

ПЕЧАТИ ДОГОВОРНЫХ ГРАМОТ КАК ПАМЯТНИКИ  
НОВГОРОДСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА XV в.

Художественная сторона сфрагистики до сих пор мало привлекает внимание специалистов. Вислые свинцовые печати, сохранившиеся в большом количестве, принято рассматривать и как важное историческое источника. Между тем многочисленные памятники сфрагистики, надежно датированные, точно атрибутированные, могут послужить прочной опорой и для искусствоведческих изысканий. В непрерывной последовательности сфрагистического фонда ящее открываются общие для стилистического процесса закономерности, неоднозначность, многослойность художественного развития.

В жалованной грамоте Великого Новгорода Соловецкому монастырю, датированной годами владычества архиепископа Ноны (1459—1469 гг.),<sup>1</sup> сохранились в неприкосновенности восемь печатей, прикрепленных синими, зелеными и светло-коричневыми пасмами шелковых нитей (рис. 1).<sup>2</sup> Семь печатей грамоты с лицевыми изображениями интересуют нас как памятники искусства, разносторонне представляющие стилистическую ситуацию своей эпохи.

Новгородская культура середины XV в. в главных своих направлениях сочетает программное возрождение собственных традиций с резким поворотом к московским петочникам.<sup>3</sup> Внешние влияния, однако, не ограничены ортодоксальными связями с митрополией. Их западное направление также не вызывает сомнений. Наряду с этими явлениями, определяющими характер новгородской культуры середины XV в., существуют другие не менее важные линии развития, отражающие вкусы широких слоев населения.

Памятники новгородской живописи, которые можно было бы отнести к этому времени, в большинстве своем не датированы. Стилистические признаки позволяют разделить их на самостоятельные группы, представленные в литературе в хронологической последовательности.<sup>4</sup> В соответствии с принятым стилистическим делением на группы могут быть рассмотрены и печати Соловецкой грамоты, но, сопровождая один и тот же документ, они свидетельствуют об одновременном существовании различных направлений и тенденций в искусстве Новгорода середины XV в.

<sup>1</sup> Архив ЛОИИ СССР, ф. 174, оп. 1, № 8; ГВНП. М.; Л., 1949. № 96.

<sup>2</sup> Характер и цвет нитей полностью совпадают с теми, что употреблялись в шитье Евфимия II. См.: Смирнов А. П. Древнерусское шитье. М., 1963. С. 37; Малеев И. А. Древнерусское шитье. М., 1971. Табл. 17, 18.

<sup>3</sup> Гордиченко Э. А. Новгородская ставковая живопись XI—XV вв. и собрания Новгородского музея-заповедника: Автореф. дис. . . . канд. искусствоведения. М., 1978. С. 12.

<sup>4</sup> Смирнова Э. С., Лаурин В. К., Гордиченко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982.



Мастерская, исполнявшая заказы архиепископа, представляла на грамоте печатью, владельческая надпись которой на лицевой стороне: «Иона, преосвященный архиепископ Великого Новгорода и Искова» — сопровождается изображением Спаса на престоле на оборотной стороне (№ 475)<sup>5</sup> (рис. 2, а).

Буллотирий этой печати несомненно был выполнен в архиепископской мастерской одним из лучших художников. Высокий рельеф, многоплановое пространство, спокойное и развитое движение, непринужденная линия рисунка, глубокая светотень, мягкая живописная форма представляют незаурядное искусство торента. В его творческой манере ощущаются прекрасная школа, знание традиций, ярко и сильно отражается дух своей эпохи.

Среди произведений новгородской мелкой пластики, близких изображению на печати архиепископа Ионы, можно назвать печати владычных наместников первой половины XV в. (№ 497, 498).<sup>6</sup> Из них особого внимания заслуживает великоленская булла с изображением Богоматери Знамение, найденная на Неревском конце в слоях 1422—1429 гг. (№ 496). К подобным произведениям должно быть отнесено и литое «Вознесение» на панагире мастера Ивана (1435 г.).<sup>7</sup> Еще большее сходство обнаруживается в произведениях московских торентов и резчиков по дереву: деисусный чин на серебряной басменной цате к иконе «Богоматерь Одигитрия», кончег-мощеник радонежских князей, «Распятие» на окладе Евангелия, панагия игумена Никона, резная деревянная панагия с изображением Троицы, деревянные иконки «Премудрость соада себе храм», «Похвала Богородицы».<sup>8</sup>

Живописная форма рельефа, одинаковые приемы графики и пластической моделировки позволяют видеть в перечисленных произведениях памятники одного времени, ту линию и развитие московского искусства, которая связана со школой и традициями Андрея Рублева. Отдельные предметы из приведенного ряда можно прямо связать с рублевской мастерской.<sup>9</sup> Другие лишь в деталях напоминают о духовном наследии Андрея Рублева.

К произведениям, испытывающим рублевское влияние, относятся и упоминавшийся панагир 1435 г., соединивший в себе, подобно печатям Соловецкой грамоты, разные тенденции художест-

<sup>5</sup> Здесь и далее номера печатей приводятся по своду В. Л. Янина. См.: Янин В. Л. Актовая печать Древней Руси. XI—XV вв. М., 1971. Т. 1—II.

<sup>6</sup> Там же. Т. II. С. 58—60.

<sup>7</sup> Николаева Т. В. Произведения русского прикладного искусства с шестнадцатого XV—первой четверти XVI в. // Археология СССР. М., 1971. Вып. Е—I—49. № 11. Табл. 11.

<sup>8</sup> Николаева Т. В. 1) Произведения русского прикладного искусства. . . № 31. Табл. 22, 2; № 40. Табл. 26; № 81. Табл. 51; 2) Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. М., 1968. С. 22—26, 30—31. Табл. 45, 46, 51, 61, 75, 76; Риндина А. В. Древнерусская мелкая пластика: Новгород и Центральная Русь, XIV—XV веков. М., 1978. № 85.

<sup>9</sup> Риндина А. В. Влияние творчества Андрея Рублева на древнерусскую мелкую пластику XV—XVI вв.: Ветхозаветный «Троица» // Древнерусское искусство XV—XVI веков. М., 1963. С. 119—132.



Рис. 2. Печати Соловецкой грамоты.

а — печать архиепископа Поня; б — печать Плотницкого князя; в — печать Чернского князя; г — печать Загородского князя; д — печать Людина князя; е — печать тысяцкого Ивана Лукошича; ж — печать Славенского князя.

венной жизни Новгорода середины XV в. Одна из них открывает тесное сотрудничество художника с москвичами, на что уже обратил внимание Ю. Н. Дмитриев, полагая, что и сам мастер Иван был москвичом.<sup>10</sup> В гравированном изображении Троицы на внутренней стороне створки паннагара исследователи не раз справедливо отмечали позднейшее рублевское иконы. Но кажется, что и в «плотной композиции» Богоматери Знаменье, и в литом «Вознесении» искусство эпохи Рублева также дает о себе знать.

Его проникновение в новгородскую культуру середины XV в. не случайно. Оно осуществлялось не вопреки «сепаратизму» Евфимия и Ионы, а задано с ним. Кроме того, на самой новгородской почве традиция живописной мягкой формы, высокого мастерства исполнения была не нова. Красотой такого искусства, кажется, был покорен ушедший с кафедры в 1415 г. архиепископ Иоанн. Сохранившийся фрагмент его печати (№ 472)<sup>11</sup> с изображением Богоматери подтверждает это предположение. На уцелевшей половине свицового кружка видны край одежд Богоматери, кисть ее руки и вторая монограмма. Тонкие линии надписи, изящная рука с длинными пальцами, свободная пластика одежд — в этих немногих чертах заключено то понимание прекрасного, на почве которого произойдет в ближайшем будущем соединение двух явлений — московской и новгородской школ искусств.

Несмотря на политические разногласия с великим князем, новгородские владыки XV в. никогда не сторонились культурных контактов с Москвой. Особенно тесные взаимоотношения сложились у Евфимия и Ионы с Троице-Сергиевой лаврой. Сюда были даны от имени Великого Новгорода жалованные грамоты на беспомыслимый провоз товаров.<sup>12</sup> Одна из этих грамот удостоверяется печатями, подобными тем, что сохранились на Соловецкой грамоте.<sup>13</sup> Известна также привязанность Ионы к памяти Сергия Радонежского. Результатом этого почитания было путешествие Ионы в Маковец, откуда он привез в Новгород частицы мощей Сергия.<sup>14</sup> Вскоре в Новгороде была поставлена первая церковь на Руси во имя московского святого, украшенная росписью на темы из его жизни.<sup>15</sup>

Нет оснований исключать из ряда московских впечатлений Евфимия и Ионы искусство Андрея Рублева. На упомянушемся уже паннагаре, на одной из двусторонних таблесток из Софийского собора была изображена Троица рублевского типа,<sup>16</sup> в денежном чине 1439 г. из Софийского собора воспроизведены образцы икон из руб-

<sup>10</sup> Дмитриев Ю. Н. Мастер-серебряник XV века // Новгородский исторический сборник. Новгород, 1940. Вып. 7. С. 32—38.

<sup>11</sup> Яким В. Л. Актонские печати Древней Руси. . . Т. II. С. 48.

<sup>12</sup> ГВНП. № 95. С. 150—151.

<sup>13</sup> ЦГАДА. ф. 135, отд. 1, рубр. IV, № 6.

<sup>14</sup> ОР ГИМ. Заб. 261, л. 79 об.

<sup>15</sup> Памятники старинной русской литературы. СПб., 1862. Вып. IV. С. 31; ГИМ. Заб. 261, л. 79 об.

<sup>16</sup> Лазарев В. И. Страницы истории новгородской живописи: Двусторонние таблестки из собора св. Софии в Новгороде. М., 1978. Табл. XIX.

лонских иконостасов.<sup>17</sup> Влияние великого мастера сказалось и на развитии новгородской живописи XV в., воспринявшей светлую цветовую гамму, иконографические схемы и даже в некоторой степени одухотворенный лиризм образов. Несомненно, под обаянием рублевского мира созерцательной любви находятся полотняное «Сретение»,<sup>18</sup> «Рождество» из собрания Н. С. Остроухова<sup>19</sup> и миниатюрный складень с деисусным чином и набранными святыми из Кирилло-Белозерского монастыря (ныне в ГРМ).<sup>20</sup> К числу новгородских памятников, испытывающих влияние рублевской линии московского искусства, следует, очевидно, отнести и печать архиепископа Ионы. Если теперь попытаться найти нечто подобное ей в новгородской живописи середины XV в., то лишь немногие произведения составят ряд возможных для сравнения памятников. Это деисусный чин 1439 г. из Софийского собора, точнее одна раскрытая в нем икона архангела Гавриила, и икона «Спас на престоле» из несохранившегося деисусного чина.<sup>21</sup> В последней живописная природа ее формы осознается не только в пастозном «рыхлом» рельефе моделировки одежд, но и в приглушенных прозрачными белилами темных описях складок. Среди подобных памятников<sup>22</sup> облик этого произведения кажется особенно легко переводимым на пластический язык рельефа.

Указанное направление — не единственное в новгородской культуре. Более того, оно не было определяющим, хотя и занимало в ней важное место. Рядом с ним развивалась другая, более традиционная и широкая ветвь новгородского искусства. К ней могут быть отнесены иконы из праздничных и деисусных чинов,<sup>23</sup> произведения шитья (например, голубая плащаница 1456 г.<sup>24</sup>) и пластики — каменные иконки с изображением архангела Михаила и Иоанна Предтечи и архангела Михаила,<sup>25</sup> возможно, крест Стефана Бородатого 1458 г. со свойственными ему «новгородизмами».<sup>26</sup>

Это направление также во многом воспринимает влияние московского искусства. Но внешнему воздействию оно противопоставляет традиционное художественное мышление, в котором создание идеального, замкнутого образа, отвлеченного от человеческих переживаний,

<sup>17</sup> Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. № 8.

<sup>18</sup> Там же. № 30.

<sup>19</sup> Там же. № 20.

<sup>20</sup> Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий: Каталог выставки. Л., 1981. № 11. — Складень отнесен в каталоге к московской школе живописи, датирован концом XV в.

<sup>21</sup> Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. № 39.

<sup>22</sup> Там же. № 32, 33.

<sup>23</sup> Там же. № 20, 32, 33.

<sup>24</sup> Н. А. Мавсоин (Древнерусское шитье. С. 9) относит плащаницу к московской мастерской. Мы придерживаемся точки зрения А. Н. Сярина (Древнерусское шитье. С. 34—36, плл. на с. 39).

<sup>25</sup> Рындина А. В. Древнерусская мелкая пластика. Табл. 76, 77.

<sup>26</sup> Там же. С. 93; Николаева Т. В. Произведения русского прикладного искусства. . . № 100. Табл. 66.

является главной целью. На пути решения основной задачи новгородские мастера устранились от жизненных наблюдений. Эмоциональной холодности сопутствует отработанность художественных приемов; искусный стереотип заменяет индивидуальное свободное творчество. Именно на этом пути формируется новгородское искусство XV в., которое принято считать классическим выражением местного духа.

В Соловецкой грамоте оно представлено печатями Плотницкого (№ 761) (рис. 2, б) и Черевского конца (№ 764-2) (рис. 2, в).<sup>27</sup> Немысокий рельеф с изображением Богоматери на первой печати отличается от второй, где изображение Николая значительно возвышается над плоскостью свинцового кружка. В остальном же они стилистически однородны. Детальная графическая проработка одежды, большое пространство, в котором как бы растворяется фигура (и печати Черевского конца в нем еще помещаются звезды и группы точек), довольно грузные пропорции, крупная голова — все это общие черты, соответствовавшие каноническим требованиям. Пространство, линии приобретают здесь черты условной, раз и навсегда найденной статичности. Это искусство очень близко к образу на печати архиепископа Иоанна, но в нем сконана свобода творчества, оно как будто заключено в нормативно, тесные рамки канона. Каждый штрих, каждая деталь обладает в нем той определенностью, которая лишает произведение всякой случайности, придает ему характер академичной неизменности.

Поиски аналогий и московском искусстве на этот раз приводят к творчеству резчика Амвросия, работавшего в середине—конце XV в.<sup>28</sup> Его искусство восприняло многое из наследия Андрея Рублева. Но более строгое и лаконичное по форме, оно стало своеобразным эталоном для многих его современников. Среди последователей троицкого резчика были, конечно, и новгородские мастера. Как и Амвросий, они работали в непосредственной близости с иконописцами, не только используя иконографическую типологию, но и усваивая живописные принципы композиционного построения, осмысления формы.

На взаимосвязь прикладного искусства XV в. с иконописью обращали внимание многие исследователи.<sup>29</sup> Эта зависимость существует и в новгородском искусстве. Может быть, особенно определенно она выявляет о себе при сравнении указанных печатей с произведенными классической новгородской живописью — с уже упомянутыми иконостасными чинами, а также иконой «Афанасий, Кирилл Александрийские и Леонтий Ростовский» и двусторонними

<sup>27</sup> Итин В. Л. Актовая печать Древней Руси. . . Т. II. С. 135—136.

<sup>28</sup> Николаева Т. В. Проведении мелкой пластики XIII—XVI вв. в собрании Загорского музея: Каталог. Загорск, 1960. С. 59 и след.

<sup>29</sup> Некрасов А. П. Очерки декоративного искусства Древней Руси. М., 1924. С. 56; Николаева Т. В. Произведения русского прикладного искусства. . . С. 149; Риндина А. В. Дровщерицкая мелкая пластика. С. 88—91.

таблетками,<sup>30</sup> на оборотной стороне которых находится множество святителей, близких по композиции и рисунку изображению на печати Черевского конца.<sup>31</sup>

Отличительной чертой новгородской художественной культуры времени Евфимия и Ионы было обращение к наследию далекого прошлого. Возрождение местных культов, восстановление храмов по старому образцу, литературное оформление легенд и преданий, создание живописных произведений, прославлявших внешние подвиги новгородцев, составляют целостную программу, историчность которой преднамеренно сравнивалась с молодой культурой Москвы.

Тенденции консервативного ретроспективизма нашли отражение и в сфрагистике. В печати Загородского конца (рис. 2, *г*) (№ 762-3, подобная на грамоте Троице-Сергиеву монастырю, № 762-2)<sup>32</sup> реконструируется тип княжеской печати домонгольского периода. Печать как бы «возводится на старую основу», повторяя буллу Святослава Ольговича (1136—1138, 1139—1141 гг., № 140—142).<sup>33</sup> Полурядное изображение святого плотно занимает пространство, ограниченное внутренним линейным ободком. Маленький кружок с изображением Николая размещается на крупном медальоне XV в., словно образ далекой эпохи, о котором напоминают колончатые подписи и иконографический тип святого.

Между тем как храм XV в., несмотря на три его апсиды и закомарное покрытие, не может быть принят за сооружение XII в., так и в печати Загородского конца вместе с некоторыми архаичными чертами налицо признаки своего времени. Они видны в общем размере печати, в палеографии, в характерном для своего времени колоколообразном силуэте фигуры. Никола на печати Загородского конца — по существу один из тех персонажей, которые заполняют живописный месяцеслов в церкви Симеона в Зверине монастыре.<sup>34</sup>

Печать Людина конца представляет еще одну, не менее важную сторону художественного развития этого времени (рис. 2, *д*) (№ 758-3, подобная на грамоте Троице-Сергиеву монастырю, № 758-2).<sup>35</sup> Изображенная на ней небольшая стоящая фигурка воина со щитом и копьем свободно вписывается в пространство. На этот раз внутренний ободок не столько замыкает композицию, сколько организует ее, подтверждая закономерность общего большого круга. Позиция динамична. Легкие пропорции, высокий барельеф с растворяющимися контурами силуэта еще больше усиливают впечатление движения. Вместе с тем живописность изображения не вызывает ассоциаций с московским искусством. В печати ощутима чужеродная,

<sup>30</sup> Смирнова Э. С., Лаурин В. К., Горбисенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. № 62, 63.

<sup>31</sup> Лиларев Н. Н. Страницы истории. . . Табл. IV, VIII, IX, XIII.

<sup>32</sup> Янин В. Л. Антоны печати Древней Руси. . . Т. II. С. 135.

<sup>33</sup> Там же. Т. I. С. 104—105.

<sup>34</sup> Герасимов Н. Н. Фрески церкви Симеона Богоприимца в Новгородском Зверине монастыре // Памятники культуры: Новые открытия. 1978. Л., 1979. С. 255.

<sup>35</sup> Янин В. Л. Антоны печати Древней Руси. . . Т. II. С. 135.

неправославная природа. Как верно отметил В. Л. Янин, на печати не святой, а светский воин.<sup>36</sup> Его доспех скорее напоминает рыцарские латы, в постановке фигуры есть несвойственная русскому духу придворная куртуазность.

Кроме печати Людига конца такое же изображение имеется на печати посадника Василия Никитича (1416—1423 гг., № 590).<sup>37</sup> где еще более подчеркнуты элементы западноевропейской пластики. К печатям подобного рода относятся и буллы посадника Ивана Лукиничина на Соловецкой грамоте (рис. 2, е) (№ 593), посадника Дмитрия Васильевича и тысяцкого Михаила Андреевича на Троицкой грамоте (№ 592, б10), посадника Федора Олисеевича на договорной грамоте Новгородца с великим князем Казимиром (№ 591).<sup>38</sup> В их «изумизматическом» облике воспроизводится тип западноевропейских монет.<sup>39</sup>

Контакты Новгорода с Западной Европой оживляются в начале XV в. Участило к иноземцам относился архиепископ Евфимий I.<sup>40</sup> Не меньшей симпатией они пользовались и при дворе Евфимия II.<sup>41</sup> Известно, что по его заказу немецкие мастера строили Владимичью палату — памятник кирпичной готики XV в. Ангелы, стоящие на спинах львов, держащие тарелки паннагара 1435 г., цветочный бордюр поддона — также свидетельство готических источников, которые, видимо, знал мастер Иван.<sup>42</sup> Если кроме названных памятников вспомнить еще стрельчатые порталы, широкие ниши над входом, кирпичный декор архитектуры XV в., то существование в Новгороде печатей европейского типа не покажется случайным.

Печать Славенского конца (рис. 2, ж) (№ 759-1, подобная на Троицкой грамоте, № 759-2)<sup>43</sup> — еще одно явление в новгородской культуре середины XV в., факт жизни средневекового города с его социальной неоднозначностью, сложностью отношений, многообразием вкусов. В графическом упрощении рельефа, сведенного к обобщенным очертаниям силуэта, одежды, деталей, печать представляет вторичный ремесленный слой, не связанный с архиепископским заказом, но не менее продуктивный и деятельный. Мастера подобных артелей работали быстро, выполняли всякий заказ. Отсюда скудость средств, поспешность и требовательного исполнения. Необходимость в таких мастерах обуславливала их долговременное существование, в результате чего утверждались определенные навыки, создавались свои традиции.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Там же. С. 96.

<sup>38</sup> Там же. С. 96, 97, 103, 104, 142, 143, 199.

<sup>39</sup> Фенглер Х., Гирзоу Г., Унгер В. Словарь изумизмата. М., 1982. С. 28—29.

<sup>40</sup> Никитский А. Очерк внутренней истории церкви в Великом Новгороде. СПб., 1879. С. 44—45.

<sup>41</sup> Памятники старинной русской литературы. С. 20; Лазарев Н. И. Искусство средневековой Руси и Запад (XI—XV вв.) // Лазарев В. И. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М., 1978. С. 276—278.

<sup>42</sup> Лазарев В. И. Искусство средневековой Руси. . .

<sup>43</sup> Янин В. Л. Актовые печати Древней Руси. . . Т. II. С. 135.

Близкие по облику печати принадлежат великим князьям Василию Дмитриевичу (1389—1425 гг., № 424—426) и Василию Васильевичу (1425—1462 гг., № 429-3).<sup>44</sup> На некоторых из них полуфигура Василия Кесарийского превращена в схематизированное изображение, приближенно напоминающее человека (№ 426-1—3). В этой «каракуле» оживает воспоминание об «уродцах» княжеской сфрагистики начала—середины XIII в.<sup>45</sup> Тогда пренебрежение к форме означало неинтересованность владельца, не имевшего возможности наблюдать за исполнением собственной печати в Новгороде. И сейчас в новгородской княжеской сфрагистике происходило нечто подобное.

Представители Славянского конца также прибегли к услугам мастера невысокой квалификации (подобная печать была и у Кириллова монастыря, располагавшегося неподалеку, у Нередицкой горы, № 767),<sup>46</sup> ремесло которого было одним из слагаемых многоликой новгородской культуры XV в.

Мы рассмотрели все «лиценные» печати Соловецкой грамоты, но, чтобы полнее представить характер новгородского изобразительного искусства этого времени, следует обратиться еще к одной булле. Она находится на Троицкой грамоте и принадлежит к числу анонимных печатей владычных наместников (№ 512-1, см. также 2—5).<sup>47</sup> Художественный облик этой и близких к ней булл той же группы (№ 513—515, 517—519)<sup>48</sup> аналогичен изображению избранных святых на серебряном окладе каменной иконки,<sup>49</sup> а также на многочисленных новгородских иконах середины—второй половины XV в.<sup>50</sup> Среди них следует выделить «Денсус с молящимися новгородцами»<sup>51</sup> и особенно важную в данном случае икону «Покров» из собрания И. С. Остроухова.<sup>52</sup> На ней молящаяся Богоматерь близка изображению на печати не только иконографически. Подобие осознается в невысоком, но пластичном рельефе, силуэтной собранности, в характере графики. Подтверждает сходство и рисунок слегка согнутой ноги Богоматери. Откровенно подражая классическому типу стоящей фигуры, мастер не справляется с задачей правильной передачи формы. Складка мафория, обрисовывающая колени, не выявляет конструкции, поза лишена гибкости, движение скованно. Условность этого приема наглядна в обонезской иконе «Апостолы Петр и Павел».<sup>53</sup> Между тем, несмотря на огрехи рисунка, схема его была принята

<sup>44</sup> Там же. С. 33—35.

<sup>45</sup> Там же. № 370—373, 379, 386, 390—393.

<sup>46</sup> Там же. С. 138—139.

<sup>47</sup> Там же. С. 58—60.

<sup>48</sup> Там же.

<sup>49</sup> *Николаева Т. В.* Произведения русского прикладного искусства. . . № 17. Табл. 13.

<sup>50</sup> *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода. № 21, 23, 25, 38, 42, 44, 50, 51, 71.

<sup>51</sup> Там же. № 28.

<sup>52</sup> Там же. № 18.

<sup>53</sup> Там же. № 42.

в Новгороде и качестве канона, несущего в себе черты локальной культуры.

Печати Славецкого конца и анонимная печать на Троицкой грамоте вместе с подобными им иконами составляют вторую ветвь новгородского искусства, менее зависимую от аристократического заказа, но представлявшую вкусы самых широких слоев населения. Именно здесь сказался народный дух. Самостоятельность, непосредственность образного видения, независимость от византийских образцов когда-то создали этому искусству славу подлинно новгородского. Не оспаривая его глубокой самобытности, мы все-таки настаиваем на необходимости рассмотрения его только как части общего процесса художественной культуры древнего Новгорода.

Итак, ряд рассмотренных печатей показывает, что эпоха, хронологические рамки которой обозначены датами Троицкой и Соловецкой грамот, как и всякая другая эпоха художественной жизни, не была и не смогла быть стилистически однозначной. Многие явления духа, порой противоположные по содержанию, возникали одновременно. Печати новгородских договорных грамот — наглядное свидетельство этому. Вместе с тем памятники новгородской сфрагистики, обладающие значительным запасом объективных сведений, могут стать своеобразным хронологическим определителем многих явлений местной художественной культуры.