

при любой возможности, покрывая им все имеющиеся в его распоряжении плоскости. Его замечательный колористический дар наиболее полно раскрывается в сцене «Чудо Георгия о змии» (табл. 14). Он помещает Георгия на серебристо-белом фоне, облачая его в голубовато-синий хитон, золотисто-желтые доспехи с наброшенным на них коричневато-красным плащом, фиолетового тона штаны и белые сапожки. Давая ему в руки серовато-белый щит с желтой обводкой, он сажает святого на голубовато-белого коня с красно-коричневой гривой и хвостом, смело очерчивает коня серовато-синей линией, царевну изображает в белоснежном одеянии, пере-кликающемся с белым драконом, чья чешуя отликает синеvато-стальными оттенками. Искусство мастера, подвизавшегося в церкви св. Георгия, своеобразно совмещает в себе возвышенность и суровость Византии с чисто народной красочностью и орнаментальностью и тем очаровательным оттенком простодушия, который так характерен для новгородской живописи.

По своему стилю росписи Старой Ладого ближе всего к фрескам Аркажской церкви, но они обнаруживают также ряд точек соприкосновения с фресками Нередицы¹. Последние, однако, исполнены в гораздо более широкой манере. Среди зарубежных памятников росписи церкви св. Георгия находят себе наиболее убедительные аналогии в живописных фрагментах XII века в афонском монастыре Рабдуху², в фресках позднего XII века собора в Аквилее³ и в возникших ок. 1200 года мозаиках Сан Марко в Венеции («Вознесение» в центральном куполе)⁴. Все эти стилистические параллели указывают не на Константинополь, а на провинциальные школы, как тот источник, откуда черпал свои образцы подвизавшийся в церкви св. Георгия новгородский художник. Чуждый константинопольского ригоризма, он так же свободно обращался с византийским репертуаром форм, как это делали его афонские и итальянские собратья⁵.

Росписи Нередицы являются крупнейшим средневековым живописным ансамблем не только в России, но и на Западе (табл. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21). В них новгородские черты выступают с такой силой, как ни в одном другом памятнике.

¹ Ср. пророков в барабане с пророками Исайей и Моисеем в барабане Нередицы (В. Мясоедов, Фрески Спаса Нередицы, Ленинград 1925, табл. X-2, X-1), типы лиц, поддерживающих ореол ангелов в куполе, — с аналогичными фигурами в куполе Нередицы (В. Мясоедов, *op. cit.*, табл. IV, VI), Соломона в барабане — с архангелом Селафилом в Нередице (В. Мясоедов, *op. cit.*, табл. LXIV), святителей в медальонах — со святителями в апсиде Нередицы (В. Мясоедов, *op. cit.*, табл. XXIX, XXXII-2, XXXIV-1), Николу — с соответственной фигурой в апсиде Нередицы (В. Мясоедов, *op. cit.*, табл. XXX-2). При всех этих сопоставлениях следует иметь в виду, что манера исполнения росписей Старой Ладого отличается более графическим характером. Среди работавших в Нередице мастеров ближе всего к автору ладожских росписей тот художник, который исполнил полуфигуру Петра Александрийского и ряд родственных ей по стилю фресок (см. ниже).

² G. Millet, *Monuments de l'Athos. I. Les peintures*, Paris 1927, табл. 97—98.

³ P. Toesca, *Gli affreschi del Duomo di Aquileia, Dedalo* 1925, июнь, стр. 32—57.

⁴ O. Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig. 1100—1300. Baden bei Wien* 1935, табл. 12—13.

⁵ В церкви Успения в Старой Ладого была расчищена поясная фигура мученика Бориса, дошедшая до нас в довольно плохом состоянии сохранности. Фрески этого храма еще ожидают своего раскрытия. См. Н. Репников, Предварительное сообщение о раскрытии памятников древней живописи в Старой Ладого, *Вопросы Реставрации* 1928 (II), стр. 193—194.

Фрески Нередицы поражают своей изумительной сохранностью и ни с чем не сравнимой полнотой в подборе сюжетов, которые, вместе взятые, почти исчерпывающим образом знакомят зрителя с системой средневековой росписи. Кто не имел счастья видеть фрески Нередицы, никогда не сумеет составить себе достаточно полное представление о монументальной живописи средних веков. Ибо по грандиозности монументального размаха эти фрески не знают себе равных.

Искусство Нередицы — суровое искусство. Воплощаемые им идеи представляют самое строгое из когда-либо существовавших на русской почве направлений христианской мысли. Здесь нет радостного и широкого приятия мира, как во Владимиро-Суздальских рельефах и в иконах XV века, здесь все пронизано страхом перед магическим всеилием божества и перед муками загробной жизни. Недаром огромному по своему размеру изображению «Страшного Суда», в котором подробно переданы все виды адских мучений, отведено главное место среди росписей Нередицы, сплошным ковром покрывающих стены церкви. Куда бы ни взглянул зритель — на своды или на конху, на купол или на аркосолии, — всюду он видит лики святых, как бы гипнотизирующих его своим взглядом и внушающих ему чувство беспомощности. Рядом с этими святыми, чьи могучие фигуры крепко вросли в землю и в чьих черных, как уголь, глазах есть что-то острое и пронизывающее, человек кажется себе маленьким и ничтожным. Эмоциональная сила воздействия этого замечательного искусства настолько велика, что оно захватывает даже современного, равнодушного к религиозным вопросам зрителя, позволяя ему понять то, что чувствовали новгородцы XIII века, когда они робко вступали в построенную их князем церковь и когда они со страхом вглядывались в сцену «Страшного Суда», напоминая им о бренности человеческого существования и о неизбежности расплаты за содеянные грехи.

Фрески Нередицы выдаются своей монументальностью. Фигуры даны в застылых, фронтальных позах. Если они двигаются, то у них тяжелая поступь, если они стоят, то кажутся прикованными к месту. Композиции распадаются на отдельные, замкнутые в себя звенья; обычно они строятся на основе точного соответствия частей, художники всячески избегают перекрещиваний и перерезываний. Композиции стелятся вдоль стены, подчиняясь ее мерному ритму. Благодаря тому, что лица действующих персонажей почти всегда обращены к зрителю, все евангельские сцены разворачиваются в замедленном ритме, приобретая вневременной характер. Тяжелые фигуры, с большими головами и крупными конечностями, еще более усиливают монументальность этого искусства — торжественного и величавого, мужественного и волевого.

Те идеалы, которые воплотили художники Нередицы, отличаются большой суровостью. Но эти суровые идеалы претворены с предельным для того времени реализмом. Некоторые лица святых прямо поражают своей выразительностью и правдивостью. Им присуща чисто крестьянская сила. Таковы головы пророков, евангелистов Луки и Матфея, пророка Ильи, отдельных святых жен и мучеников, особенно же головы святителей в апсиде (табл. 15, 21). Николай Чудотворец, Дементян, Власий, Григорий Богослов, Фока, Лазарь — это незабываемые по силе своей художественной экспрессии образы, в которых сквозь оболочку византийского

канона пробивается струя такой жизненной силы, что от канона здесь почти не остается и следа. Эти лица, резкие и решительные, имеют в себе нечто неповторимо новгородское. Исполненные в смелой, широкой манере, с помощью контрастов зеленых теней и белильных светов, они знаменуют одну из высших точек в развитии новгородской живописи XII века.

В Нередице фрески идут почти от пола и покрывают все стены и своды. Они располагаются друг над другом регистрами. Но компоновка фресок в пределах каждого регистра очень свободная. В ней нет никакой симметрии. Медальоны произвольно вклиняются в поле фризов, многофигурные сцены чередуются с единоличными изображениями, вертикальные членения соседних регистров часто не совпадают, прямоугольники, включающие в себя отдельные сцены и фигуры, не имеют стандартной формы, композиции смело загибаются за угол стены, переходя на прилегающие к ней плоскости. Все это уподобляет фрески гигантскому цветистому ковру, сплошь затягивающему стены и своды. Среди красок преобладают желтые, голубовато-синие, красно-коричневые, белые и зеленые тона, образующие напряженную и несколько пеструю цветовую гамму. Уже одна эта декоративная система в корне отлична от византийской, в которой господствуют принципы строгой архитектоники. В греческих церквах мозаики обычно украшают лишь верхнюю часть интерьера (своды, люнеты, паруса, тромпы, купол), стены же облицовываются мрамором. Вся декорация подчиняется ведущим архитектурным линиям. Она облегчает несомые части, несущие же части, благодаря облицовке мрамором, приобретают крепость монолита. Если стены декорируются мозаиками либо фресками, то они даются в замкнутых обрамлениях, заставляющих зрителя воспринимать их как картины, хранящие живые эллинистические отголоски. Совсем по-иному строится система росписей в Нередице. Здесь живописные изображения образуют одну сплошную непрерывную поверхность, идущую почти от самого пола до вершины сводов и купола. При такой трактовке несущие и несомые части получают совершенно равноценное значение. Тем самым интерьер утрачивает свой расчлененный характер, стенные же плоскости, наоборот, выигрывают в единообразии, поскольку они оформляются с помощью одного и того же фактурного приема (т. е. фрески). Поэтому в интерьере появляется та преувеличенная массивность, которая сближает его с малоазийскими, кавказскими и романскими ансамблями и аналогии которой было бы напрасно искать на константинопольской почве. Эта близость фресок Нередицы к памятникам восточным и романским подтверждается также иконографическим составом ее росписей, хранящих, как это доказал В. К. Мясоедов, множество архаических пережитков.

В алтарной апсиде представлена Богородица-Оранта, на груди которой расположен медальон с полуфигурой Христа (так наз. «Знамение»). К ней подходят с обеих сторон процессии святых и святых жен, возглавляемые Борисом и Глебом. Все эти фигуры даны в гораздо меньшем масштабе. Подобные процессии святых в апсиде вовсе не известны на Востоке, зато мы их находим в ряде западных памятников¹.

¹ Напр. в Сан Сильвестро в Тиволи (ок. 1100), в Санта Мария ин Трастевере (ок. 1145) и в Санта Франческа Романа (ок. 1161) в Риме и др. См. *R. van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting I, The Hague, 1923, рис. 70, 79 и 80.*

Под Орантой идут три фриза с традиционной «Евхаристией» и святителями. Внизу алтарной апсиды, в нише, над горним местом для епископа, изображен стоящий Христос в образе священника. На его голове прострижено гуменцо, обязательное для всех священнослужителей диаконского, иерейского и епископского сана. Это тот же иконографический тип, который мы встречаем среди мозаик Софии Киевской и грузинских росписей Бертубани. Его помещение на горнем месте дает основание усматривать в нем прототип образа Великого Архиерея. Но Христос Нередицы еще не облачен в святительские регалии — саккос, омофор и митру, как на памятниках XIX века. Слева от Христа-Священника расположен медальон с Предтечей, справа — медальон со св. Марфой. Этот совсем необычный «Деисус» был убедительно расшифрован Н. П. Сычевым, который объясняет изображения Иоанна Предтечи и Марфы тем, что основатель церкви великий князь Ярослав Владимирович носил христианское имя Иоанна, а его супруга — имя Марфы¹. В левом аркосолии представлен питаемый вороном пророк Илья, в правом — епископ Петр Александрийский, согласно легенде никогда не решавшийся сесть на «горнее седалище», потому что он видел «на нем свет небесный и некую божественную силу пребывающую»². Наличие полуфигуры пророка Ильи в алтарной апсиде также имеет свой глубокий смысл, поскольку питаемый вороном Илья обычно рассматривался как ветхозаветный прообраз новозаветного жертвоприношения. Связывать эту фигуру, вслед за Н. П. Сычевым, с культом старшего сына Ярослава Мудрого Ильи нет решительно никаких оснований, особенно учитывая то обстоятельство, что изображение пророка Ильи часто встречается в сербских и афонских росписях³. Над головой Оранты помещен фланкированный ангелами «Престол Уготованный», а в замке алтарного свода дано крайне редкое изображение Иисуса Христа «Ветхого Деньми»⁴. Христос, Бог-Слово, второе лицо Троицы, представлен здесь в образе старца, с белыми, как лунь, волосами. Этот иконографический тип, без сомнения, сложился в Византии, где церковь всячески стремилась внедрить в умы верующих догмат нераздельности трех лиц святой Троицы, с каковой целью ветхозаветный творец изображался в виде Иисуса Христа. По причине исключительной важности догматического содержания образа «Ветхого Деньми», он был помещен в Нередице на своде алтарной арки, где его видели все молившиеся перед алтарем.

Жертвенник украшен изображением Богоматери типа «Знамение», которой поклоняются две фигуры. Здесь представлена известная сирийская легенда о моле-

¹ N. Syčev, Sur l'histoire de l'église du Sauveur à Neredicy près Novgorod, Deuxième recueil dédié à la mémoire de Theodore Uspenskij, première partie, Paris 1932, стр. 84—92.

² И. Толстой и Н. Кондаков, Русские древности в памятниках искусства, вып. VI, Санкт-петербург 1899, стр. 137.

³ Напр. в Мораче, Грачанице и мн. др. См. V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, Beograd 1930, табл. 7а, 62в.

⁴ Этот иконографический тип, встречающийся уже в мозаиках Санта Костанца и Сан Паоло фуори ле Мура, фигурирует и в позднейших памятниках (Cod. Paris, gr. 74, росписи Каппадокии, крипты св. Власия близ Бриндизи, Бояны, Земена, Драгалевци и Бобошево в Болгарии, церкви патриархата в Пече в Сербии, Малой Митрополии в Афинах, икона Устюжского Благовещения в Третьяковской Галлерее и др.).

нии св. Алексия Человека Божия нерукотворенному образу Богородицы в Эдессе. Этот редчайший сюжет является наглядным свидетельством того, сколь многим роспись Нередицы обязана Востоку. Вдоль стены жертвенника расположены фигуры преподобных отцов, а на сводах — сцены из жизни Иоакима и Анны, следующие древнейшей протоевангельской версии, которая воспроизведена на памятнике сирийского происхождения — на колоннах кивория собора св. Марка в Венеции, исполненного в VI веке, а также в грузинских росписях Бертубани, относящихся к началу XIII века.

Конха диаконика заполнена полуфигурой Иоанна Предтечи, своды украшены сценами из его жизни, апсида — фигурами святых жен, которые размещены здесь не случайно, поскольку в диаконик, в отличие от жертвенника, допускались диакониссы. Среди изображений святых жен привлекает к себе внимание св. Рипсимия. Хотя она рано вошла в общие святцы восточной церкви, особым почитанием она всегда пользовалась на Кавказе. Возможно, что в Нередице находилось изображение еще одной тесно связанной с Кавказом святой — св. Нины, которую Ш. Я. Амيرانшвили склонен отождествлять с неизвестной женой, представленной в позе Оранты¹.

В куполе Нередицы, в отличие от киевских храмов, мы видим не Христа Вседержителя, а «Вознесение»: восседающий на радуге Спаситель окружен шестью ангелами, ниже даны фигуры апостолов; живо жестикулируя, они указывают на чудо «Вознесения» и, одновременно, принимают на себя руководство миром (надпись «вси языцы воспещите руками» как бы воспроизводит их слова); посреди апостолов стоит Богоматерь, а по сторонам ее — два ангела; в простенках барабана изображены пророки; они представлены в спокойных позах, погруженными в думы о предреченном. Обширная композиция купола является пережиточной формой того иконографического типа, который встречается лишь в ранних византийских памятниках и который уже в IX веке был вытеснен, на константинопольской почве, новым типом — полуфигурой Христа Вседержителя. Более старая редакция купольной декорации удержалась на периферии византийской империи (в частности в Малой Азии), на Кавказе и на романском Западе. Помимо Нередицы, она фигурирует в Спасо-Мирожском монастыре во Пскове и в Георгиевской церкви в Ладогe. Эта редакция была занесена на Русь с Востока, где она всегда пользовалась большой популярностью.

Паруса Нередицы заполнены традиционными фигурами сидящих евангелистов, между которыми помещены изображения Иоакима и Анны и двух «нерукотворенных» образов Христа — св. Убрус (лик Христа на ткани) и св. Чрепие (лик Христа на черепице). По подпружным аркам идут медальоны с полуфигурами Севастийских мучеников. В северном, южном и западном люнетах останавливают на себе внимание колоссальные поясные фигуры архангелов Рафаила, Уриила и Селафила. В сочетании с Михаилом и Гавриилом, написанными по обычаю на восточном своде, и фигурой херувима в люнете восточной стены жертвенника эти архангелы образуют сложную «ангельскую иерархию», которая здесь введена, вероятнее всего, по желанию основателя церкви великого князя Ярослава Владимировича. Обычно ангелы рас-

¹ *Ch. Amiranashvili*, Quelques remarques sur l'origine des procédés dans les fresques de Neredici, Deuxième recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskiï, première partie, Paris 1932. стр. 114.

смаatrивались на Руси как покровители доблестного воинства и, в первую очередь, князей. Вот почему им отведено столь видное место в церкви Нередицы, являвшейся великокняжеской постройкой.

Остальная часть церкви украшена сценами из священного писания. Ново-заветные сцены сосредоточены по преимуществу в трансепте, ветхозаветные же отнесены в западный неф. Среди первых следует назвать «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Преображение» и развитой цикл «Страстей» (с характерными подписями «заушают за ланиту», «предается на Распятие», «как предастся на страсть»), среди вторых — «Жертвоприношение Авраама» и «Явление Троицы Аврааму». Многофигурные композиции чередуются с многочисленными рядами святых. Ближе к алтарю расположены изображения преподобных, мучеников и святых воинов, дальше от алтаря — святые жены. Тут же, в западном нефе, представлен отец Александра Невского Ярослав Всеволодович, подносящий модель церкви восседающему перед ним Христу. Эта фреска являлась, как доказал Ю. Н. Дмитриев¹, позднейшим дополнением и возникла около 1246 года, когда были исполнены и наружные фрески, украшавшие фасад храма (фланкированное фигурами св. Владимира и св. Ольги «Успение» и изображение св. Николая; «Преображение» написано одновременно с фресками 1199 года).

Пожалуй, наиболее интересной частью росписи Нередицы следует считать огромную монументальную композицию «Страшного Суда», размещенную под хорами на западной стене и на примыкающих к ней стенах южного и северного нефа. Помимо традиционных элементов, эта сцена, названная в надписи «Страшный судищ», включает в себя ряд не совсем обычных фигур и эпизодов. Мы видим здесь «ад» в образе сатаны, восседающего на звере и держащего в руках Иуду; апокалипсическую жену, которая едет на чудовищном звере, грызущем человека; отдающее мертвецов море, персонифицированное плывущей на драконе женщиной, с сосудом в руках и в венце; отдающую мертвецов «землю», олицетворенную едущей на фантастическом звере женщиной; различные адские мучения, которые изображены в виде темноокрашенных квадратов с головами и надписями: тьма кремешней, смола, иней, скрѣжату зубом, мраз и др. Но особенно примечательна полная юмора сценка с богачом. Он сидит в огне и молит Авраама, на лоне которого расположилась душа Лазаря, облегчить его страдания. Показывая себе на язык, он взывает к нему: «отче Авраме, помилуй мя и послѣ Лазоря да умочить пѣрст свой в воде и устудить ми язык, изъмагаю бо в пламени семь». На что стоящий перед ним сатана подносит ему сосуд с огнем и говорит: «дружище богатый, испей горящаго пламени».

Иконография росписи Нередицы родственна не константинопольским, а восточным памятникам. Иконография большинства евангельских сцен восходит к сирийским источникам, откуда обычно широко черпали свои образы и кавказские мастера. Примечательно также наличие изображений популярных на Востоке святых и апокрифов (как напр. сирийской легенды о молении св. Алексия Человека Божия нерукотворенному образу Богородицы в Эдессе). К этим восточным мотивам при-

¹ Ю. Дмитриев, Изображение отца Александра Невского на Нередицкой фреске XIII века, Новгородский исторический сборник, вып. III—IV, Новгород 1938, стр. 39—57.

соединяются романские (процессия святых и святых жен в конхе апсиды). Все византийские иконографические типы, встречающиеся в Нередице, производят такое впечатление, как будто они были заимствованы не из первоисточника (т. е. Константинополя), а окружным путем, т. е. из восточных провинций. Об этом же говорит крайне архаический по строю своих форм стиль росписей. При всей его самобытности, он обнаруживает немало точек соприкосновения с памятниками Малой Азии и Кавказа (особенно грузинскими росписями капеллы монастыря Шио-Мгвиме, Бетании и Ахталы)¹. Однако было бы неверно делать отсюда вывод, что подвизавшиеся в Нередице фрескисты испытали непосредственное воздействие малоазийских или кавказских мастеров. Их искусство есть одно из многочисленных ответвлений той богатой восточнохристианской художественной культуры, которая пустила глубокие корни на обширной территории не только восточных, но и западных провинций Византийской империи и которая была гораздо понятнее молодым народам Кавказа, древней Руси и романского Запада, нежели рафинированная культура Константинополя. Именно в силу этой переутонченности последняя часто оставалась для варварского мира сокровищем за семью печатями.

В Нередице, как это было установлено В. К. Мясоедовым² и М. И. Артамоновым³, работало около десяти мастеров. Хотя каждый из них придерживался своей манеры, тем не менее им удалось создать поразительный по своему единству ансамбль. Однако при внимательном изучении фресок Нередицы индивидуальные почерка главных мастеров выступают с достаточной четкостью, чтобы можно было распределить между ними основной состав фресок. Одному из этих художников принадлежат: южная часть купольной композиции, пророки Аарон, Илья и Иона в простенках окон барабана; св. Чрепие над западной аркой; евангелист Марк; архангел Рафаил в южном люнете; вероятно, южная часть «Евхаристии» в алтаре; святители по той же стороне (табл. 15); питаемый вороном Илья (табл. 16); «Распятие» и «Снятие со креста» на северной стене. Его письмо характеризуется очень свободной и смелой манерой исполнения и широким использованием резких светов, переходящих в глубокие тени. Это письмо правильно сближалось В. К. Мясоедовым с техникой энкаустических икон IX—X веков, хранящихся в монастыре св. Екатерины на Синае. Другой мастер написал огромную композицию «Страшного Суда» (табл. 19), сделанную в пять приемов (в той ее части, которая расположена на западной стене), а также «Крещение», «Рождество Христово», «Введение во храм», «Сретение» и значительное количество единоличных изображений. Он пишет легко, без всякого нажима, в его лицах, с крупными изогнутыми носами и большими, несколько выпученными глазами, есть что-то стереотипное, он жидко накладывает краску и охотно пользуется сочными, глубокими тонами. Его смелое и спорое искусство, повидимому, наиболее отвечало новгородским вкусам XII века. Третий мастер (он является автором таких изображений, как Петр Александрийский, табл. 20, евангелист Иоанн, апостолы Павел, Иоанн, Лука, Иаков и Симон, Христос-Свя-

¹ Ср. *Ch. Amiranchvili*, *op. cit.*, стр. 115—118.

² В. Мясоедов, *op. cit.*, стр. 16.

³ М. Артамонов, Мастера Нередицы, Новгородский исторический сборник, вып. 5, Новгород 1939, стр. 33—47.

щенник, Иоанн Предтеча из «Деисуса», первый и второй ряд святителей на левой стороне апсиды до окна и кончая фигурой Иоанна Златоуста, табл. 21) работает в более графической, хотелось бы даже сказать, орнаментальной манере. Он накладывает света тонкими белильными мазками, образующими на скулах, на щеках, на лбу узорные плетения. Его фигуры имеют стройные пропорции и небольшие головы; тщательно вырисованным рукам он уделяет всегда значительное внимание. Среди работавших в Нередице живописцев этот художник наиболее близок к мастерам, подвизавшимся в Аркажском монастыре и в церкви св. Георгия в Старой Ладого. Рядом с этими тремя основными группами росписей в Нередице можно проследить и ряд других манер, но последние выявляются с гораздо меньшей четкостью. М. И. Артамонов склонен объединять в две различные группы росписи верхних частей храма (Христос-Еммануил, Ветхий Деньми, Севастийские мученики, левая половина «Евхаристии», композиция конхи алтарной апсиды, пророки Моисей, Захария, Давид, Соломон, Богоматерь и левый ангел в купольном «Вознесении» и др.) и фрески южной стены, юго-западного столба, верхних частей диакона и средней части жертвенника, где преобладают единоличные изображения. Однако такое деление представляется во многих отношениях спорным. Более четкая стилистическая классификация росписей Нередицы наталкивается на большие трудности, так как все фрески исполнялись с учетом их расстояния от зрителя. На верхних фресках светотень резче, лики покрыты сплошь зеленым санкирем, по которому густо и широко проложены желтоватые света. На нижних фресках света положены по локальному желтому цвету; местами они перекрыты узкими белильными мазками бликов. Краски здесь менее густые. Кроме того, следует учитывать, что работавшие в Нередице художники составляли артель, возглавляемую старшим мастером, который не мог допустить слишком большого разнобоя стилей. В противном случае не получился бы тот целостный ансамбль, который так поражает в Нередице.

Фрески Нередицы выдаются, в целом, своей очень большой живописностью. Их смелая, размашистая, энергичная манера письма, порою граничащая с некоторой небрежностью, обнаруживает множество точек соприкосновения с техникой исполнения ряда кавказских, малоазийских и романских росписей. Недаром В. К. Мясоедов сближал один из фигурирующих в Нередице пошибов, отличающийся не византийской драпировкой складок и плоскими, почти сплошь забеленными лицами, с романскими фресками Бриксена и церкви Санта Кроче ии Джерузалементе в Риме¹. Мастера Нередицы, в совершенстве владеющие фресковой техникой, опирались на восточнохристианские и романские традиции. Но они сумели обогатить фресковую технику новыми фактурными приемами и новыми цветовыми решениями. Надо видеть, как ловко они прописывают черной краской брови, ресницы и ноздри, как виртуозно они наносят той же черной краской зрачок поверх голубоватой прокладки белков глаз, как легко они пишут седые волосы, сочетая белильные мазки с зеленым или голубоватым тоном, как они остроумно варьируют оттенки волос с помощью желтых, красных, черных и голубоватых мазков, чтобы по достоинству оценить вклад новгородцев в средневековую монументальную живопись.

¹ В. Мясоедов, *op. cit.*, стр. 16.

Росписи Аркажской церкви, храма св. Георгия в Старой Ладоге и Нередицы, связанные тесным стилистическим родством, недвусмысленно говорят о том, что в Новгороде сложилась к концу XII века своя школа фрескистов. Она претворила все заимствованное со стороны в единый стиль, который смело может быть назван новгородским. Вот почему так беспочвенны все попытки приписать эти росписи заезжим греческим мастерам¹. Здесь подвизались, без сомнения, местные художники, имевшие за своей спиной длительную местную традицию. Им удалось воплотить те чисто новгородские идеалы, которые одинаково отличны как от византийских, так и от восточнохристианских и романских и которые характеризуются огромной силой экспрессии и необычайной смелостью живописных решений.

Следы деятельности новгородских мастеров были обнаружены в приходе Гарда на острове Готланд, где местная церковь хранит скудные остатки старой живописи (фигуры двух святых по сторонам равностороннего креста), очень близкие по стилю к росписям Нередицы². Фигуры расположены в арочках, связанных, с помощью петель, с центральным медальоном, в который вписан крест. По всей вероятности новгородские купцы, в один из своих многочисленных наездов на остров, привезли с собою русского мастера, которому и поручили расписать их церковь.

Хотя фрески храма Николы на Липне были исполнены ок. 1292—1294 годов, тем не менее они не могут быть оторваны от памятников домонгольской живописи, настолько они близки к ним по стилю. Во всяком случае в них нет ничего такого, что позволяло бы объединять их в одну группу с росписями Палеологовского круга.

Роспись церкви Николы на Липне была записана в 1877 году клеевой краской. При этом уцелел ряд древних изображений, находившихся за новым иконостасом (фигуры воинов и святителей, «Три отрока в печи огненной» и «Благовещение»). В 1930 г. было приступлено к расчистке росписи и к ее укреплению. Наибольший интерес привлекли к себе фигуры Бориса и Глеба на восточных гранях западных столбов и многочисленные фигуры воинов в верхних поясах росписи. На основе этих расчищенных фрагментов имеется возможность дать хотя бы суммарную характеристику стиля фресок Николы на Липне. Труднее восстановить первоначальную систему его декоративного убранства: хотя малярная роспись 1877 года и повторяет в основном прежнее расположение сюжетов, тем не менее она нередко настолько их искажает, что ей не приходится особенно доверять.

В куполе изображен Пантократор, в простенках барабана — пророки, на нарусах — евангелисты, в апсиде — восседающая посреди ангелов Богоматерь, держащая перед собою медальон с Христом (очень редкий иконографический тип, восходящий к старым сирийским источникам)³, на замках подпружных арок — «Деисус», на сводах — евангельские сцены и фигуры и полуфигуры святых, в посвященном Марии жертвеннике — епископы в омофорах (один из них — Харитон), в посвященном Иоанну Предтече диаконике — юные воины, на входной стене —

¹ См. Ph. Schweinfurth, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, Haag 1930, стр. 100, 108—109.

² Т. Арне, *Русско-византийская живопись в готландской церкви*, Известия комитета изучения древнерусской живописи, 1921 (I), стр. 5—8.

³ См. Н. Кондаков, *Иконография Богоматери*, I, рис. 206—209, 212, 213.