

## О ПРОИСХОЖДЕНИИ НОВГОРОДСКИХ КРАТИРОВ И ИКОНЫ «БОГОМАТЕРЬ ЗНАМЕНИЕ»\*

Серебряные кратиры Новгородского Софийского собора, изготовленные мастерами Братилой и Костой, уже более столетия остаются в центре внимания исследователей древнерусского искусства. Современное состояние их изучения отражает обобщающая работа И. А. Стерлиговой и принадлежащее ей же описание кратиров в каталоге художественного металла древнего Новгорода.<sup>1</sup> На сегодняшний день ряд вопросов, связанных с датировкой и атрибуцией этих памятников, можно считать решенными, другие же по-прежнему остаются предметом дискуссий.

Несомненной, в свете новейших исследований, представляется прежде всего характеристика кратиров как причастных чаш, созданных специально для Новгородского Софийского собора, чем объясняются их необычно большие размеры. Соответственно, кольцевые надписи на поддонах, называющие имена заказчиков (Петрилы и его жены Варвары — на кратире Братилы; Петра и его жены Марьи — на кратире Косты),<sup>2</sup> должны рассматриваться не как владельческие, а как ктиторские. Очевидно также, что ктиторами обоих сосудов могли быть лишь представители высшего новгородского боярства.

Палеографические особенности надписей делают наиболее вероятным временем создания кратиров XII в. В пределах этого столетия вероятный ктитор сосуда Братилы отыскивается достаточно легко. Большинство исследователей считают им посадника Петрилу Микульчича, занимавшего этот пост в 1132—1134 гг. и погибшего в битве на Ждане горе в 1135 г.

Значительно более сложную проблему составляет атрибуция кратира Косты. Согласно одной из версий, им был тот же Петрила Микульчич, который, как предположил А. И. Некрасов, был женат дважды и оба своих брака отметил заказами причастных чаш для «домашней каплички».<sup>3</sup> Это предположение, однако, выглядит крайне искусственным (особенно ввиду явной предназначенности кратиров для общественного, а не частного богослужения), а различие в форме имени заказчика (Петрила — Петр) еще более ослабляет эту точку зрения. Более веро-

\* Предварительный вариант работы опубликован: Новгород и Новгородская земля. История и археология. Новгород, 1999. Вып. 13. С. 379—394.

<sup>1</sup> См.: Стерлигова И. А. Новгородские кратиры и икона «Богоматерь Знамение». Некоторые проблемы иконографии // Древнерусское искусство: Балканы. Древняя Русь. СПб., 1995. С. 311—322; она же. Памятники серебряного и золотого дела в Новгороде XI—XII вв. // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI—XV вв. М., 1996. С. 26—68, 108—116 (статья и каталожные описания).

<sup>2</sup> Тексты надписей и иконографические схемы кратиров представлены в таблице на с. 78.

<sup>3</sup> Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 104. Ср.: Рыбаков Б. А. Русские датированные надписи XI—XIV вв. М., 1964. С. 23—24.

ятно поэтому, что кратир Косты был заказан другим Петром, жившим до или после Петрилы Микулчича.

### Надписи и схемы иконографии новгородских кратиров

Кратир Братилы	Кратир Косты
<p>пнѣ отъ неа всѣ се ксть крѣвь моа новаго завѣта излѣваемаа за вы за многы въ оставленнѣ грѣх<sup>о</sup>въ</p>	<p>пнѣ отъ неа всѣ се есть крѣвь моа новго завѣта излѣваемаа за вы ꙗ за многы въ оставленіе грѣх<sup>о</sup>въ</p>
<p>и агіа варвара</p>  <p>о агіос петрос</p> <p>мир ѿх</p> <p>ис хс</p>	<p>о агіос петросъ</p>  <p>и агіас наѣтасіа</p> <p>мир ѿх</p> <p>ис хс</p>
<p>+ съ съсѣдѣ петриловъ и жены кго варвары</p>	<p>+ съ съсѣдѣ петровъ и жены его марьѣ</p>
<p>+ ги помози рабоу своемоу ѿѣлорови :•• братило дѣ лалъ</p>	<p>+ ги помози рабѣ свосмоу костантинѣ коста дѣлалъ амнь +</p>

Атрибуция кратира Косты упирается, таким образом, в вопрос о том, какой из двух кратиров является оригиналом и, соответственно, был создан раньше, а какой — повторением и был создан позже. «Тема оригинала и его повторения — одна из главных в историографии кратиров».<sup>4</sup> До недавнего времени в литературе господствовал взгляд, согласно которому Коста работал позже, копируя кратир Братилы. В пользу такого соотношения памятников выдвигались как палеографические, так и стилистические аргументы. Б. А. Рыбаков<sup>5</sup> указывал на более поздние начерки букв в надписях Косты, а Г. Н. Бочаров<sup>6</sup> отмечал в его работе большую упрощенность форм, видя в ней проявление нового, «народно-почвеннического» направления в новгородском искусстве.

Иная точка зрения была высказана в свое время В. К. Мясоедовым,<sup>7</sup> пришедшим, также на основе стилистического анализа, к выводу о приоритете сосуда Косты. В последнее время эта точка зрения была поддержана и обстоятельно аргументирована И. А. Стерлиговой, указавшей на ряд параллелей к рельефам кратира Косты среди византийских

<sup>4</sup> Стерлигова И. А. Памятники серебряного и золотого дела... С. 61.

<sup>5</sup> См.: Рыбаков Б. А. Ремесло древней Руси. М., 1948. С. 296—298.

<sup>6</sup> См.: Бочаров Г. Н. Художественный металл Древней Руси: X—начало XV вв. М., 1984. С. 251.

<sup>7</sup> См.: Мясоедов В. К. Кратир Софийского собора в Новгороде // Записки Отделения русской и славянской археологии имп. Русского археологического общества. Пг., 1915. Т. 10. С. 1—14.

памятников второй половины—последней четверти XI в.<sup>8</sup> Обнаруживая большую верность византийским прототипам и лучшее понимание принципов византийской торовтики, работа Косты должна быть, считает Стерлигова, признана оригиналом, а кратир Братилы — его повторением.

Считая, что заказчиками драгоценных церковных сосудов могли быть в рассматриваемую эпоху, кроме князей, лишь посадники как предводители новгородского боярства, И. А. Стерлигова указывает на присутствие в летописных списках новгородских посадников, помимо Петрилы Микульчича, еще одного Петра — Петряты, второго из посадников времени княжения Мстислава Владимировича. Именно он, по мысли исследовательницы, и был заказчиком кратира Косты.

По-разному интерпретируется в литературе и иконография кратиров. Оба сосуда, кроме парных изображений Христа и Богоматери, несут на себе изображения апостола Петра и мучениц: Варвары на кратире Братилы и Анастасии на кратире Косты. Если изображения на кратире Братилы носят ярко выраженный патрональный характер, находясь в полном соответствии с текстом ктигорской надписи, то появление на кратире Косты образа святой Анастасии, нарушающего такое соответствие, нуждается в объяснении. Предполагалось, что и это изображение является патрональным: поскольку жена заказчика была тезоименита Богородице, изображение которой уже имелось на кратире, вакантное четвертое место было занято изображением святой покровительницы родственницы заказчиков, скорее всего — их дочери.<sup>9</sup> Иначе трактует этот вопрос И. А. Стерлигова, считая, что фигура великомученицы Анастасии появляется на кратире как символическое выражение идеи воскресения (в силу этимологии греческого имени святой). Братило же, копируя работу Косты, заменил фигуру Анастасии на фигуру святой покровительницы жены заказчика — Варвары, вследствие чего иконография кратира приобрела последовательно патрональный характер.<sup>10</sup>

Как следует из вышесказанного, число спорных вопросов, связанных с датировкой, атрибуцией и иконографией новгородских кратиров, остается довольно значительным. Вместе с тем, как мы увидим, возможности их решения пока также не исчерпаны.

Начнем с центрального в историографии кратиров вопроса о том, какой из двух сосудов является оригиналом, а какой — копией.

В обсуждении этой проблемы сложным образом переплелись стилистические, палеографические, иконографические и исторические аргументы. Как итог стилистического изучения кратиров будем рассматривать вывод И. А. Стерлиговой о приоритете сосуда Косты, обнаруживающего

<sup>8</sup> См.: Стерлигова И. А. Памятники серебряного и золотого дела... С. 62.

<sup>9</sup> См.: Бочаров Г. Н. Художественный металл... С. 250; Мединцева А. А. Подписные шедевры древнерусского ремесла. М., 1991. С. 108.

<sup>10</sup> См.: Стерлигова И. А. Новгородские кратиры... С. 317, 320; она же. Памятники серебряного и золотого дела... С. 58, 116.

большую верность византийским прототипам и лучшее понимание принципов византийской торевтики.

В палеографической оценке надписей есть все основания согласиться с А. А. Медынцевой, заключающей, что «совокупность признаков не позволяет делать значительный хронологический разрыв между почерками двух мастеров. В почерке Братилы—Флора больше архаичных написаний, но эти различия не столь существенны, и оба мастера могли быть современниками, принадлежа к различным поколениям».<sup>11</sup> Таким образом, вопрос о том, какой из сосудов является копией, а какой — оригиналом, палеографически не решается.<sup>12</sup>

Существенный для оценки соотношения кратиров аргумент может быть извлечен между тем из сопоставления подписей мастеров с точки зрения их текстовой структуры. В подписи Братилы (ΓΙ ΠΟΜΟΖΙ ΡΑΒΟΥ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΩΣ ΦΛΟΡΑ • ΒΡΑΤΙΛΟ Δ'ΕΛΛΑΖ) на первом месте стоит христианское имя мастера, на втором — его языческое имя. Такое построение записи логически оправдано и встречается во множестве аналогичных текстов. Между тем структура подписи Косты (ΓΙ ΠΟΜΟΖΙ ΡΑΒ' ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΩΣ ΚΟΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΟΣΤΑ Δ'ΕΛΛΑΖ ΑΜΝΥ) весьма необычна и, как кажется, нигде более не засвидетельствована. Первым в ней названо, как и в записи Братилы, христианское имя мастера, однако на втором месте стоит не языческое имя, а то же христианское имя, только в сокращенной (гипокористической) форме. Столь нестандартная структура подписи может, как представляется, иметь единственное объяснение: мастер, не имевший собственного языческого имени, ориентируясь на образец, в котором такое имя присутствовало, заполнил соответствующую позицию сокращенной формой своего христианского имени. Таким образом, в данном пункте кратир Братилы выглядит как образец, а работа Косты — как воспроизведение этого образца.

Как видим, данные филологического анализа надписей на кратирах вступают в противоречие с выводами, сделанными на основе стилистического анализа памятников. Это противоречие, однако, не только вполне разрешимо, но и представляет соотношение двух памятников в совершенно новом свете.

В общем виде наличие двух вариантов одного памятника (списков одного текста, изводов одного изображения и т. д.), каждый из которых

<sup>11</sup> Медынцева А. А. Подписные шедевры... С. 106.

<sup>12</sup> В дополнение к наблюдениям А. А. Медынцевой можно заметить, что в графико-орфографическом отношении надписи Братилы выполнены более профессионально, чем надписи Косты. Это соотношение обнаруживает себя в следующих пунктах: 1) в ряде случаев, где Братило употребляет йотированные буквы (ι, κ), Коста не обозначает йотации и пишет ε, κ, сбиваясь таким образом в сторону упрощенной графики; 2) Братиле удалось идеально вписать евхаристическую надпись в окружность сосуда, не прибегая при этом к нестандартным сокращениям, между тем у Косты мы находим такие ненормативные написания, как новго *завта*, явно вызванные стремлением к экономии места; 3) в написании греческих имен Братило правильно распределяет ο и ω и пишет «сигму» только там, где она этимологически оправдана; у Косты этимологический принцип написания грецизмов трижды нарушается (ο *αγία*, η *αγία*, *πετρου*); 4) в надписях Братилы отсутствуют механические описки вроде написания *συσμοу* вместо *συσμοу*, допущенного Костой.

Эти различия, конечно, нельзя рассматривать как свидетельство приоритета сосуда Братилы, однако отметим, что соотношение более и менее совершенного исполнения на графическом уровне складывается иначе, чем на стилистическом.

по-своему обнаруживает черты первичности, означает, что существовал общий для этих вариантов архетип, к которому оба они восходят. Поэтому, даже не располагая никакими дополнительными сведениями и лишь воспринимая с равной серьезностью выводы стилистического и филологического анализа, мы в данном случае должны были бы предположить существование третьего, не дошедшего до нас кратира, послужившего прототипом для сосудов, изготовленных Братилой и Костой. Преимущество нашего положения заключается в том, что мы знаем, что такой кратир действительно существовал. Как пишет И. А. Стерлигова, «судя по документам, издавна в Софийском соборе было не два, а три кратира, третий, по всей видимости аналогичный двум сохранившимся, был утрачен в 30-е годы XVII в.»<sup>13</sup> Из документов, связанных с расхищением софийской ризницы при митрополите Киприане (1627—1628), известен и вес пропавшего кратира, аналогичный весу двух других, что не оставляет сомнения в том, что речь идет о трех однотипных сосудах.

Хотя эти сведения и были давно известны, они почему-то никогда не учитывались при решении вопроса о соотношении сосудов Косты и Братилы. Между тем без учета факта существования третьего, утраченного кратира обсуждение этого вопроса может лишь завести в тупик, в чем мы только что имели возможность убедиться. Альтернативная постановка вопроса («является ли сосуд Косты копией сосуда Братилы или наоборот?») в данном случае неприемлема, так как оба мастера могли ориентироваться на общий прототип. Им, судя по всему, и был несохранившийся кратир.

Высказанное предположение проливает свет и на важнейшую особенность новгородских кратиров, прекрасно подмеченную И. А. Стерлиговой, отмечающей, что «их создатели сознательно ориентировались на уже прославленные в византийской столице образцы, связанные с императорским искусством, — подобный выбор „классических“ прототипов был характерен для русской культуры великокняжеского периода. И хотя заказчиками кратиров, согласно вкладным записям, были не князья, им свойственны все черты великокняжеских памятников (разрядка моя. — А. Г.)».<sup>14</sup> Объяснение этого несоответствия кроется, видимо, в том, что первый (несохранившийся) кратир, взятый за образец выполнявшими боярские заказы Братилой и Костой, как раз и был в полном смысле слова великокняжеским памятником. Он вполне мог принадлежать к первоначальному убранству Софийского собора и мог быть вложен в него самим его создателем — князем Владимиром Ярославичем.

Дополнительные аргументы в пользу сделанного предположения могут быть извлечены из иконографического анализа кратиров. Более того, этот анализ позволяет, как кажется, достаточно надежно реконструировать иконографию утраченного кратира. Сосуд Косты отличается от кратира Братилы не только набор изображений (св. Анастасия — св. Варвара), но и взаимное расположение фигур апостола Петра и мученицы: на сосуде Косты фигура Петра находится по правую руку от Христа, а фигура мученицы — по левую; на сосуде Братилы — наобо-

<sup>13</sup> Стерлигова И. А. Памятники серебряного и золотого дела... С. 56.

<sup>14</sup> Там же. С. 57.

рот: по левую руку от Христа изображен Петр, по правую — мученица. Это различие отмечалось в литературе, но до сих пор не получило должной оценки. Между тем бросается в глаза странность иконографии кратира Братилы: расположение Петра слева от Христа противоречит общему принципу средневековой христианской иконографии, требующему в симметричных композициях помещать более значимые фигуры одесную центрального персонажа.

Как могла возникнуть эта композиционная аномалия? Если считать, что первым работал Коста, а Братила копировал его работу, приходится допустить, что фигура Петра была перенесена им в неподобающее ей положение слева от Христа, что кажется маловероятным. Допустив обратное, мы вынуждены будем предположить, что изображение Петра с самого начала находилось в левой позиции, что тоже кажется странным. Выход, как представляется, заключается и в данном случае в апелляции к третьему, утраченному кратиру. Следует предположить, что на этом общем для Косты и Братилы прототипе фигура Петра находилась слева от Христа, причем такое ее расположение было и к о н о г р а ф и ч е с к и о п р а в д а н н ы м. Кто же в таком случае мог быть изображен по правую руку от Спасителя? Ответ на этот вопрос представляется однозначным: это мог быть только апостол Павел.

Иконография утраченного кратира, таким образом, восстанавливается в следующем виде: на одной оси — Христос и Богоматерь, на другой — Павел (одесную Христа) и Петр (ошуюю). Изображение на причастной чаше верховных апостолов и первых причастников Петра и Павла имеет глубокие богословские основания. Образы апостолов неизменно присутствуют во всех многофигурных композициях сохранившихся потиров средневизантийского периода. Но гораздо важнее другое: на трех сирийских причастных чашах VI—VII вв. мы находим ту же четырехфигурную композицию и с тем же взаимным расположением персонажей, которое мы только что реконструировали для утраченного новгородского софийского кратира на основании косвенных данных.<sup>15</sup> Таким образом, мы имеем дело с иконографией, типичной для византийских причастных чаш ранневизантийского времени, с которыми стадially сопоставляют новгородские кратиры.<sup>16</sup>

В свете этой реконструкции находит объяснение и иконографическое своеобразие двух дошедших до нас кратиров: при том, что в своих формах и манере исполнения рельефов кратиры обнаруживают все признаки ориентации на византийские образцы, включение в состав рельефов изображений мучениц не знает аналогий в произведениях византийской торевтики.<sup>17</sup> Теперь причина этой исключительности становится ясна: изображения мучениц отсутствовали на прототипическом утраченном кратире, иконография которого была абсолютно традиционной для византийского церковного сосуда. Она носила чисто символический, богословский, а не патрональный характер. Появление же на кратирах Косты и Братилы образов мучениц следует рассматривать как местную

<sup>15</sup> *Mango M. M. Silver from early Byzantium. The Kaper Koraon and related Treasures.* Baltimore, 1986. P. 228—230 (№ 57—59).

<sup>16</sup> См.: *Стерлигова И. А.* Памятники серебряного и золотого дела... С. 57, 112.

<sup>17</sup> Там же.

новгородскую модификацию исходной иконографии, результат внесения в нее патронального мотива; толчок к такому переосмыслению могло дать совпадение имени заказчика с именем апостола Петра.

Заметим, что несохранившийся кратир-прототип вполне мог быть и работой византийского мастера, подобно тому как византийским произведением является малый новгородский иерусалим («малый сион»), принадлежащий к старейшим святыням Софийского собора. По предположению И. А. Стерлиговой, этот священный сосуд «мог быть заказан в Константинополе князем Владимиром Ярославичем в связи с общим замыслом строительства и украшения храма Софии». <sup>18</sup> Ничто не мешает высказать аналогичное предположение и относительно несохранившегося кратира с изображениями Петра и Павла: первоначальная серебряная утварь собора, разумеется, включала и причастную чашу — ею, вероятно, и был несохранившийся кратир.

В связи с этим предположением еще раз обратим внимание на такую особенность реконструируемой иконографии, как изображение Павла справа, а Петра — слева от Христа. Такое расположение апостолов характерно для византийской и западной иконографии первого тысячелетия, но в древнерусском искусстве встречается достаточно редко — каноническим здесь рано становится обратное расположение фигур. Тем более показательно, что именно так изображены апостолы на древнейшем храмовом образе Новгородской Софии — иконе «Петр и Павел», датируемой серединой XI в. и, по видимому, изначально находившейся в соборе. <sup>19</sup> Парный к этой иконе образ Спаса (реконструируемый на основании сохранившихся икон «Спас на Престоле» и «Спас царя Мануила») представлял, по убедительной реконструкции Э. А. Гордиенко, изображение Христа в левой — то есть в том же иконографическом изводе, который представлен в рельефах новгородских кратиров. <sup>20</sup> Помимо этих образов в соборе, несомненно, должна была находиться также икона Богоматери. <sup>21</sup> Таким образом, помещенные на четырех сторонах несохранившегося кратира изображения Христа, Богоматери, Петра и Павла непосредственно соотносились с основными иконами Софийского собора, вписываясь в его общий идейный замысел.

Все сказанное выше об утраченном кратире заставляет по-новому подойти и к вопросу о соотношении сохранившихся произведений Братилы и Косты. Решение этого вопроса на основании стилистических данных и доводов, извлекаемых из соотношения надписей, представляется теперь принципиально невозможным. В самом деле, если оба кратира восходят к общему прототипу, то большая стилистическая близость к нему сосуда Косты уже не может свидетельствовать о том, что

<sup>18</sup> Там же. С. 35.

<sup>19</sup> Там же. С. 46.

<sup>20</sup> Гордиенко Э. А. Икона «Спас царя Мануила» и Сказание о ней в истории новгородской церкви // НИС. 1999. Вып. 7 (17). С. 56, 61.

<sup>21</sup> Там же. С. 58; Смирнова Э. С. Иконы XI в. из Софийского собора в Новгороде и проблема алтарной преграды // Иконостас. Происхождение — развитие — символика. М., 2000. С. 274—278.

Коста работал первым: он мог работать и несколькими десятилетиями позже, но, обладая лучшим чувством формы и пропорций, точнее воспроизвести черты оригинала. С другой стороны, первичность структуры подписи Братилы по сравнению с подписью Косты не может свидетельствовать об обратном: ту же структуру могла иметь и подпись мастера утраченного кратора.

Более перспективным в данном отношении кажется рассмотрение альтернативных вариантов развития иконографии краторов, к которому мы уже прибегали. Предположим, что первым из двух мастеров работал Коста. В таком случае произведенное им преобразование иконографии выглядит как замена фигуры Павла на имеющую патрональное значение (пока неважно, какое именно) фигуру Анастасии, с одновременным перенесением фигуры Петра в положение справа. Эта «рокировка» абсолютно оправдана, так как перестраивает композицию в соответствии с изменившимся «весовым» соотношением образующих ее фигур. Но тогда трудно объяснить, почему Братила, уже имея перед глазами этот образец патрональной композиции и явно следуя ему, вновь меняет фигуры Петра и мученицы местами, в результате чего Петр оказывается слева от Христа, а мученица — справа.

Допустив обратное соотношение памятников, мы не встречаемся с подобными трудностями. Поведение обоих мастеров предстает в таком случае вполне логичным. Братила, внося ктиторскую тему в иконографию кратора, лишь заменяет фигуру Павла на фигуру Варвары, не обратив внимания, что расположение фигур Петра и мученицы оказывается при этом несоответствующим их иерархическому соотношению. Коста же, работая какое-то время спустя, исправляет это несоответствие, меняя фигуры Петра и мученицы местами.

Здесь, как можно заметить, наши рассуждения вступают в противоречие с предлагаемой И. А. Стерлиговой атрибуцией кратора Косты, заказчика которого исследовательница отождествляет с посадником конца XI в. Петрятой. Это отождествление, однако, не кажется достаточно убедительным. Посадничество Петряты, насколько можно судить по положению его имени в летописных списках посадников, приходится на время расцвета новгородского княжения Мстислава Владимировича. Как отмечает по другому поводу сама И. А. Стерлигова, «новгородская культура первых двух десятилетий XII в. была еще княжеской в направленности своих основных явлений».<sup>22</sup> Именно князь является в это время ктитором большинства церквей и драгоценной церковной утвари. Вклад в Софийский собор серебряного кратора, сделанный посадником, выглядит для этой эпохи анахронизмом.

Совсем другое дело — Петрило Микульчич, находившийся на посадничестве в те годы (1132—1134), когда этот государственный институт уже не только полностью обособился от княжеской власти как орган боярского самоуправления, но и способен был открыто противостоять этой власти. Именно при Петриле это противостояние впервые вылилось в открытый конфликт города с князем: когда в 1132 г. Всеволод Мстиславич после неудачной попытки утверждения на переяславском столе вернулся в Новгород, он был изгнан новгородцами, а потом вновь

<sup>22</sup> Стерлигова И. А. Памятники серебряного и золотого дела... С. 64.

возвращен ими, видимо, на определенных условиях. Не с этими ли событиями был связан вклад посадником в Софийский собор нового серебряного кратора, символически «уравновешивающего» старый, «княжеский»?<sup>23</sup> Что же касается третьего кратора, изготовленного Костой, то его появление в Софийском соборе должно быть в таком случае отнесено к еще более позднему времени.

До последнего времени слабой стороной построений, располагавших кратора Братилы и Косты именно в такой последовательности, была невозможность указать для сосуда Косты конкретного ктитора: после Петрилы Микульчича Новгородская летопись не знает за весь XII в. ни одного Петра. Теперь, однако, такая возможность появилась.

Наиболее вероятным ктиторов кратора Косты является, на наш взгляд, упоминаемый в Лаврентьевской, Ипатьевской и связанных с ними летописях новгородский боярин Петр Михалкович, выдавший в 1156 г. дочь за князя Мстислава Юрьевича, сына Юрия Долгорукого.<sup>24</sup> Этот Петр Михалкович может быть отождествлен с центральным персонажем комплекса берестяных грамот середины XII в. усадьбы Е Троицкого раскопа Петром (Петроком).<sup>25</sup> Последний выступает в грамотах как крупнейший представитель боярства Людина конца, тесно связанный с князем и, по-видимому, представлявший его в «сместном» суде. Наблюдения над генеалогией позволяют отнести Петра Михалковича к знатнейшему боярскому роду Гюрятиничей, связанному с Прусской и Добрыней улицами и давшему наибольшее за всю историю Новгорода количество высших городских магистратов. Все это, как представляется, делает Петра Михалковича—Петрока весьма подходящим претендентом на ктиторов кратора, изготовленного Костой.

Вероятность того, что заказчиком кратора был именно Петр Михалкович, резко возрастает ввиду следующего обстоятельства. В грамотах усадьбы Е в связи с Петром дважды упоминается Марена. Судя по морфологической структуре этого имени, оно может принадлежать только женщине.<sup>26</sup> В грамоте № 794 Петр дает указания Марене на случай, если к ней обратится за советом князь. В грамоте № 849 он просит Демшу передать деньги третьему лицу, взяв их у Марены и обязательно в присутствии Марены. Женщина, которой Петр на время своего отсутствия поручает действовать от его имени, скорее всего — жена Петра.

Как мы знаем, жену Петра — заказчика кратора Косты — звали Марьей. Могут ли имена Марья и Марена принадлежать одной женщине? Ответ на этот вопрос должен быть, безусловно, положительным. И дело не просто в формальном сходстве имен (*Марена*, в принципе,

<sup>23</sup> Интересно заметить, что, по-видимому, именно в это время меняет свой статус и погодная летопись, ведшаяся при Софийском соборе: из княжеской она становится владичьей (см.: Гиппиус А. А. К истории сложения текста Новгородской первой летописи // ИС 6 (16). СПб., 1997. 41—42).

<sup>24</sup> ПСРЛ. Т. 1. С. 346; Т. 2. С. 484.

<sup>25</sup> Гиппиус А. А. Петр и Якша. К идентификации персонажей новгородских берестяных грамот XII в. (в наст. изд.).

<sup>26</sup> Как женское имя *Марена* известно и из средневековых украинских и польских источников (Słownik staropolskich nazw osobowych. Wrocław etc. Т. 3. S. 413; Молдован А. М. Пять новонайденных украинских грамот конца XVI—начала XV вв. // Лингвистическое источниковедение и история русского языка. М., 2000. С. 267).

вполне может рассматриваться как уменьшительное от *Марья*, как *Настена* — от *Анастасия*), сколько в том, что *Марья* — имя христианское, а *Марена* — языческое, причем имеющее глубокие мифологические и фольклорные корни. В летней календарной обрядности так называлась деревянная кукла, чучело, которое сжигали или топили в воде в ходе купальских игр — как символ умирания и воскресения природы. В христианскую эпоху, когда образ Купалы слился в народном сознании с фигурой Иоанна Крестителя (Иван-Купало), *Марена* как женская параллель Купалы стала, по созвучию имен, ассоциироваться с Богородицей — девой *Марией*.<sup>27</sup> Нагляднее всего параллелизм имен *Марья* и *Марена* выступает в названии купальского цветка — *Иван-да-Марья*, в котором сквозь христианскую оболочку явственно проступает сочетание имен языческих персонажей — Купалы и *Марены*. Жена Петра (Петрока) *Марья* вполне могла, следовательно, в обиходе именоваться *Мареной*.

Тождественность Петра и *Марьи* — заказчиков кратора *Косты* — Петру и *Марене* — персонажам троицких берестяных грамот — делается, таким образом, более чем вероятной. Однако преимущества такой атрибуции не исчерпываются этим парным отождествлением. Как мы знаем из летописи, у Петра Михалковича была дочь, выданная в 1156 г. за князя Мстислава Юрьевича. Не ее ли святая покровительница изображена на краторе *Косты*? И не этот ли брак побудил Петра Михалковича сделать свой драгоценный вклад в Софийский собор?

Как уже говорилось, появление на краторе патронального изображения св. Анастасии обычно объясняется тем, что жена заказчика *Мария* была тезоименита Богородице, что оставляло вакантным место четвертого рельефа. Это объяснение, однако, не может быть принято по следующей причине: в русской церковной традиции имя *Мария* никогда не нарекалось в честь Богородицы, оно давалось лишь в честь других святых *Марий*, например, *Марии Египетской* или *Марии Магдалины*.<sup>28</sup> Одна из этих святых вполне могла бы быть изображена на краторе. Почему же вместо этого мы находим напротив изображения небесного патрона заказчика фигуру святой Анастасии? Естественное объяснение как раз и заключается в том, что кратор был вложен Петром Михалковичем в Софийский собор по случаю бракосочетания его дочери с Мстиславом Юрьевичем, — события, несомненно, имевшего в Новгороде большой общественный резонанс.<sup>29</sup>

Обстоятельства создания кратора *Косты* вырисовываются, таким образом, с еще большей определенностью, чем для кратора *Братилы*. Если о тождественности заказчика последнего *Петриле Микульчичу* мы заключаем лишь на основании совпадения формы

<sup>27</sup> См.: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1869. Т. 3. С. 720.

<sup>28</sup> См.: *Успенский Б. А.* Из истории русских канонических имен. М., 1969. С. 39—40.

<sup>29</sup> К сожалению, известные нам летописные упоминания об этом браке не содержат имени жены Мстислава Юрьевича. Загадочной представляется поэтому информация, сообщаемая, без ссылки на источник, А. Е. Мусиным: «Мстислав княжит в Новгороде в 1153—1157 годах и в это время женится на Настасье (! — А. Г.) Петровне, то есть обростае связями с боярской патронимией» (*Мусин А. Е.* 1165 год. Архиепископ *Илья*—*Иоанн* и комплекс церковных древностей с Федоровского раскопа // *Новгород и Новгородская земля: История и археология.* Новгород, 1996. Вып. 10. С. 155).

имени, то отождествление заказчика кратира Косты с Петром Михалковичем подтверждается не только параллельной идентификацией его жены Марии с женой Петрока Мареной, но и возможностью указать конкретный повод, по которому кратир был изготовлен и вложен в Софийский собор.

Существенной для истории возникновения новгородских кратиров представляется кончанская принадлежность их ктиторов. Петрила Микульчич, как предполагается, принадлежал к боярству Неревского конца,<sup>30</sup> Петр Михалкович, по-видимому, происходил с Прусской улицы, рано выдвинувшейся на роль политического центра Людина конца. Противостояние боярских группировок Людина и Неревского концов составляло нерв политической жизни Новгорода на протяжении всего XII в. (боярство третьего, Славенского конца в эту эпоху еще не играло в ней сколько-нибудь заметной роли).

Рассмотренная с этой точки зрения, история новгородских кратиров оказывается символическим воплощением соперничества основных политических сил Новгорода в борьбе за патронат над престолом Святой Софии. Поначалу на этом престоле располагался единственный «княжеский» кратир с изображениями Петра и Павла, скорее всего, вложенный в Софийский собор еще его основателем — Владимиром Ярославичем. Около 1132 г., в посадничество неревлянина Петрилы Микульчича, в условиях обострения отношений Новгорода с Всеволодом Мстиславичем, на софийском престоле появляется еще один кратир, иконография которого носит уже подчеркнуто патрональный характер. Будучи актом самоутверждения новгородского боярства, появление этого второго кратира вместе с тем приводит к определенному дисбалансу в символическом соотношении сил Неревского и Людина концов. Равновесие восстанавливается в 1156 г., когда Петр Михалкович, виднейший представитель прусско-людинского боярства, вкладывает в Софийский собор еще один кратир (сосуд Косты), отметив таким образом бракосочетание его дочери с князем Мстиславом Юрьевичем. Начиная с этого момента на престоле Софийского собора находятся три кратира — один «княжеский» и два «боярских», взаимно «уравновешивающие» друг друга.

В связи с историей новгородских кратиров в последнее время активно обсуждается также другое центральное произведение новгородского искусства XII в., одна из главных новгородских святынь — икона «Богоматерь Знамение», точнее, ее обратная сторона. На обороте иконы изображены двое святых, молитвенно предстоящих Христу. Согласно поздним надписям, это — апостол Петр и мученица Наталья. Поскольку, однако, об особом почитании в Новгороде святой Натальи ничего не известно (это имя, как кажется, вообще не упоминается в древнерусских источниках домонгольского времени, за исключением месящесловов), у исследователей давно возникали сомнения в том, что

<sup>30</sup> См.: Буров В. А. О родословии новгородских бояр Мишиничей-Онцифоровичей (по материалам Неревского раскопа 1951—1962 гг.) // Древности славян и Руси. М., 1988. С. 119—125; Янин В. Л. Предисловие // Янин В. Л., Зализняк А. А. Новгородские грамоты на бересте (Из раскопок 1984—1989 гг.). М., 1993. С. 9.

на иконе действительно изображена св. Наталья. В последнее время были предложены две альтернативные трактовки композиции оборота Знаменской иконы. По мысли Э. С. Смирновой,<sup>31</sup> на нем изображены святые Иоаким и Анна, образы которых символически соотносятся с изображением Богоматери на лицевой стороне иконы. Иная точка зрения была предложена (независимо друг от друга) Э. А. Гордиенко и И. А. Стерлиговой,<sup>32</sup> считающими, что изображенные святые — это апостол Петр и мученица Анастасия.

Из этих двух точек зрения значительно более убедительной представляется вторая. Принять интерпретацию Э. С. Смирновой мешает в первую очередь несоответствие иконографического типа изображенного святого иконографии Иоакима в новгородском искусстве XII в.: фрески Мирожского, Старой Ладогской, Нередицы согласованно изображают отца Марии черноволосым средовеком, тогда как святой на обороте «Знамения» — седой старец. К тому же ближайшей стилистической аналогией к изображению Иоакима на новгородской иконе все равно остается лик апостола Петра в деисусе Мартирьевской паперти Новгородской Софии.<sup>33</sup> С другой стороны, в рамках данной гипотезы вряд ли возможно объяснить, каким образом изображения Иоакима и Анны оказались впоследствии переосмыслены как образы Петра и Натальи. Между тем «превращение» святой Анастасии в святую Наталью представить чрезвычайно просто как ввиду иконографического сходства двух мучениц, так и, особенно, вследствие сходства начертаний их имен в иконных надписях: записанное с выносной буквой *На(с)тасия* легко превращается в *Натасия*, откуда при поновлении надписи естественно возникает *Наталья*.<sup>34</sup>

В такой интерпретации иконография оборота Знаменской иконы составляет настолько очевидную параллель к парному изображению Петра и Анастасии на кратире Косты, что совместное рассмотрение двух памятников делается практически неизбежным. Что стоит за этим параллелизмом? По мысли И. А. Стерлиговой, исполненная богословской символики иконография кратира была затем воспроизведена на иконе. Однако в свете предложенной выше реконструкции трактовка изображения Анастасии на кратире Косты как имеющего в первую очередь символическое значение не кажется убедительной. Трудно представить себе, чтобы фигура апостола Павла в классической византийской иконографии причастной чаши была заменена русским мастером на фигуру Анастасии из соображений богословского характера. Непонятно также, что могло побудить художника, работавшего несколько десятилетий спустя, перенести эту композицию на икону, — другие случаи подобного воспроизведения в станковой живописи иконографии церковных сосудов, как кажется, неизвестны.

<sup>31</sup> См.: Смирнова Э. С. Новгородская икона «Богоматерь Знамение». Некоторые вопросы богородичной иконографии XII в. // Древнерусское искусство: Балканы. Древняя Русь. СПб., 1995. С. 301.

<sup>32</sup> См.: Стерлигова И. А. Новгородские кратиры... С. 317. Точка зрения Э. А. Гордиенко известна нам по упоминаниям в работах И. А. Стерлиговой (Новгородские кратиры... С. 322) и Э. С. Смирновой (Новгородская икона «Богоматерь Знамение»... С. 300).

<sup>33</sup> См.: Смирнова Э. С. Новгородская икона «Богоматерь Знамение»... С. 305.

<sup>34</sup> См.: Стерлигова И. А. Новгородские кратиры... С. 317.

Думается поэтому, что объяснить совпадение в иконографии кратира и иконы можно, лишь предположив патрональный характер этой иконографии, то есть рассматривая оба памятника как созданные одновременно и в рамках единого ктиторовского замысла. Предложенная выше атрибуция кратира Косты может быть, следовательно, распространена и на икону «Богоматерь Знамение». Иначе говоря, можно думать, что кратир и икона были парным вкладом, сделанным Петром Михалковичем в Софийский собор в связи с бракосочетанием его дочери Анастасии с князем Мстиславом Юрьевичем.<sup>35</sup>

Написание иконы Богородицы по случаю княжеского брака имеет чрезвычайно интересную аналогию в истории русской иконописи. По убедительному предположению С. И. Масленицына, еще одна чудотворная икона Богоматери — «Федоровская», представляющая собой копию «Владимирской Богоматери» и несущая на обороте изображение святой Параскевы, — была заказана князем Ярославом Ярославичем (в крещении Федором) в 1239 г. по случаю бракосочетания его сына Александра Ярославича (впоследствии — Невского) с дочерью полоцкого князя Брячислава.<sup>36</sup> Автор этой гипотезы не использовал наиболее выигранный аргумента, делающего данную атрибуцию особенно вероятной. По-видимому, нам известен образ, составляющий пару к «Федоровской Богоматери». Это также чудотворная икона Богоматери «Эфесской» (известная и как «Корсунская», «Полоцкая», «Торопецкая»),<sup>37</sup> которая, согласно сказанию о чудесах этой иконы, была принесена в Торопец из Полоцка по тому же самому поводу, — Александр Ярославич, как известно, «вынчяся в Торопчи, ту кашю чини, а в Новгородъ другую».<sup>38</sup> Таким образом, две чудотворные иконы Богоматери связаны с одним и тем же событием — браком Александра Невского, представляя собой, соответственно, благословение со стороны родителей жениха («Федоровская Богоматерь») и невесты («Богоматерь Эфес-

<sup>35</sup> Трактовка изображений на обороте Знаменской иконы как патрональных противоречит наблюдению Э. С. Смирновой, согласно которому для византийской и древнерусской иконописи этого времени, в отличие от фресковой живописи, патрональные сюжеты свойственны не были (См.: Смирнова Э. С. Новгородская икона «Богоматерь Знамение»... С. 301). Однако для русской иконописи XI—XII в. такая констатация едва ли правомочна ввиду малочисленности сохранившихся памятников, отдельные из которых, кстати, вполне допускают патрональную интерпретацию (например, Благовещение XII в. из ГТГ («Устюжское»), происходящее из Георгиевского собора новгородского Юрьева монастыря и, по всей вероятности, являющееся вкладом строителя собора князя Всеволода Мстиславича, в крещении Гавриила (Антонова, Мневя. Каталог произведений древнерусской живописи из собрания Государственной Третьяковской галереи. М., 1963. Т. 1. № 1. С. 48. Примеч. 1; № 4. Примеч. 3; заметим, что как патрональное изображение Благовещения выступает и на печатах этого князя). В более позднее время особенно близкую аналогию Знаменской иконе представляет икона «Богоматерь Владимирская» конца XIV в. из Ростовского музея. На обороте этой двусторонней выносной (!) иконы изображены святые Фекла и Евстафий (Богоматерь Владимирская: Сборник материалов. Каталог выставки. М., 1995. С. 90—91). Сочетание этих изображений трудно объяснить иначе как их патрональным характером.

<sup>36</sup> Масленицын С. И. Икона «Богоматери Федоровской» 1239 г. // ПКНО. 1976. М., 1977. С. 155—156.

<sup>37</sup> См. о ней: Шалина И. А. Богоматерь Эфесская — Полоцкая — Корсунская — Торопецкая. Исторические имена и архетип чудотворной иконы // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996. С. 200—236.

<sup>38</sup> НПЛ. С. 77.

ская»). Из этого можно заключить, насколько распространена была в Древней Руси практика написания богородичных икон по случаю княжеских бракосочетаний.<sup>39</sup>

Новая атрибуция иконы «Богоматерь Знамение» вполне увязывается с ее датировкой Э. С. Смирновой, относящей икону ко времени архиепископства Нифонта (1131—1156) и при этом считающей, что «новгородской иконой Богородицы завершается тот период в развитии иконографии и почитания Богоматери на Руси, который охватывает первую половину XII в.»<sup>40</sup>

Предлагаемая атрибуция позволяет также предположить ответ на давно интригующий исследователей вопрос о том, почему чудо от иконы Знамения празднуется православной церковью не 25 февраля, когда произошла битва с суздальцами, а 27 ноября, в день св. Иакова Перского.<sup>41</sup> Для объяснения этого несоответствия были предложены две гипотезы. Р. Игнатьев связал празднование Знаменской иконе 27 ноября с тем, что это были именины посадника Якуна — одного из главных организаторов победы новгородцев. Альтернативное предположение высказал В. Л. Янин, связавший дату праздника с тем, что церковь святого Иакова была в XII в. ближайшей к месту битвы (в 1327 г. на этом месте был основан Десятинный монастырь) и, следовательно — возможным местом погребения павших в битве воинов. «Допустимо предположить, что в храмовый праздник 27 ноября служба св. Иакову соединялась с воспоминанием о победе, добытой новгородцами около этой церкви, в которой, видимо, должен был совершиться и первый благодарственный молебен после битвы 1170 г.»<sup>42</sup>

В действительности, однако, эти два варианта объяснения не составляют альтернативы друг другу, поскольку ктитором церкви святого Иакова и был, по-видимому, посадничавший в 1170 г. Якун Мирославич или его отец Мирослав Гюрятинич.<sup>43</sup> Это предположение позволяет объяснить не только дату праздника, но и сам выбор места битвы. Следует полагать, что церковь святого Иакова не просто оказалась бли-

<sup>39</sup> Что касается вклада кратира, то, хотя другие подобные случаи нам неизвестны, княжеское венчание представляется и для него более чем подходящим поводом: прообраз евхаристии православная традиция видит в чуде, совершенном Христом на браке в Кане Галилейской.

<sup>40</sup> См.: Смирнова Э. С. Новгородская икона... С. 30.

<sup>41</sup> Примечательно, что в тот же день празднуется и обретение мощей св. князя Гавриила Всеволода Мстиславича. Мощи князя были обретены во Пскове в 1192 г., при князе Ярославе Владимировиче, когда, вероятно, и была установлена дата празднования. Совпадение двух праздников глубоко не случайно ввиду явной противоположности их политических подтекстов. Если икона «Богоматерь Знамение» почиталась как палладиум республиканского Новгорода, то культ Всеволода Мстиславича, пострадавшего в 1136 г. от сеговолия новгородского боярства, носил совершенно иную окраску; есть основания связывать его установление с реставрационными планами Ярослава Владимировича (см. о них: Гиппиус А. А. Князь Ярослав Владимирович и новгородское общество конца XII в. // Церковь Спаса на Нередице. К 800-летию памятника. (в печати). Можно думать, что память Всеволода-Гавриила была намеренно приурочена к памяти чуда от иконы Знамения как идеологический противовес этому празднику. Следовательно, к 1192 г. празднование Знаменской иконе 27 ноября уже совершалось. О раннем почитании Знаменской иконы см. также: Хорошев А. А. Знаменская икона — древнейшая святыня Новгорода // Великий Новгород в истории средневековой Европы. К 70-летию В. Л. Янина. М., 1999. С. 180—186.

<sup>42</sup> Янин В. Л. Некрополь Новгородского Софийского собора. М., 1988. С. 235.

<sup>43</sup> См.: Гиппиус А. А. К идентификации персонажей берестяных грамот. С. 75.

жайшей к месту событий, но с самого начала была, как патрональная церковь Мирославичей, «штабом» новгородской обороны. Глубоко не случайным кажется и то, что в критический момент обороны на вал острога была вынесена икона Богородицы, в свое время вложенная в Софийский собор близким родственником и сподвижником Якуна Петром Михалковичем в ознаменование брачного союза, заключенного между Новгородом и князем Мстиславом Юрьевичем — родным братом осаждавшего город Андрея Боголюбского.<sup>44</sup>

Особую проблему, возникающую в связи с предлагаемой атрибуцией иконы «Богородица Знамение», составляет соотношение ее с церковным преданием, отраженным Сказанием о чуде от иконы Богородицы, согласно которому икона во время осады Новгорода суздальцами в 1170 г. была взята архиепископом Ильей-Иоанном из церкви Спаса на Ильине улице, то есть принесена с Торговой стороны. Нужно заметить, что в любом случае рассматривать это указание как противоречащее нашей атрибуции не следует. Кажется совершенно вероятным, чтобы во второй половине XII в., когда в политической жизни Новгорода полностью доминировала Софийская сторона, архиепископ Илья, служивший до своего поставления в церкви святого Власия и теснейшим образом связанный с боярством Людина конца, послал во время обороны города (разворачивавшейся в окрестностях Людина конца) за иконой на Торговую сторону, в церковь, с которой главные участники событий никак связаны не были. Следовательно, или указание предания на происхождение иконы из церкви Спаса на Ильине улице не соответствует действительности, или эта церковь была каким-то образом связана с боярством Людина конца.

Сформулировав эту альтернативу, мы можем пока лишь наметить варианты решения вопроса. С одной стороны, как уже отмечалось в литературе,<sup>45</sup> Знаменский культ в его развитой форме складывается лишь в середине XIV в., когда, по-видимому, возникает и текст Сказания, что заставляет воспринимать его свидетельство критически. Икона, как и кратир, вполне могла быть заказана Петром Михалковичем для Софийского собора и лишь впоследствии перенесена на Торговую сторону. Заметим, что 1355 г., которым летопись датирует основание церкви Знамения на Ильине улице и к которому В. Л. Янин относит организацию Знаменского культа, является вместе с тем одной из возможных дат реформирования новгородского посадничества, в резуль-

<sup>44</sup> Нельзя не отметить в связи с этим следующего весьма символического совпадения. Новгородскому браку Мстислава Юрьевича предшествовал уход от отца во Владимир зимой 1135—1136 гг. Андрея Юрьевича, взявшего с собой из Вышгорода образ Богородицы, впоследствии — прославленную «Владимирскую». Дата рождения «Владимирской Богородицы» как чудотворного образа — палладию Северо-Восточной Руси, таким образом, совпадает с предлагаемой нами датой написания Знаменской иконы. Этот параллелизм может быть еще более углублен. «Владимирская Богородица» была, как известно, привезена из Константинополя в Киев «в едином корабле» с другим почитаемым образом — «Богородицею Пирогошей». По предположению О. Е. Этингоф, чудотворная новгородская икона воспроизводит иконографию «Пирогошей» и, таким образом, и в этом отношении составляет пару к «Владимирской» (см.: *Этингоф О. Е.* Образ Богородицы: Очерки византийской иконографии. М., 2000. С. 157—176).

<sup>45</sup> См.: *Дмитриев Л. А.* Житийные повести Русского Севера как памятники литературы XIII—XVII вв. Л., 1973; *Янин В. Л.* Некрополь Новгородского Софийского собора. М., 1988. С. 228.

тате чего возникает система правления, основанная на паритетном представительстве Софийской и Торговой сторон, — до этого, как уже было сказано, новгородскую политику полностью определяло боярство Софийской стороны.<sup>46</sup> Идея двухчастности Новгорода, двуединства составляющих его сторон последовательно проведена в «Слове о Знамении» и особенно наглядно выражена в его иконографической репрезентации — иконе «Чудо от иконы Богородицы (Битва новгородцев с суздальцами)». Само основание церкви Знамения на Ильине улице именно в 1355 г. может рассматриваться как акт формирования на Торговой стороне духовного центра общеновгородского значения, симметричного Софийскому собору и в известной степени уравновешивающего его. Этого можно было достичь путем своеобразной «передачи» с Софийской стороны на Торговую одной из новгородских святынь, в качестве которой и могла быть выбрана Знаменская икона.

С другой стороны, если отнестись к церковному преданию с большим доверием, необходимо предположить, что икона была с самого начала вложена Петром Михалковичем в церковь Спаса на Ильине улице, с которой его связывали какие-то особые отношения. Некоторые соображения на этот счет позволяет высказать предложенная нами генеалогическая реконструкция, связывающая Михалковичей в один род с Мирославичами и использующая идею А. А. Молчанова о происхождении последних от скандинавского выходца Рёгнвальда Ульвссона.<sup>47</sup> Согласно нашей гипотезе, на Софийскую сторону представители этого рода переселились с Торговой стороны: первоначальной территорией поселения скандинавских дружинников в Новгороде должны были быть окрестности Ярославова дворища, о чем свидетельствуют и топонимические данные. С другой стороны, одной из первых церквей, построенных «Рогволодовичами» (потомками Рёгнвальда Ульвссона) на Софийской стороне, была, как можно думать, церковь святого Образа на Добрыне улице, то есть также церковь Спаса. Не была ли церковь Спаса на Ильине улице первоначальным культовым центром этого клана? В таком случае вклад в нее иконы Петром Михалковичем в 1156 г. был бы вполне объясним.

Последние соображения носят, конечно, весьма гипотетический характер. Это не мешает нам, однако, подводя итоги данной работы, реконструировать историю создания новгородских кратиров и иконы «Богоматерь Знамение» со значительно большей подробностью и определенностью, чем это делалось до сих пор.

Одним из древнейших литургических сосудов Новгородского Софийского собора был, по всей вероятности, серебряный кратир, вложенный в собор основавшим его князем Владимиром Ярославичем. Изображения на кратире воспроизводили стандартную ранневизантийскую

<sup>46</sup> Янин В. Л. Новгородские посадники. С. 185—210.

<sup>47</sup> См.: Гиппиус А. А. «Суть людие новгородьци от рода варяжьска»: опыт генеалогической реконструкции // Восточная Европа в древности и Средневековье. Генеалогия как форма исторической памяти. XIII Чтения памяти В. Т. Пашуто. М., 2001. С. 59—65.

иконографию причастной чаши: Христос и Богоматерь — по одной оси, апостолы Павел и Петр — по другой. Вполне возможно, что этот несохранившийся (исчезнувший из соборной ризницы в начале XVII в.) сосуд представлял собой работу греческого мастера.

Около 1132 г., в период резкого ослабления княжеской власти в Новгороде, посадником Петрилой Микульчичем, принадлежавшим к боярству Неревского конца, был заказан и вложен в Софийский собор новый кратир. Взяв за образец княжеский кратир, мастер Братила, исполняя пожелание ктитора, заменил фигуру апостола Павла на фигуру великомученицы Варвары — святой покровительницы жены Петрилы Микульчича; таким образом, в иконографию кратира был внесен патрональный мотив.

В начале 1156 г. в Софийском соборе появился третий кратир, вложенный в него крупнейшим представителем боярства Людина конца и Прусской улицы Петром Михалковичем и его женой Марией. Вклад был сделан по случаю бракосочетания дочери Петра Михалковича Анастасии с княжившим в это время в Новгороде сыном Юрия Долгорукого Мстиславом. Это важное для Новгорода событие нашло отражение в иконографии кратира: напротив изображения апостола Петра мастер Коста поместил изображение св. Анастасии — патронессы дочери заказчика, новоиспеченной княгини.

Одновременно с вкладом кратира в Софийский собор и по тому же самому поводу Петром Михалковичем была заказана икона Богородицы. На обороте иконы была помещена композиция, развивающая тот же патрональный мотив, какой представлен и на кратире: святые покровители отца и дочери (апостол Петр и великомученица Анастасия), предстоящие Христу. Остается неясным, была ли икона, как и кратир, вложена Петром Михалковичем в Софийский собор, или же она предназначалась для церкви Спаса на Ильине улице.