

В. Г. Пуцко

НОВГОРОДСКАЯ КАМЕННАЯ РЕЗЬБА НА РУБЕЖЕ XIII—XIV вв.: СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИИ

Развитие новгородской пластики средневекового периода ныне оканчивается возможным проследить благодаря археологическим находкам, а также тем многочисленным образцам, которые рассеяны по музейным и некоторым частным коллекциям. Новгородское происхождение ряда каменных рельефных иконок подтверждается характерными по типологии ювелирными оправами — как правило, современными самим произведениям. Этот в целом достаточно сложный материал обусловил неоднозначные определения, проникшие в специальную литературу и касающиеся как датировок, так и предметного состава. В отдельных случаях спорность положений обусловлена выборочным подходом, как известно, не лишенным проявления субъективизма.

При таком положении вещей необходимым оказывается осветить становление художественной традиции, развитие которой приходится на XIV—XV вв. А. В. Рындина изучение новгородской мелкой пластики из камня начинает с выяснения роли владими́ро-суздальского наследия,¹ Т. В. Николаева — с классификации материала по сюжетам и мастерским.² Оба подхода дают, соответственно, разные результаты. Нас в данном случае интересует прежде всего проблема генезиса новгородской каменной резьбы, по которой в сущности ничего не было сказано определено. Причиной тому, думается, послужили поиски истоков в продукции киевских и владими́ро-суздальских резчиков, специфика которой, в свою очередь, оставалась загадочной. Сегодня представляется предпочтительным иной ход рассуждений, касающийся прежде всего монументальной каменной пластики древнего Новгорода.

В окрестностях Новгорода, в Перыньском скиту, находится маленькая каменная церковь Рождества Богородицы, сооруженная в первой половине XIII в. При ремонтных работах XVI в. в ее восточную стену был вмонтирован фрагментарно сохранившийся каменный крест, выполненный из серого известняка (рис. 1,1). Его первоначальные размеры достигали 110 см по высоте и 52 см по ширине; нижний конец в виде шипа указывает на то, что крест некогда был укреплен на каменном основании. Г. К. Вагнер, детально изучивший это произведение, отнес его к типу «процветших» крестов, поскольку вертикальная мачта соединена с поперечной перекладиной дугообразными отростками.³ Плоскость лицевой стороны креста заполняет крупная фигура распятого Христа, выполненная в уплощенном рельефе, поднимающемся над фоном почти на 1 см. На отростках-кронштейнах (уцелел только левый)

¹ См.: Рындина А. В. Древнерусская мелкая пластика: Новгород и Центральная Русь XIV—XV веков. М., 1978. С. 21—29.

² См.: Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня. XI—XV вв. М., 1983 (САИ. Вып. Е1—60). С. 25—35.

³ См.: Вагнер Г. К. От символа к реальности: Развитие пластического образа в русском искусстве XIV—XV ввек. М., 1980. С. 143—144, 147. Рис. 100 (на рис. 99 — реконструкция Л. Е. Красноречьева).



1



2



3

Рис. 1. Новгородские Перынский (1) и Знаменский (2) каменные кресты; двусторонняя каменная иконка Богоматери Одигитрии и Николая Зарайского (3).

были схематизированные фигуры (поясные) Богоматери и Иоанна Богослова в верхней части, а ниже — причудливый растительный узор. По словам Г. К. Вагнера, «главная историко-художественная ценность Перынского креста... в том, что композиция его рельефов подготавливает идею статуарности».⁴ Ученый датировал этот крест XIV в., основываясь на форме и характере орнамента с мотивом «ломаного» стебля.⁵

Художественный облик Перынского креста позволяет говорить об архаизмах как о наиболее существенных элементах его резьбы, явно адаптирующих более ранний и качественно более высокий образец. Предполагать его существование, однако, логичнее не среди местных новгородских каменных изваяний, а в более ранней византийско-киевской металлопластике. Мог им быть и бронзовый крест начала XIII в. из квартала XVII Северного района в Херсонесе, имеющий типологически сходную фигуру распятого Христа (таких же удлиненных пропорций) и кронштейны с фигурами предстоящих (рис. 2,1).⁶ В бронзовом кресте того же времени, найденном в древнем храме Василева, при той же общей схеме можно уже отметить подобные дугообразные элементы (рис. 2,2). Речь идет не о том, что один из названных бронзовых крестов послужил непосредственной моделью для резчика Перынского креста, но лишь об общей генетической связи, отрицать наличие которой невозможно. В пользу этого говорит и сопоставление каменной резьбы с рельефным Распятием на киевском бронзовом кресте-энколпионе начала XIII в. (рис. 2,3).⁷ Вместо классически правильного рисунка фигур херсонесского киотного бронзового креста и мягкого пластического характера его рельефа здесь мы видим измененные пропорции и плоскостную графическую трактовку объемов. Нетрудно заметить, что изображение распятого Христа на Перынском кресте более тяготеет к последнему варианту как по иконографии, так и по стилю. В то же время тип лица и манера передачи складок набедренной повязки находят параллель в двусторонней резной иконке из талькового сланца с изображениями Богоматери Одигитрии и Николы Зарайского, XIII в., в современной ей серебряной сканной оправе (рис. 1,3).⁸ Благодаря этому обстоятельству датировка Перынского креста оказывается максимально приближенной к рубежу XIII—XIV вв. Резной растительный узор отчасти напоминает «скандинавские» орнаментальные мотивы брусьев из археологических находок в Новгороде, в слоях XI в.⁹

В Новгороде известны и иные кресты из известняка, по форме близкие рассматриваемому из Перынского скита: один из них расположен в восточной стене церкви Рождества Богородицы на Молоткове, другой некогда находился в стене слева от южного входа церкви Спаса на Ко-

⁴ Там же. С. 147.

⁵ Там же. С. 147—148.

⁶ Византийский Херсон: Каталог выставки. М., 1991. С. 148—149. № 146; Пучко В. Г. Византийские мастера в XIII в. на Руси // *Byzantinorussia*. 1994. № 1. С. 87. Ил. 6.

⁷ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности русские. Киев, 1900. Вып. 2. № 220.

⁸ См.: Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня. С. 129. Табл. 55. № 310.

⁹ См.: Колчин Б. А. Новгородские древности: Резное дерево. М., 1971 (САИ. Вып. Е1—55). С. 28—29. Табл. 19. № 139—139а.



Рис. 2. Бронзовые кресты: крест-энколпион (1), выносной (2) и крест-энколпион (3).



Рис. 3. Новгородские Боровичский (1—2) и Алексеевский (3) каменные кресты; фрагмент керамической иконы Распятия (4).

валеве и имел изображение Распятия.¹⁰ Рельефное Распятие украшает еще один крест такого же типа, прежде вмонтированный в стену ограды Знаменского собора в Новгороде (рис. 1,2). В отличие от Перынского креста фигура распятого Христа здесь имеет не столь явно изогнутый торс, а ее выполнение более примитивизировано. Но это все же произведение того самого времени, показывающее, что на рубеже XIII—XIV в. камнерезное мастерство в Новгороде находилось в стадии становления, отчасти опираясь на более ранний византийский художественный импорт.¹¹ Распятие типологически почти не отличается от распятия, представленного на бронзовом кресте-энколпионе начала XIII в., самом распространенном благодаря многочисленным воспроизведениям и известном как украшенный «зеркальными» славянскими надписями.

Наряду с уже отмеченной в Новгороде на рубеже XIII—XIV вв. получает известность также иная форма каменного креста: четырехконечного, со вписанной в круг верхней частью.¹² На фоне довольно ремесленных изделий с рельефными крестиками в центре, в окружении обычных монограмм Христа, ярко выделяется Боровичский крест, украшенный резными изображениями трехфигурного поясного Деисуса, поясными изображениями двух архангелов и четырьмя фигурами в рост святых Софонии, Николы, Лукиана и Лукерии (рис. 3, 1—2; 4, 1—3).¹³ Размеры креста достигают 126 см по высоте и 81 см по ширине; толщина плиты серого известняка-ракушечника, из которого высечено изделие, колеблется в пределах 9—12 см. Верхний и боковые концы креста, круто расширяющиеся, по форме напоминают секиры; нижний, более плавно расширяющийся конец имеет прямой срез, снабженный выступом-шипом для крепления на каменном же основании. Иконографическая схема, возможно, опять-таки была разработана под воздействием образцов металлопластики: она в известной мере отражает расположение образов на трех украшенных перегородчатой эмалью крестах-энколпионах начала XIII в.¹⁴ Нижний ряд скорее всего включает святых, соименных членам семьи заказчика.

Происхождение вписанных в круг каменных крестов связано с Ирландией, где они большей частью исполнены весьма искусно и датируются VIII—XII вв., будучи генетически связанными с раннехристианским наследием Сирии и Египта.¹⁵ Ирландские монахи оставили некоторые следы своей деятельности на Руси, и не исключено, что упо-

¹⁰ См.: *Вагнер Г. К.* От символа к реальности. С. 147—148. Рис. 101.

¹¹ См.: *Седова М. В.* Каменные иконки древнего Новгорода // Сов. археология. 1965. № 3. С. 262—265.

¹² См.: *Стицын А.* Заметка о каменных крестах, преимущественно новгородских // Записки Отд. русской и славянской археологии имп. Русского археологического общ. 1903. Т. V. Вып. 1. Рис. 342, 345—347, 350—354, 358.

¹³ См.: *Порфиридов Н. Г.* Малоизвестный памятник древнерусской скульптуры: Каменный крест из Боровичей // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. М., 1963. С. 184—195; *Вагнер Г. К.* От символа к реальности. С. 113—120. Рис. 68—72.

¹⁴ См.: *Рыбаков Б. А.* Прикладное искусство Киевской Руси IX—XI веков и южнорусских княжеств XII—XIII веков // История русского искусства. М., 1953. Т. 1. С. 290. Ил. на с. 279; *Макарова Т. И.* Перегородчатые эмали Древней Руси. М., 1975. С. 90, 92—93, 124—125. Табл. 28, 29. № 143—145.

¹⁵ *Henry F.* Croix sculptées irlandaises. Dublin, 1964; *Richardson H.* 1) The concept of the High Cross // Ireland and Europe: The Early Church. Stuttgart, 1984. P. 121—124. Pl. 7—25; 2) Observations on christian art in early Ireland, Georgia and Armenia // Ireland and Insular Art. A. D. 500—1200: Proceeding of a conference at University College Cork, 31 October—3 November 1985. Dublin, 1987. P. 129—137.



Рис. 4. Боровичский каменный крест: фрагменты (1—3).

мянутые кресты, меньших размеров и большей частью лишенные столь затейливой резьбы, служат одним из ее отголосков.¹⁶ Уже на новгородской почве эволюция формы таких крестов продолжалась, что можно заметить даже при сопоставлении Боровичского креста с Алексеевским, датируемым последней четвертью XIV в., украшенным христологическим циклом.¹⁷ Пример Людогосинского креста, датированного 1359—1360 гг., показывает, что формы в деревянной резьбе могли достигать большой усложненности, немислимой в изделиях из камня.¹⁸ Алексеевский крест, кроме того, показывает, как далеко ушло развитие иконографии и стиля за последующие десятилетия (рис. 3,3). Боровичский крест по сравнению с ним выделяется более «романизированной» резьбой, кажущаяся архаика которой, правда, весьма относительна. Хотя в действительности она отчасти переключается с архаизирующим направлением византийско-киевской пластики начала XIII в., образцом чего служит, в частности, фрагмент керамической иконы Распятия (рис. 3,4).¹⁹

Иконографическая схема, предполагающая размещение на перекладине погрудного Деисуса, дополненного сверху и снизу фронтальными изображениями двух архангелов, характерна прежде всего для византийских выносных или процессионных крестов XI—XII вв.²⁰ Один из них есть и среди крестов, исторически связанных с Новгородом.²¹ Типологические соответствия образов, однако, не позволяют утверждать, что именно это изделие послужило моделью для каменной резьбы Боровичского креста: при общем сходстве достаточно отличий в деталях, обусловленных главным образом распространением новых иконографических образцов. Мотив включенного в программу нижнего ряда фронтально представленных в рост четырех избранных святых как дополняющий основное изображение был выработан в Византии в X—XI вв. прежде всего в иконописи.²² Сплошь покрытый рельефными резными фигурами новгородский каменный крест, в сущности, и представлял собой разновидность моленного образа.

Резьба Боровичского креста заслуживает того, чтобы соотнести ее с определенным кругом памятников не только в плане общей типологии, но и в отношении художественного стиля, характеризуемого в целом

¹⁶ Ср.: *Петров А.* Каменные кресты, древние миссионеры, забытые традиции // *История*. 1995. № 14. С. 1—2, 8.

¹⁷ См.: *Вагнер Г. К.* От символа к реальности. С. 134—143; *Николаева Т. В.* Победный крест XIV в. // *Древнерусское искусство. XIV—XV вв.* М., 1984. С. 86—93; *Рыбаков Б. А.* Стригольники. М., 1993. С. 283—286.

¹⁸ См.: *Лазарев В. Н., Мневая Н. Е.* Памятник новгородской деревянной резьбы XIV в. (Людогосинский крест) // *Лазарев В. Н.* Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 181—195; *Вагнер Г. К.* От символа к реальности. С. 120—134; *Рыбаков Б. А.* Стригольники. С. 108—149.

¹⁹ См.: *Пуцко В. Г.* Киевский мастер архаизирующего стиля (в печати).

²⁰ *Grabar A.* La précieuse croix de la Lavra Saint Athanase au Mont-Athos // *Cahiers archéologiques*. 1969. Т. XIX. P. 99—125; *Bank A.* Trois croix byzantines du Musée d'art et d'histoire de Genève // *Genova*, N. S. 1982. Т. XXVIII. P. 97—105.

²¹ См.: *Смирнов А. П.* Выносной чеканный крест греческой работы XI—XII веков // *Древнерусское искусство: Зарубежные связи*. М., 1975. С. 27—40.

²² *Weitzmann K.* 1) The Mandylion and Constantin Porphyrogenetos; 2) Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century // *Weitzmann K.* *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*. Chicago; London, 1971. P. 224—246, 306. Fig. 210, 213, 215, 306—307.

хорошо соотношенным с плоскостью рисунком и выразительным рельефом. Фигуры разномасштабны, и каждая из них вполне удачно вписана в отведенное для нее пространство; сказанное относится и к компактной группе стоящих в ряд четырех святых. Между тем их трактовка лишена той классической правильности, которая отличает резьбу византийских стеатитовых рельефов: здесь нет свойственной им объемной моделировки, равно как и изысканных пропорций.²³ В то же время приходится говорить и о примитивизме, поскольку налицо определенная художественная система со своими отличительными чертами, приближающими ее к «скульптурной графике». Ее нельзя назвать ни византийской, ни романской.²⁴ Особенностью рельефа Боровичского креста надо считать его линейное начало, обусловившее преобладание орнаментальных элементов. Линейная стилизация отмечает трактовку лиц, волос, бороды и, особенно, одежду, плоскость которых буквально испещрена параллельно нанесенными в различных направлениях штрихами. Еще следует обратить внимание на вписанный в ромб «германский» крест в соединении с орнаментальными угольниками на крышке переплета Евангелия в руке Христа: этот мотив встречается также в резьбе каменных иконок конца XIII—первой половины XIV вв., новгородское происхождение которых большей частью не вызывает сомнений (рис. 5). Не может ли здесь идти речь о продукции одной мастерской?

При положительном решении этого вопроса следует иметь в виду «мастерскую с чертами романо-готической пластики и византийской иконографии».²⁵ Именно из нее вышла широко известная иконка из тонкозернистого темного песчаника с изображением Богоматери Умиление, из собрания Н. П. Лихачева, неизменно привлекавшая внимание сплетенной из ремней стрельчатой аркой обрамления (рис. 5, 6).²⁶ Та же манера резьбы зафиксирована в иконке Богоматери Умиление, выполненной из темно-серого сланца (рис. 5, 7),²⁷ а также в шиферной иконке Христа Пантократора из ризницы Троице-Сергиевой лавры (рис. 5, 4).²⁸ С последней может быть сблизена еще одна каменная иконка с подобным изображением, в серебряной оправе, из ризницы Благовещенского собора в Сольвычегодске (рис. 5, 3). Не касаясь здесь всех иных образцов продукции названной камнерезной мастерской, следует, однако, попутно заметить, что в этот же ряд могут быть включены иконки Николы, традиционно локализуемые Москвой (рис. 5, 5, 8—9).²⁹ При всех индивидуальных отличиях они, несомненно, принадлежат одной художественной традиции. Кстати, все здесь перечисленные иконки имеют вырезанный «германский» крест — с перекрестьями на каждом конце:

²³ Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons in Steatite. Wien, 1985 (Byzantina Vindobonensia. Bd. XV). № 3, 4, A—15 l.

²⁴ См.: Grabar A. Sculptures byzantines du Moyen Age. Paris, 1976. Т. II (Bibliothèque des «Cahiers archéologiques». Т. XII); Sauerländer W. Rzeźba sredniowieczna. Warszawa, 1978.

²⁵ См.: Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня. С. 29—30.

²⁶ См.: Айвалов Д. В. Две каменные новгородские иконки // Труды Новгородского церковно-археологического общ. Новгород, 1914. Т. 1. С. 67—72. Рис. после с. 68; Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня. С. 73—74. Табл. 21. № 107.

²⁷ См.: Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня. С. 77. Табл. 22. № 118.

²⁸ Там же. № 119.

²⁹ Там же. С. 130. Табл. 56. № 315, 314, 316.



Рис. 5. Новгородские каменные иконки (1—9).

у Христа и Николы — на переплете Евангелия, а у Богоматери — на правом плече. В некоторых случаях нимбы орнаментированы व्यюном со спирально загнутыми завитками.

По сравнению с упомянутыми образцами двусторонняя каменная иконка с погрудными изображениями Захарии и Иоанна Предтечи из Никитской церкви на Торговой стороне в Новгороде, обычно датируемая второй половиной XII в.,³⁰ кажется более архаичной (рис. 5, 2). Однако как при этом объяснить сходство ее технических приемов и орнаментации нимбов с упомянутой группой произведений, а также с двусторонней резной иконкой Богоматери Одигитрии и Николы Зарайского (рис. 1, 3)? В свою очередь, по стилю и по манере резьбы, сближаемой с Перыньским крестом, к ним тяготеет еще одна двусторонняя каменная иконка, с изображениями Ильи Пророка в пустыни и Николы, тоже датируемая второй половиной XII в. (рис. 5, 1).³¹ Не относится ли вся эта обширная группа каменных изделий, связанных с Новгородом, к одному времени? Если дело обстоит действительно так, то перед нами реальное отражение этапа, характеризующего становление художественной традиции каменной резьбы на рубеже XIII—XIV вв.

В таком случае становятся понятными и элементы византийской палеологовской иконографии, проникшие в эту пластику, временами сопровождаемая почти неизбежной адаптацией не всегда доступных для понимания моделей. Не случайно ведь, что столь изысканные по исполнению иконки, как изображающие Христа Пантократора и Богоматерь Умиление (рис. 5, 3—4, 6—7), немногочисленны и ярко выделяются на фоне более ремесленных изделий, перечень которых можно значительно расширить. Временами их можно классифицировать даже по индивидуальным манерам резьбы. Между тем при всем их разнообразии отчетливо проступают черты общности стиля, что нетрудно показать хотя бы на примере архангелов, представленных на Боровичском кресте (рис. 3, 1—2) и на двух каменных иконках, традиционно датируемых XII—XIII вв., но относимых к Новгороду.³² Как можно заметить, шкала датировок явно не отрегулирована, поскольку сама систематизация обширного и чрезвычайно сложного по составу материала пока весьма далека от совершенства. Затруднения вызывает и архаизирующий стиль, прослеживаемый с определенностью в Киеве в начале XIII в. и в определенной мере затрагивающий продукцию новгородских резчиков по камню рубежа XIII—XIV вв. Формирование локальных стилистических особенностей становится возможным проследить прежде всего благодаря сохранившимся каменным поклонным крестам, о которых здесь шла речь.

³⁰ См.: *Мясоедов В. К.* Каменный образец Новгородского епархиального древлехранилища // Труды Новгородского церковно-археологического общ. Новгород, 1914. Т. 1. С. 189—191. Рис. после с. 190; *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика из камня. С. 72. Табл. 20. № 103.

³¹ См.: *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика из камня. С. 62—63. Табл. 13. № 66; *Сидоренко Г. В.* Ранний памятник древнерусской мелкой пластики // Русское искусство XI—XIII веков. М., 1986. С. 135—148. Ср.: *Порфиридов Н. Г.* Мелкая каменная скульптура Древней Руси // Средневековая Русь. М., 1976. С. 257. Рис. на с. 256 (иконка датирована XIV в.).

³² См.: *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика из камня. С. 65—66. Табл. 16. № 75, 78.

До настоящего времени только на примере формирования венецианской скульптуры XIII в. в результате ассимиляции иноземных моделей удалось проследить становление местной традиции.³³ Новгород дает для этого более скромные возможности, ограничиваемые многочисленными затруднениями, отчасти обусловленными подвижностью мелкой пластики, ее миграцией. Но, может быть, не меньшей трудностью является преодоление изолированного восприятия памятников, особенно тех, что позволяют увидеть конкретные художественные явления. Становление традиции в их ряду, безусловно, занимает исключительно важное место.

³³ Demus O. The Church of San Marco in Venice: History, Architecture, Sculpture // DOP. 1960. V. 6. P. 123—186.