по моей классификации различных манер, так как приведенная выше характеристика может быть с известной натяжкой отнесена лишь к части наиболее тщательно выполненных изображений III группы, тогда как другой части этой группы более соответствует его же описание грубой плоской манеры с резкими бликами, VI в его классификации. Характеристика шестой манеры Мясоедова целиком соответствует, но опять-таки части лишь изображений V группы моей классификации, другая часть которых ему напоминает некоторые романские фрески Бриксена. Отсутствие в классификации Мясоедова указаний на примеры и весьма приблизительное в данном случае сходство с указанными аналогиями сильно затрудняет сопоставление его выводов с результатами моей классификации.

трех ангелов, несущих ореол с северной и западной сторон (III₁, 2, 3; I, 3—4). Лики их прокрыты зеленым санкирем, причем у некоторых на правой щеке оставлено желтое пятнышко — румянец, у Моисея обведенный еще красным полукругом. Широкая пробелка наложена плотными белилами и усилена бликами, почти не выделяющимися на забеленных ликах.

Изображения этой группы также неоднородны в смысле тщательности исполнения. Большой точностью рисунка и тонкостью письма, по сравнению с плоскими, грубовато написанными пророками барабана, отличается Божья Мать в конхе апсиды и ангелы по сторонам ветхого денни (I, 32; II, 29). Херувимы по сторонам гетимасии (I, 35; II, 32) среди изображений на своде алтаря выделяются большей небрежностью исполнения.

Из числа плохо сохранившихся изображений к рассматриваемой группе должны быть отнесены: Христос в ореоле в куполе (I, 1; II, 1), Анна в замке северной арки (I, 19), ангел Благовещения на северо-восточном столбе (III₁, 25) и процессия святых, во главе с Борисом и Глебом подходящих к Божьей Матери в апсиде (I, 36—39; II, 35—38). Стилистическое сходство со хорошо сохранившимися изображениями III группы может быть установлено у вышеперечисленных изображений или по фрагментам, или даже по контурам фигур, ликов того же типа, по манере рисунка и живописи.

Можно отметить большую по сравнению с предыдущими группами интенсивность цвета, доходящую в одеждах до цветистости. Встречаются малиновые одежды с голубоватыми широкими светами.

Ближайшее сходство перечисленных изображений III группы между собой, общий для всех них характер суховатой манеры, надписи с одинаковым начертанием букв, воспроизводящих явно греческое произношение имен, с несомненностью показывают их принадлежность руке одного мастера.

IV группа. По количеству изображений и по занимаемой ими площади является господствующей в росписи Нередицы. Отличается живым рисунком и сочными глубокими тонами жидких красок.⁶

Из числа изображений, относящихся к IV группе, можно выделить несколько подгрупп, отличающихся некоторыми особенностями типа ликов, манеры исполнения и фактуры. Одна из таких подгрупп может быть представлена единоличными изображениями на юго-западном пилоне (Никифор (II, 73), Мартирий (III₂, 47), Иоанн Воинко (III₂, 45) и Созонтий (III₂, 46)) и женами диаконника (V₁, 8—15; V₂, 6—11). Для них характерны: большие головы с большими, широко открытыми глазами, но с широкими тяжелыми верхними веками, очерченными плавными дугами; довольно большой нос с утолщением на конце, с низко поставленными угловатыми крыльями; приподнятые, слегка раскинутые в стороны и закругленные брови. Контурные лица нарисованы коричневой краской по желтому

⁶ Вероятно, этой группе соответствуют манеры Мясоедова, объединенные им в группу типичных для XII в., за исключением первой и, может быть, последней, о которых говорилось выше. Указываемая Мясоедовым аналогичность одной из манер с фресками Старой Ладогой совершенно не может быть принята.

локальному цвету и поверх усилены черной. Жидко, широко прописанные желтоватые света перекрыты в наиболее освещенных местах мазками бликов. В тенях легкие мазки зеленой краской. У жен диаконника на правой щеке круглое пятно красного румянца, подчеркнутое загибающимся кверху мазком блика, начатого у крыла носа. Такой же румянец, вместе с очень сходным общим типом, имеют: Анастасия (V₁, 28), жены в проходе юго-западного пилона (V₁, 27; V₂, 14), святые в проходах из диаконника в алтарь (V₂, 12—13) и из алтаря в жертвенник (IV₂, 14—15) и святые нижнего ряда жертвенника (IV₂, 13—16; IV₁, 18—20).⁷

Несомненно, к этой же манере должно отнести и большое поясное изображение Иоанна Предтечи в конце диаконника (VI, 1; V₂, 1), св. Феклу в аркосолии на северной стене западного нефа (IV₁, 37) и архангела Уриила в люнете северной стены (IV₁, 21).

При всем сходстве перечисленных изображений можно отметить все же некоторые неровности в тщательности исполнения. Так, например, Ангел северного люнета и Никифор отличаются от других большей точностью рисунка, забеленностью и вследствие этого плоскостностью ликов. Такая же забеленность (припудренность), по видимому, была и у нижнего ряда жен диаконника, к сожалению, плохо сохранившихся. Следует отметить еще особую утонченность их ликов (особенно Доменики). Евангелист Матфей в юго-восточном парусе (II, 18; III₁, 19), отличающийся поворотом в три четверти и более густой и резкой фактурой с желтоватыми пробелами, разорванными неровными мазками бликов и густыми зелеными тенями, все же имеет близкое родство с перечисленными изображениями первой манеры IV группы.

Изображения святых на северной стене и северо-западном пилоне несколько отличаются от рассмотренных — прежде всего чертами ликов. Глаза их описаны неровными дугами и асимметричны, т. е. у дуги, описывающей верхнее веко, уклон к носу круче, а нижнее веко несколько оттянуто в сторону. Такие глаза часто встречаются в ликах, повернутых в три четверти, т. е. изображенных в ракурсе. Можно предполагать, что мастер этой манеры привык изображать лики в повороте и в прямоличные изображения вносит привычные формы. Брови у этих изображений также сильнее изогнуты, нежели в первой подгруппе, и часто ломаются углом. Нос с узким треугольником переноса здесь еще более тупой, с ноздрями на линии конца носа или еще ниже опущенными. Характерны — круглый подбородок, часто с раздвоением вверху, и полные губы. Все эти черты, не столь резко выраженные, встречаются и в других изображениях IV группы.

Основным признаком для выделения особой второй манеры этой группы послужили главным образом особенности в фактуре, а именно, красный санкирь, сплошь покрывающей лики Максима Исповедника (III₂, 35), Иоанна Кушника (III₂, 36) и преподобного Симона (III₂, 37) на восточной стороне и неизвестного преподобного (I, 76) на южной стороне северо-западного пилона, а также красные при-

⁷ № 18 — Дементий, № 19 — Девисий (в иконографическом указателе и схемах в издании Русского музея места их перепутаны).

тенения у Нестора (III₂, 38) и Никифора (I, 78) на том же пилоне, у преподобных над окнами северной стены (IV₁, 24—28) и у пророков по сторонам этих окон (IV₁, 29—30), что не встречается у других изображений этой группы. Впрочем, у некоторых из них красная в тенях сочетается с легкими мазками зеленой. Высветления лиц и здесь, как у изображений первой манеры, желтоватые, жидкие. Чертой, объединяющей перечисленные изображения второй манеры, надо признать еще разделку одежд мелкими угловатыми складками с широкими световыми пятнами на плечах, отличную от разделки одежд первой манеры. Судя по характеру складок и по смежности местонахождения, ко второй манере следует причислить плохо сохранившихся преподобных верхних рядов восточной и южной сторон северо-западного пилона (I, 74—17; III₁, 32—34) и святых на западной стороне этого пилона (VI₂, 1—2). Святые в проходе северо-западного пилона (IV₁, 33; IV₂, 77) также имеют больше сходства с вышерассмотренными, нежели с изображениями в других проходах, отнесенными к первой манере.

Таким образом, единоличные изображения IV группы распадаются на две манеры, каждая из которых, вероятно, свойственна особому мастеру. Вместе с тем некоторое количество изображений, несомненно, той же стилистической группы, очень трудно отнести к той или другой из этих манер, но и объединить их в особую манеру совершенно невозможно. Это обстоятельство, мне кажется, лишь свидетельствует о большой близости манер, намеченных внутри группы, и, вероятно, дальнейшие внимательные наблюдения дадут основания для распределения между ними оставшихся изображений. К числу их принадлежит мученик на северной (III₂, 25—29; III₁, 20—27) и западной (I, 21—24; II, 21—24) арках, плохо сохранившийся пророк Исаия в барабане (III₂, 16) и святые на западной стороне юго-западного пилона (VI₂, 3, 4).

Совершенно несомненна стилистическая близость с рассмотренными манерами большинства композиций росписи. Сравнивая их между собой, должно отметить поразительное сходство таких, как Сретение (IV₁, 31), Введение (IV₁, 32), Рождество Божьей Матери (III₂, 39) и Христово (IV₁, 4) и Крещение (V₁, 26), выражающееся в одинаковом принципе симметричной компоновки, в пропорциях и постановке фигур в сдержанном движении, в родстве типов, как мужских, так и, особенно, женских. Например, тип особенно прекрасного, изящного лица Божьей Матери в Сретении затем повторяется очень близко в типах жен в других композициях и несколько грубее у многочисленных ангелов. Далее, можно заметить поразительную близость в рисунке складок. Особенно ясно это сходство в волнистых складках на подолах движущихся фигур, на колеблющихся покровах на руках ангелов и Симеона, и даже в спокойно лежащем конце мафория Анны в Рождестве Божьей Матери повторен тот же рисунок складок. Совершенно сходна также система живописи всех этих композиций. Жидкое высветление по локальному желтому цвету лица, тонкие блики в немногих местах и в некоторых случаях легкие зеленые притенения, коричневый рисунок с черным усилением, глубокие тона красок — все это весьма близко напоминает рассмотренные выше единоличные изображения. Черты сходства име-

ются и в типах. Сопоставляя композиции нижних частей храма с расположенными сверху, можно отметить лишь более сильные пробелки у последних, объясняющиеся, как и в других случаях, различием расстояния от зрителя. В остальном Распятие (IV₁, 22), Снятие со креста (IV₁, 23), Воскрешение Лазаря (III₂, 30), Сошествие во ад (III₁, 26) вполне соответствуют ранее указанным. Плохо сохранившиеся протоевангельские сцены в верхней части жертвенника (IV₁, 4—5; IV₂, 2—4; VII₁, 3), судя по контурам и фрагментам живописи, едва ли могут быть выделены особо. То же нужно сказать и о небольшой по размерам и еще худшей сохранности композиции несения креста (III₂, 31), находящейся под Воскрешением Лазаря.

Страшный суд, занимающий большую площадь — весь низ западной стены и части прилегающих стен северной и южной (VI₁, 5; IV₁, 34—36; V₁, 29—30), отличаясь более резкой характеристикой ликов, близкой к карикатурным преувеличениям, и более небрежным рисунком, также не может быть выделен особо. Типы его ликов находят полную аналогию в других композициях, где встречаются и подобным образом изогнутые носы, и изломанные брови. Такие лики, как у ангелов Страшного суда, через ангелов Крещения могут быть с полным основанием сопоставлены с изящным ликом Божьей Матери в Сретении. Характер вычурных драпировок Страшного суда тот же, что и у других композиций; отмеченные волнистые складки могут быть здесь указаны у ангелов с весами и у первых двух групп праведников.

Рассматривая многофигурные композиции данной группы, нельзя не заметить некоторой неровности в их исполнении, именно — центральные главные части их выделяются более точным, сдержанным рисунком, в них не встречается тех преувеличений в характеристике и такой небрежности и грубости, как в фигурах второстепенных. Это обстоятельство позволяет поставить вопрос о количестве мастеров, участвовавших в исполнении композиций. Можно предположить, что одним из них был мастер единоличных изображений северного нефа, в манере которого нами была отмечена привычка изображать глаза в ракурсе, которая могла выработаться лишь при исполнении многофигурных композиций с не прямо стоящими, а с повернутыми друг к другу персонажами. У него же наблюдается и резкость в изломе бровей. Но он не мог быть мастером центральных частей композиций, в частности Страшного суда. Единственный здесь лик, представленный в фас, — Христа — не имеет сходства ни с одним из единоличных изображений второй манеры. Лик его, с удлиненным овалом, с большими, близко поставленными глазами, с треугольным острым переносьем и закругленными ноздрями, имеет ближайшую аналогию в ангеле Селафииле в западном люнете (VI₁, 1), который и может быть признан единственным единоличным изображением мастера композиций.

Подводя итоги рассмотрения IV группы изображений, к которой, судя по местоположению, относятся и плохо сохранившееся жертвоприношение Авраама (VI₁, 2) и Троица (VI₁, 3) на западной стене, расположенные между изображений несомненно этой группы, приходится признать, что твердого вывода о количестве манер и мастеров, работавших в этом стиле, и точного определения степени их

участия в росписи пока получить не удалось. Можно лишь утверждать, что мастеров было не менее трех. В этом направлении необходимы дальнейшие разыскания и наблюдения.

Замечательно сходство в начертании букв во всех надписях при изображениях этой группы, несмотря на работу ряда мастеров. Что они выполнялись все же не одним из них, показывают незначительные различия каллиграфического порядка у отдельных групп изображений, объединяемых единством манеры исполнения.

Г р у п п а. Единоличные изображения этой группы расположены на южной стене, юго-западном пилоне, в верхних частях диаконника и в средней части жертвенника.⁸

Характерны фигуры воинов, помещенные над окнами южной стены (V₁, 19—23). Длинные торсы, широкие опущенные плечи, маленькие кисти рук с тонкими пальцами, маленькие круглые головы на тонких шеях, овальные, под густою шапкою волос лики с мелкими чертами, круглыми маленькими глазами, низко описывающими их бровями, коротким широким носом, маленьким ртом с полными губами, и угловатые уши со слегка выдающимися в стороны нижними концами — типичные черты их, повторяющиеся затем в изображениях святых по сторонам тех же окон (V₁, 24, 25), у воинов на юго-западном пилоне (III₂, 40—44; II, 69—72) и у Кирика и Улиты над диаконником (VII₁, 7, 8). Почти сплошь густо забеленные лики воинов через Кирика, у которого в разбелке имеется уже система, выделяющая тенями надбровные дуги, морщины на лбу и возле носа и рта, могут быть сопоставлены с такими изображениями жертвенника, как Божья Матьер Оранта в конхе (IV₂, 2; IV₁, 2) и преподобный Зосима (IV₂, 9). С другой стороны, мученики южной арки (III₂, 21—23; III₁, 27—30), весьма сходные по типам с теми же воинами, но имеющие более жидкие прозрачные высветления, тонкие, нанесенные штриховыми мазками белил блики и вместе с тем отличающиеся чистыми нежными красками, соединяют изображения воинов с манерой композиции со спящими апостолами (V₁, 17), по характеру живописи близко сходной с мучениками южной арки. Фрагменты композиции, расположенной на восточном склоне коробового свода южного нефа (III₁, 31), имеют также черты сходства со спящими апостолами. Например, и тут и там одинакова форма голов и глаз, разделка волос такими же кудрями, как у одного из апостолов, и др. Это сходство позволяет предполагать, что и другие композиции

⁸ Мясоедов различает 2 пошиба, которые, по-видимому, включают в себя изображения V группы моей классификации. Один из них, по его словам, «отличается очень странной не византийской драпировкой складок и плоскими, почти сплошь забеленными лицами и напоминает некоторые романские фрески Бриксена, а особенно те фрески, которые были недавно открыты в церкви S. Croce die Gerusalemme в Риме. Другой пошиб, очень грубый и неискusstный, имеет большие точки соприкосновения с росписью капеллы Quattro Coronati в том же Риме». Едва ли можно в действительности делить изображения V группы так, как предложено Мясоедовым. Основная его ошибка заключается в том, что он выделяет в особую манеру некоторые более тщательные изображения этой группы, присоединив к ним изображения совершенно другой стилистической группы, а в оставшихся совершенно правильно усматривает две манеры, но, судя по приведенным характеристикам, неверно распределяет между ними изображения.

этой части храма (V₁, 18; III₂, 24) были исполнены в том же стиле. В настоящее время они, к сожалению, почти исчезли. Сюда же должно быть отнесено изображение евангелиста Луки в северо-западном парусе (I, 18; III₂, 20), исполненного той же сухой, зализанной манерой, по типу до мелочей сходного с фигурой апостола с рукою, обернутой гиматием, прижатой к щеке, вероятно, Луки же, в композиции со спящими апостолами. Характерные орнаменты на зданиях по сторонам евангелиста Луки повторяются в композиции Тайной вечери. Судя по сходству горки в композиции беседы Христа с учениками на южном склоне западного короба (II, 68) с горкою в композиции со спящими апостолами, а также по разделке карниза здания в соседней композиции явления Христа Луке и Клеопе (II, 67) городками, такими же, как в Тайной вечере и в зданиях возле Луки, вероятно предположение об их принадлежности к той же стилистической группе, тем более что и деревцо, сохранившееся в композиции явления Христа, значительно отличается от имеющихся в композициях IV группы.

Типологическое сходство перечисленных изображений подкрепляется сходством свойственной им живописной манеры. Если в верхних изображениях мы видим более жидкую разбелку и прозрачные тона притенений, а у воинов разбелка плотнее и шире и притенения глуше, то характер тонкого, сухого контура и тут и там один и тот же. Одинаковы и узкие мазки бликов, часто наложенных двумя параллельными линиями. Все это позволяет перечисленные выше изображения объединить не только стилистически, но и по манере, приписать их исполнение одному мастеру.

Лучше других сохранившиеся композиции из цикла жития Иоанна Предтечи (V₁, 2, 5—7; V₂, 3—5), исполненные в одной манере, представляя близкие типы и сходную манеру с выше очерченной группой изображений, отличаются от них примитивностью композиции, грубостью исполнения и особыми поперечными складками одежд. Вполне сходные с ними изображения можно видеть в жертвеннике, в святых, предстоящих Божьей Матери Знамение (IV₁, 1; IV₂, 1). Другие изображения этого рода в жертвеннике — преподобные (IV₂, 11, 12) и ряд над ними (IV₁, 7—17)⁹ сохраняя общий для всей группы тип, отличаются неровностью исполнения, то приближаясь к отнесенному нами к кругу изображений южной стены Зосиме, то к таким, как Акакий, Бенедикт и Оксентий с их чрезвычайно грубо сплошь забеленными ликами, сбитым рисунком, но тем не менее представляющих много общего с предстоящими Божьей Матери и ликами из житийного цикла.

Таким образом, V группа распадается на две манеры. Однако соотношение их между собой, по-видимому, иного рода, чем у манер IV группы. Прежде всего следует отметить наличие особенностей в первоначальном контурном рисунке некоторых изображений V группы. Если в других группах обнажившийся вследствие осыпания краски первоначальный контур дает лишь общие очертания голов и

⁹ Неизвестный преподобный, обозначенный на чертеже IV₂, под цифрой 10 в издании Русского музея, поставлен здесь ошибочно. На самом деле в этом месте имеется лишь одно изображение — преподобного Зосимы.

ликов, то здесь мы имеем намеченными и черты лица — глаза, нос, рот, и притом вырисованные довольно тщательно и точно. Судя по тому, что такого рода первоначальные рисунки встречаются рядом с изображениями, исполненными более грубою манерою V стиля, мы в праве предполагать, что изображения, от которых они сохранились, были исполнены в той же манере. Но, с другой стороны, точность первоначального рисунка и сбитость формы в законченных изображениях плохо вяжутся между собой. Ввиду этого вероятно предполагать, что первоначальный рисунок исполнялся мастером, у которого он играет большую изобразительную роль в законченных изображениях, т. е. мастером южной стены, первой манеры V группы. Если это принять, то вполне правдоподобно видеть между двумя мастерами V группы отношения мастера и ученика или подмастерья, вследствие которых ученику поручалось исполнение известной части работы, а иногда давалась возможность и целиком закончить изображение в неответственном месте. Тогда находят объяснение и сходство изображений жертвенника с южной стеной, и большая неровность в исполнении.

Надписи во всем круге изображений этой группы очень близки между собой и резко отличаются от других.

В дополнение нужно отметить красную прокладку в лике Конона, вероятно, здесь имеющую значение иконографической особенности, и принадлежность к этой же группе композиции явления Христа двум женам, помещенной над диаконником (VII, 6). Последнее доказывается сходством фигур, рук и разделки одежд в сохранившейся части композиции с изображениями V группы.

Оставленные до сих пор не рассмотренными композиции по северному склону свода западной части среднего продольного нефа: Предательство Иуды (I, 69), Заушают за ланиту (I, 70), расположенные в верхнем ряду, Преображение (I, 71) и Вход в Иерусалим (I, 72) в нижнем — очень плохой сохранности и недоступны для ближайшего изучения. Изломанные брови, большие глаза, а также характерные черты профильных фигур и тонкие руки сближают их как будто бы с композициями IV группы.

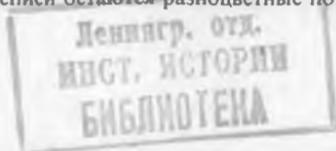
К титорская композиция с изображением Христа и князя с храмом в руках, с большою надписью между ними (V, 31), находящаяся в аркосолии на южной стене западного нефа, уже первым впечатлением увеличенной миниатюры отличается от других изображений стенописи, монументальных, несмотря на известную графичность некоторых стилистических групп. И у Христа, и у Ярослава можно отыскать отдельные черты, сходные с изображениями IV и V групп, но их совершенно недостаточно для отнесения этой композиции к какой-нибудь из них. К тому же и тональность более блестящих плотных красок здесь иная, нежели в других частях росписи. Конечно, нужно учесть засвидетельствованный Прохоровым и другими факт позднейшей записи этой композиции. При этом тип лица князя был значительно изменен, а на одеждах Христа процарапаны графы, обозначающие рисунок складок. В результате записи и последующей размывки к настоящему времени от лика Христа почти ничего не осталось, а у князя исчезли пробела, и трудно установить их расположение и характер. Несомненно, что у него на

обеих щеках были пятна румянца, а верхние веки подкрашены красным, что совершенно не встречается в других изображениях Нередицы. Не раз высказывалось предположение, что надпись, восхваляющая строителя церкви, с пожеланием ему царствия небесного, несомненно росписи храма, а написана после смерти Ярослава, в XIII в. Принимая во внимание особый характер композиции в целом, вполне вероятно, что не только надпись, но вся она написана позже остальных частей росписи. Известная же близость ее с рассмотренными группами изображений показывает, что разница во времени исполнения не могла быть большой.¹⁰

Раньше чем сделать основные выводы, несколько соображений о технике Нередицкой росписи в целом. Совершенно несомненно, что она исполнялась по сырой штукатурке, наложенной частями, горизонтальными полосами. Как правило, нижняя полоса прикрывает часть верхней, образуя легко различимый шов. В местах, где отколовшаяся штукатурка открывает прикрытую ею часть верхней полосы, видно, что последняя была записана раньше наложения следующей нижней полосы. В некоторых местах шва налегающий слой штукатурки прикрывает не только части обрамления или зеленой почвы, но и концы ног выше расположенных изображений, затем дописанных или подправленных уже по прикрывающей их следующей полосе штукатурки. В тех случаях, когда площадь горизонтальной полосы большая, она разбивается на участки вертикальными швами, показывающими определенную последовательность как в наложении штукатурки, так и в исполнении росписи. Размещение единоличных изображений и композиций одной манеры группами, объединяемыми на стене цельным участком штукатурки, а также выдержанность взаимной связи определенного типа лика с не менее характерной разделкой одежд и даже с почерком надписи свидетельствуют, что если не все, то большинство изображений исполнялись от начала до конца каждое одним мастером, причем этот мастер целиком записывал заготовленную для него площадь штукатурки. Ясно, что площадь не должна была превышать возможного к покрытию живописью, пока еще штукатурка сырая, если это живопись действительно *al fresco*.

Представление о возможных размерах площади для фресковой живописи дает композиция Страшного суда на западной стене, разбитая на 5 участков, покрытых штукатуркой и живописью в известной последовательности. Центральная часть ее, самая большая, достигает 13 кв. метров и вмещает 27 фигур. Если даже допустить участие в работе здесь не одного, а двух мастеров, что весьма трудно в отношении апостолов и ангелов, тогда как исполнение централь-

¹⁰ Позднейшие подновления коснулись не только ктиторской композиции, но могут быть указаны и относительно других изображений. Несомненно были записаны лики центральной части Страшного суда и некоторые части Сретения и Введения. Сравнение фотографий Чистякова, снятых до размывки, с современным состоянием указанных частей росписи показывает, что они были написаны довольно сильно и, судя по характеру коротких движений, не слишком рано. Позднейшие записи были и в других местах. Следами усердной отмывки росписи остаются разноцветные потеки во многих местах на стенах храма.



ного деисуса особым мастером вполне возможно, то и тогда быстрота исполнения, даже при условии небрежной, как здесь, работы, поразительна.¹¹

Совершенно очевидно, что живопись Нередицы производилась так же, как подметил Дидрон при работе Иосафеев в Есфигмене и как делали недавно еще иконники. Достигая экономии времени и материалов, они всякую краску сразу наносили на все те места, где она нужна, одновременно исполняя не одно, а несколько изображений. Исходя из этого становится понятным, почему изображения отдельных мастеров на стенах Нередицкого храма всегда расположены группами, обычно занимая всю площадь за один прием наложенной штукатурки.

Весьма вероятно, что контур, покрывающая фон рефть и первоначальные прокладки, написанные по сырому, затем дописывались уже по подсохшей, смоченной, может быть, штукатурке, следствием чего, возможно, и является осыпание краски.

Собственно говоря, осыпание краски может быть объяснено и из характера самой техники работы. При живописи по сырой штукатурке в непосредственное соединение с ней входят лишь первые слои покрывающей ее краски, а каждый последующий слой присоединяется к нижележащему. Поскольку состав грунта и краски однороден, так как к каждой краске прибавляется при письме известь, поскольку стена остается во время работы влажной, при высыхании штукатурки одновременно с нанесенною на нее краскою между штукатуркою и живописью образуется органическая связь, обеспечивающая прочность живописи. Однако верхние краски, как это часто наблюдается в Нередице, слишком густы, а, следовательно, грубы для того, чтобы вступить в прочное соединение, и потому осыпаются. Затем надо иметь в виду, что некоторые краски накладываются вообще лишь после того, как стена высохнет — в том числе лазурь, боящаяся плесени. Правило класть лазурь на сухую стену есть уже у Феофила, монаха, написавшего в XII в. «Записку о различных искусствах».¹² Поэтому вполне понятно, что голубые фоны в Нередице почти исчезли и осталась одна черная рефть, которой была предварительно покрыта под голубую краску еще сырая штукатурка.

Итак, на основе стилистической классификации росписи Нередицы можно утверждать, что в исполнении ее, не считая ктиторской и сходных с нею наружных композиций, принимало участие не менее восьми мастеров. Каждый из них расписал определенную часть храма, и не только изображениями святых, но и орнаментами. Довольно многочисленные орнаменты Нередицы, покрывающие тыльные стороны арок и откосы окон, поддаются классификации применительно к изложенному делению по стилистическим группам.

Однообразие приемов, свойственное каждому живописцу, позволяющее сравнительно легко отличить его манеру от других, объясняется самым характером фресковой живописи, ее трудностями, зависящими хотя бы от того, что время работы ограничено известным

¹¹ Штукатурка подсыхает в среднем через 8 часов.

¹² Berger E. Beiträge zur Entwicklungs-Geschichte der Maltechnik. München, 1897. III Folge. P. 41.

кратким сроком, что материал груб и капризен, а результат виден лишь по высыхании, когда поправки уже мало действительны. При этих условиях мастеру нужен солидный навык, и ничто, кроме него, ему помочь не может. Понятно, что каждый мастер неизменно держится одной и той же техники, довольствуется немногими испытанными составами. Долговременною практикою вырабатывает он свой способ или, иначе говоря, манеру и везде применяет ее в неизменном виде. Вот почему все его произведения так однообразны и так отличны от произведений других мастеров. Но как ни своеобразна манера отдельного мастера, все же она включается в границы определенной стилистической манеры, формы которой обязательны уже для ряда мастеров и объясняются не только различиями в технических приемах, но и различными условиями образования и развития данного стиля. Объединяя сходные манеры, мы различаем в Нередицкой росписи пять стилистических направлений. Однако между некоторыми из них можно заметить близкое сходство. Так, если изображения I и II групп стоят особняком, первые выделяясь своею исключительною живописностью, а вторые орнаментальностью, то остальные, занимая промежуточное между ними положение, имеют много точек соприкосновения. III и V группы особо сближает свойственная им суховатая с оттенком некоторой графичности, но живописная по существу манера.

Распределение поверхностей храма между отдельными мастерами весьма показательно. Несомненно, что оно производилось в связи с учетом качеств каждого мастера. Занимающие центральные, наиболее видные и важные по иконографическому содержанию места могут рассматриваться как признанные выразители художественных вкусов среды создателей храма.

Классификация Нередицы по стилистическим группам, обогащая наши знания художественных форм древнерусского искусства, выдвигает ряд новых вопросов. Нужно выяснить отношение росписи Нередицы уже не как целого, а каждой стилистической группы ее в отдельности, к другим памятникам искусства, определить генезис и пути развития различных стилистических течений, отыскать круг родственных каждому такому течению памятников, что, в свою очередь, даст возможность судить о путях распространения художественных форм, совпадающих с направлением культурного и социального взаимодействия отдельных миров и обусловленных их внутренним социальным развитием. Кроме того, классификация росписи Нередицы позволяет нам вскрыть социальную организацию живописного дела как одного из средневековых ремесел, другими словами — вводит в понимание одного из наиболее темных и мало поддающихся изучению на основе других исторических источников вопросов истории древней Руси. Подготовкою материалов для решения намеченных вопросов и является настоящая работа.