

«КЛАССИЧЕСКОЕ» НАСЛЕДИЕ В ВИЗАНТИЙСКОМ И ДОМОНГОЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XI—РАННЕГО XII ВВ.

Ольга Е. Этингоф

Научно-исследовательский институт теории
и истории изобразительных искусств Российской академии художеств,
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,
etinhof@mail.ru

Аннотация. Древнерусское искусство в целом было ориентировано на монашескую культуру Византии, и это стало отчетливо ясно в XII в. На ранних этапах развития домонгольской культуры в княжеской среде от Византии усваивалось придворное искусство, полное «классических» реминисценций. Новые находки фресковых фрагментов церкви Благовещения на Городище и Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде, наглядно демонстрируют, что аристократические традиции, с элементами «классики», проникали на Русь в период правления рода Мономаховичей. Эти традиции распространились за пределы Киева и Южной Руси и проявились в памятниках Новгорода. Они были живы не только в XI в., но и на протяжении всей первой трети XII в. Такая ситуация вполне соответствовала и сохранению практики княжеского заказа.

Ключевые слова: фреска, «классическая» традиция, Константинополь, Киев, Новгород, аристократия, монашество

Для цитирования: Этингоф О.Е. «Классическое» наследие в византийском и домонгольском искусстве конца XI—раннего XII вв. // Academia. 2020. №4. С. 421–440.

DOI: 10.37953-2079-0341-2020-4-1-421-440

“CLASSICAL” HERITAGE IN BYZANTINE AND PRE-MONGOL ART OF THE LATE 11TH – EARLY 12TH CENTURIES

Olga E. Etinhof

The Research Institute of Theory and History
of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
etinhof@mail.ru

Abstract. Old Russian art as a whole was oriented towards the monastic culture of the Byzantine Empire, and this became distinctly clear in the 12th century. The princely community at the early stages of the development of pre-Mongol culture assimilated from Byzantium the court art full of “classical” reminiscences. New finds of fresco fragments of the Church of the Annunciation on Hillfort and the St. George Cathedral of the Yuriev monastery in Novgorod clearly demonstrate that aristocratic traditions, with elements of the “classics” penetrated into Russia during the reign of the House of Monomakh. These traditions spread beyond the boundaries of the Kiev land and Southern Russia and manifested themselves in the monuments of Novgorod. They were alive not only in the 11th century, but throughout the entire first third of the 12th century. This situation was quite consistent with the preservation of the practice of the princely order.

Keywords: fresco, “classical” tradition, Constantinople, Kiev, Novgorod, aristocracy, monasticism

For citation: Etinhof, O.E. “Classical” heritage in Byzantine and pre-Mongolian art of the late 11th–early 12th centuries”, Academia, 2020, no 4, pp. 421–440. DOI: 10.37953-2079-0341-2020-4-1-421-440

В византийской культуре и искусстве, особенно в Константинополе, всегда и постоянно, подспудно или явно, сохранялись классические античные основы благодаря прямому наследованию греческих и римских традиций. В некоторые периоды, так называемых малых средневековых ренессансов, эти традиции оказывались особенно актуальными, они сознательно возрождались и стилизовались [Weitzmann 1981]. Одним из таких периодов была эпоха правления династии Комнинов, в художественной жизни которой, несмотря на сложность стилистической эволюции, существенное место принадлежало и новому обращению к «классике», которое исследователи обозначают как «Комниновский ренессанс» [Kazhdan 1985]. Главным образом, это проявлялось в придворном искусстве аристократического направления, где заказчиками оказывались члены императорской семьи и крупные аристократы. В произведениях, заказчиками которых были церковные деятели и монахи, вкус к «классике», как правило, проявлялся в гораздо меньшей степени, скорее неосознанно, или совсем отсутствовал.

Эта проблема развития стиля византийской живописи наиболее полно и развернуто проанализирована в работах В. Джурича [Džurić 1979, p. 159–252]. Исследователь одним из первых обосновал наличие на протяжении комниновского периода двух основных художественных течений: аристократического и церковного, принимая во внимание как социальную специфику заказа, так и стиль памятников. В. Джурич систематично делит многочисленные монументальные росписи конца XI–XII вв. на две группы, выполненные по заказу аристократов и отражающие вкусы византийской светской элиты, а также созданные по заказу представителей клира или монашества. Связь между характером заказа, который отражал социальный статус ктитора, и стилем живописи имела место и отчетливо проявлялась. В. Джурич, в частности, затрагивает чрезвычайно важный вопрос о значении экономического фактора и допускает, что материальные возможности и размер финансовых затрат ктитора также могли быть важным элементом, влиявшим на стиль произведения искусства.

В. Джурич обнаружил основополагающую разницу в использовании цвета и выделил два принципа: колористический и тональный. В аристократическом искусстве очевидны «классицистические» тенденции, господство колористического принципа, гармоническая красота ликов, а техника и стиль обнаруживают обилие роскошных живописных приемов. Он полагает, что аристократические заказчики предпочитают более богатую палитру в традициях эллинистического искусства.

Искусство аристократического и императорского круга комниновской эпохи известно сравнительно хорошо, мы располагаем сведениями о светских столичных заказчиках высокого ранга в Константинополе и на периферии византийского мира по письменным источникам, кроме того, сохранились и памятники монументальной живописи в разных центрах, в том числе некоторые немногочисленные фрагменты и в самом Константинополе. Связь этого направления со столицей Византийской империи очевидна и не вызывает сомнения

Согласно В. Джуричу, вкусам монахов соответствуют отчетливые контрасты цвета. Тональный принцип основывается на светотеневых эффектах, без значительной роли колорита. Искусство отчетливо монашеской ориентации этого периода изучено меньше и сохранившиеся памятники монументальной живописи известны преимущественно в провинциальных монастырях и на перифериях византийского мира, в том числе и на русском севере.

Примечательно, что комментарии к проблеме колорита в живописи встречаются уже в святоотеческой литературе IV в. Так, в поэме Григория Богослова (Назианзина) «О себе самом и о епископах», датируемой 381 г., содержится фрагмент, в котором речь идет о цвете в живописном искусстве и о мастерстве художника в зависимости от его интерпретации:

«Может быть, ты думаешь, что *наилучший из живописцев* не есть тот, кто пишет движущиеся фигуры *простыми красками* — какой-нибудь Зевксис, Поликлет или Евфранор — но любой, кто с помощью *ярких и светлых цветов* создает бесформенные тела (как мне кажется, именно из таких были Каллимах и Калаис, которые *с трудом делали копии копий*)?» (*курсив наш — О. Э.*)
[Григорий Богослов 2003, с. 160–161]



Ил. 1–3. Кафоликон монастыря Успения Богоматери в Дафни. Около 1100 г. Фото: Антон Поспелов / Православие.ру

Ил. 1. Мозаики купола, барабана и тромпов. Ил. 2. Мозаики тромпа. Крещение. Фрагмент. Ил. 3. Мозаики барабана. Пророк.

Историки искусства и раньше обращались к этому пассажиру поэмы в связи с христианской живописью. В частности, М. Дворжак формулировал это так: «Примечательно, что уже у Григория Назианзина можно найти выпад против цветового импрессионизма». [Дворжак 2001, с. 80, примеч.]. Идея Григория Назианзина и комментариев к ней М. Дворжака не оставляют сомнений в ее принципиальной важности. Отец церкви высоко ценит «*простые краски*», они соответствуют его представлению о высоком мастерстве «*наилучших живописцев*», в то время как «*яркие и светлые цвета*» присущи беспомощным «*копиистам*». Тем самым в этом парадоксальном предпочтении постулируется идеал аскетического искусства, избегающий сложной цветности, т. е. яркого и богатого колорита, и именно этот идеал ведет к созданию «*наилучших*» живописных произведений. Это прямо подтверждает слова Г. В. Флоровского о некоей поляризации «империи и пустыни», то есть придворной и монашеской культур, уже в ранней Византии [Флоровский 2001, с. 141]. Позиция Григория Назианзина, конечно, явилась основой последующего развития клерикальной или церковной, в том числе монашеской, концепции, о которой пишет В. Джурич.

Не приводя все памятники византийской монументальной живописи, которые связывают с тем и другим направлениями, отметим лишь самые яркие примеры. Очевидно, что к первому («колористическому») направлению могут быть отнесены мозаики кафоликона монастыря Успения Богоматери в Дафни ок. 1100 г. (Ил. 1–3), отчасти мозаика с образом Богоматери на южной галерее собора Софии Константинопольской 1118–1122 гг. (Ил. 4), росписи церкви Св. Пантелеймона в Нерези 1164 гг. и еще целый ряд памятников, заказчики которых прямо или косвенно были связаны с императорским двором или аристократией Константинополя [Djuric 1979, p. 159–252]. В произведениях этой группы колорит плотный, звучный, сочный, богатый и яркий, объемы трактованы с помощью цветовых градаций. Колористический принцип проявляется в использовании обилия



Ил. 4. Собор Святой Софии в Стамбуле. Мозаика южной галереи. Богоматерь. 1118–1122 гг. Фото автора.

оттенков в личном письме и в трактовке драпировок святых. В ликах вводятся зеленые тени, киноварные акценты отмечают подрумянку и цветные рефлексy в глубоких тенях. Полихромные контуры и линии способствуют сложным эффектам комниновской стилизации.

Во вторую группу («тональную») попадают, в частности, росписи крипты Св. Варвары кафоликона монастыря Св. Николая в Камбья (Беотия) второй половины XII в. К тому же кругу очевидно относятся фрагменты голов апостолов из трапезной монастыря Ватопед на Афоне, которые по мнению В. Джурича, созданы по заказу монахов или представителей высшего клира [Djuric 1979, p. 159–252; Этингоф 2013, с. 29–45]. Во второй группе в большинстве случаев используются более приглушенные цвета, и, главное, объемы создаются с помощью разбеленного тона того же цвета. Тональный принцип основывается на светотеневых эффектах, без значительной роли колорита. В таких случаях лики преимущественно писаны охрами, а света переданы только белилами. Аналогичные приемы использованы и в драпировках. Основной цвет ткани нюансирован лишь с разной степенью разбеленности. Контуры в основном однотонные или черные.

Разграничение двух направлений — задача непростая. Классификация, делящая монументальные декорации на два таких направления, неизбежно упрощает проблему. Не все памятники можно четко разделить на две группы на основании стиля, оба типа приемов могли переплетаться.

По поводу проблемы византийского «классического» наследия этого времени нелегко сказать что-то новое, вероятно, можно лишь вносить уточнения по поводу интерпретации конкретных памятников. В древнерусском искусстве ситуация гораздо сложнее. Русская церковь вплоть до XV–XVI в. подчинялась константинопольскому патриархату. Принципиальных конфессиональных отличий от греческой церкви на Руси практически не было. Церковное искусство, начиная с XI в., усваивалось в домонгольской Руси в соответствии с византийскими канонами, архитектурными, иконографическими, стилистическими.

Однако при подчинении иерархии русских митрополий Константинопольскому патриархату в художественной сфере довольно быстро наметилось существенное отличие византийской и русской культур. Оно заключалось в том, что на Руси не было



Ил. 5. Двусторонняя икона «Святой Георгий, Богоматерь Дексиократуса». Фрагмент. Поздний XI в. Успенский собор Московского кремля. Фото: Музеи Московского кремля.

своего собственного античного прошлого, не было прямой связи с античным наследием и никогда не было светского образования, основанного в Византии на эллинистической школьной традиции. Соответственно на Руси никогда не было и не могло быть традиции античных штудий, обычных для византийской придворной культуры, и систематического копирования античных рукописей и других древних образцов. Византийские антикизирующие традиции воспринимались на Руси минимально, либо совсем отменялись, либо часто интерпретировались в искаженном виде.

Об ориентации древнерусской культуры и особенно письменности на византийскую монашескую традицию писали многие авторы [Буланин 1991, с. 203–285]. Русская культура в целом была значительно более аскетична, чем византийская. Словесность на Руси была по преимуществу ориентирована на традиции византийских монастырей.

Вместе с тем, древнерусская княжеская элита, особенно и прежде всего в Киеве, была тесно связана с византийским императорским двором, эти контакты домонгольской Руси вначале неизбежно вели к усвоению некоторых элементов придворных обычаев, а также соответственно и художественных норм. Меткие замечания по этому поводу содержатся у Б.А. Успенского [Успенский 1983, с. 30–31].

Но довольно скоро на Руси наступил следующий этап, когда произошел определенный отбор принципов монашеской культуры и отказ от придворных элитарных традиций, что в гораздо большей мере соответствовало потребностям и вкусам молодой славянской цивилизации. К этой проблеме обращался Д.М. Буланин [Буланин 1991, с. 271–272, 276]. Это проявилось, в частности, в интенсивном развитии русских монастырей к концу XI в., прежде всего, в масштабной деятельности Киево-Печерской лавры, тесно связанной с константинопольскими монастырями, особенно со Студийским [Абрамович 1931, с. 39].

По-видимому, аналогичные процессы происходили не только в церковной словесности, но и в художественной среде, а процесс этот затрагивал также принципы, касающиеся архитектуры и живописи. Почти не сохранилось художественное наследие

конца X в. на Руси, но часть памятников XI в., безусловно, ориентирована на придворное византийское искусство, когда княжеская элита была тесно связана с византийским двором. Прежде всего, это касается собора Святой Софии Киевской, как с точки зрения архитектуры, так и живописной декорации. Ярким примером влияния придворного аристократического искусства на Русь, в частности, являются росписи лестничных башен Софийского собора середины XI в. с изображением музыкантов, скоморохов, сцен на константинопольском ипподроме и императорской четы в ложе [Лазарев 1973, с. 107–121].

Исследователи справедливо отмечали, что в древнерусской живописи второй половины XI и особенно XII вв. преобладало искусство монашеского направления, а не аристократического, и в нем «классическое» наследие отразилось минимально. Именно монашеское искусство византийского мира, причем, как правило, провинциальное, органично усваивалось на Руси, особенно на ее периферии. [Лазарев 1973, с. 50–51]. Среди произведений этого времени в домонгольских центрах в гораздо большей мере можно обнаружить признаки второго, аскетического направления. Вполне закономерно,



Ил. 6–8. Михайловский златоверхий собор в Киеве. 1113 г. Фото автора.

Ил. 6. Мозаики апсиды. Евхаристия, фрагмент. Апостолы. **Ил. 7.** Мозаики апсиды. Евхаристия, фрагмент. Ангел.

Ил. 8. Фреска. Архангел Гавриил из Благовещения.

что аскетическая художественная традиция, как и вообще культура монастырская, на Руси прижилась в гораздо большей мере, чем придворная, именно в XII в. Как раз в этот период, когда в качестве заказчиков выдвигаются церковные иерархи, как это было с новгородским архиепископом Нифонтом, со второй четверти XII в. на Руси прослеживается более отчетливая ориентация на монастырское искусство Константинополя, а впоследствии и других центров византийского мира.

Вместе с тем, ситуация с распространением монашеского искусства в домонгольской Руси не так проста и однозначна. Как уже говорилось, в XI в. в русских княжествах стала формироваться монашеская среда, и крупнейшим центром явился Киево-Печерский монастырь. Эта обитель была тесно связана с киевской княжеской элитой, а также и с императорским двором в Константинополе [Абрамович 1931]. Учитывая ситуацию в Константинополе, где также тесно взаимодействовали императорский двор, аристократия и монастыри, находившиеся в черте города [Magdalino 2007, 76–78], можно полагать, что этот процесс в свою очередь отразился и в Киеве. И это было связано, прежде всего, именно с Киево-Печерской лаврой, куда прибывали константинопольские зодчие и живописцы. В Киев из Константинополя могли призываться как придворные артели мастеров, так и монастырские. Из Киева в свою очередь в другие русские центры могли попадать константинопольские, а затем и русские мастера как придворной, так и монашеской ориентации.

Дифференцировать сохранившиеся домонгольские монументальные мозаики и росписи конца XI–XII вв. в соответствии с двумя основными направлениями совсем непросто. Во-первых, до нас дошло немного памятников этого времени, сохранность

их часто такова, что невозможно отчетливо определить характер и направление их стиля. В результате информация о художественной жизни, нам известная, очень фрагментарна [Этингоф 2009, с. 62–78]. Однако, благодаря новым недавним археологическим открытиям домонгольских фресок мы можем значительно обогатить наши представления об этом искусстве.

Ни в коей мере не претендуя на полноту интерпретации «классического» наследия в русском домонгольском искусстве и упоминания всех связанных с ним памятников конца XI – начала XII вв., отметим лишь самые яркие явления, с нашей точки зрения, опуская многие другие произведения. Обращаясь к созданиям домонгольской монументальной живописи XI и раннего XII вв., затронем также некоторые из икон и рукописей.

Выдающимся примером живописи аристократического «классицистического» направления является знаменитая двусторонняя икона из Успенского собора Московского Кремля с образом Святого Георгия на обороте (Ил. 5). По поводу ее датировки в литературе есть разные точки зрения, мы придерживаемся даты последней трети XI в. (?) [Этингоф 2005, с. 417–420]. Сведений о ее происхождении, к сожалению, до нас не дошло. Она написана в технике изощренного многослойного сплавленного письма, известного в иконописи конца XI в., в том числе, и на Руси. Письмо бессанкирное. Лик святого трактован столь выражено пластично, что создается впечатление почти сферичности головы, он словно светится изнутри, а поверхность исполнена поразительными по сочности цветными тенями и рефlekсами. Весьма вероятно, что это творение византийского мастера на Руси.

Мозаики и фрески Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве, 1113 г., безусловно, также памятник элитарного придворного стиля [Лазарев 1966; Коренюк 2005, с. 7–28] (Ил. 6–8). Монастырь и его декорация были созданы по заказу князя Святополка Изяславича, то есть соответствуют аристократическому направлению и по социальной принадлежности заказчика И мозаики, и фрески, хотя и сохранившиеся фрагментарно, во многих отношениях родственны мозаикам Дафни, это роскошная живопись с «классицистическими» реминисценциями, также, несомненно, прямо связанная с византийским столичным искусством. Скорее всего, они созданы византийскими мастерами, возможно, при участии киевских.

Недавние археологические находки фрагментов фресок двух новгородских ансамблей первой трети XII в., церкви Благовещения на Городище и Георгиевского собора Юрьева монастыря, также ярко демонстрируют связь с роскошным придворным искусством византийской столицы. В обоих случаях заказчиками были князья рода Мономаховичей. Эти два памятника существенно расширяют наше представление об отношении к «классике» в русском искусстве в этот период. К ним мы и обратимся поподробнее.

Церковь Благовещения была заложена на вершине холма новгородского Городища князем Мстиславом Владимировичем как часть комплекса княжеской резиденции, это была своего рода “*capella palatina*”. Согласно сообщению Первой Новгородской летописи, церковь была заложена в 1103 г. [НПЛ 1950, с. с. 19, 203]. Однако, в других летописях имеются расхождения по поводу даты закладки храма. Предполагается, что она была осуществлена по случаю рождения Всеволода Мстиславича (предположительно в 1097 г.), а посвящение церкви Благовещению связывалось с выбором христианского имени княжича (Гавриил). Учитывая все это, исследователи допускают и более раннюю датировку создания храма [Назаренко 2001, с. 607].

При раскопках под руководством Вл.В. Седова в течение 2016–2017 гг. найдено множество фрагментов сбитых фресок раннего XII в. [Седов 2019, с. 10–34] (Ил. 9–13). Эти фрагменты обрабатываются и собираются в Центре реставрации монументальной живописи Новгородского музея под руководством заведующей центром Т. И. Анисимовой.

В литературе есть две датировки ранее известных фрагментов фресок церкви Благовещения: Т. Ю. Царевская датировала их после 1109–1117 гг., Л. И. Лифшиц – 1107–1109 гг. [Лифшиц 2004, с. 426–427, 98]. Характер стиля новгородской росписи, обилие новых данных благодаря последним находкам и близость фресок памятникам последней четверти XI в., вполне допускает и еще более раннюю датировку завершения декорации церкви Благовещения самым началом XII в., около 1103 гг., что согласуется и с новыми исследованиями истории закладки храма.



Ил. 9–13. Церковь Благовещения на Городище, Новгород. Фрагменты фрески. Начало XII в. Находка Вл. В. Седова. Фото автора.

Ил. 9. Женский лик. **Ил. 10–12.** Лик юноши или ангела. **Ил. 13.** Голова ангела.

Основным приемом личного письма на большинстве фрагментов фресок был бессанкирный. Реже встречается письмо по темной подкладке, в основном, красной охры. Колорит очень богатый, звучный, очевидна открытая, сочная полихромия. Рисунок также цветной, он почти неотделим от живописных мазков. Преобладает живопись многослойная, несплавленная, выполненная отдельными пастозными мазками, густой и плотной корпусной краской, так что сама фактура имеет выражено рельефный тактильный характер (Ил. 9–10). Мазки в этом типе контрастно сопоставлены рядом, иногда с дополнительными цветами. Есть фрагменты с многослойной, но более сплавленной и мягкой манерой личного письма (Ил. 11). В третьей группе фрагментов преобладают сплавленные тонкие слои светлых охр и лишь несколько акцентов других цветов (Ил. 12) Цветовые пятна, как правило, моделируют выпуклый рельеф, головам и лицам придается пластическое качество. Редкая звучность, богатство и свобода колорита, выраженная пластика, свобода и подвижность ракурсов и взглядов, живость выражения ликов придают живописи отчетливо «классицистический» характер [Этингоф 2018b, с. 1–13; Этингоф 2019b, с. 179–194].

Новгородские фрагменты правомерно сопоставить с мозаичными памятниками рубежа XI–XII вв. Многие головы из Дафни именно с точки зрения интерпретации «классики» сходны с находками из Благовещенской церкви: женским, юношеским



Ил. 14. Мстиславово Евангелие. 1103–1117 гг. Миниатюра. Евангелист Лука.

и ангельским ликами (?) (Ил. 9–11). Естественно сопоставить новгородские фрагменты с росписями кипрских храмов: рубежа XI–XII вв. и начала XII в. Живопись в некоторых отношениях сходна, хотя отнюдь не тождественна. Во фрагментах с Городища она более сочная, с нескрытыми мазками [Stylianou 1997, p. 114–130, 238–245, 456–467, 486–491].

По поводу сплавленного письма, которое мы видим на одном из фрагментов с ликом ангела или юноши из Городища, можно отметить, что это традиция конца XI в., которая характерна для разных видов живописи, как миниатюр рукописей, так и иконописи. Такого типа письмо было хорошо известно и на Руси, например, в упомянутой иконе «Св. Георгий» из Успенского собора Московского Кремля (Ил. 5).

Необходимо оговорить соотношение стиля и присутствия реминисценций «классического» наследия в росписях церкви Благовещения на Городище и в Софийском соборе в Новгороде 1108–1109 гг., созданных почти одновременно и, вероятно, одной артелью. [Лифшиц 2004, с. 21–109, 183–406]. По предварительным наблюдениям, колорит сохранившихся фресок в Софийском соборе строится по иным принципам: он гораздо более сдержанный, аскетический, лишен сопоставлений дополнительных цветов, местами тяготеет к монохромности. Этот вопрос требует отдельного рассмотрения, однако, наиболее правдоподобной интерпретацией такого различия в трактовке колорита двух памятников может быть различие в характере заказа. У церкви Благовещения заказчиком был князь, и она являлась частью светской княжеской резиденции, заказчиком Софийского собора был епископ, и это был главный собор, центр церковной жизни княжества.

При Мономаховичах из Византии на Русь проникала именно столичная традиция благодаря связям киевского и константинопольского дворов. Некоторое «запаздывание»

стиля росписей на Городище и ориентация на приемы, характерные для памятников 1080–1090-х гг., может быть, связано с тем, что эта артель наследовала традиции константинопольских мастеров, прибывших в Киев в 1080-е гг. в Киево-Печерский монастырь, согласно Киево-Печерскому Патерику. [Абрамович 1931, с. 6–10]. Епископ Никита, поставленный в Новгород в 1096 г., был выходцем из Киево-Печерского монастыря, он упоминается в Киево-Печерском Патерике как затворник Никита. Мастера артели, работавшей в новгородском храме, возможно, также были призваны из Печерской обители. К сожалению, на стилистическом уровне доказать это пока (?) невозможно [Этингоф 2020, с. 11–29].

В миниатюрах Мстиславова евангелия, ГИМ, Син. 1203, предположительно, созданного для той же церкви Благовещения на Городище (до 1551 г. она там и хранилась [Невоструев 1997]) также проявились «классицистические» тенденции (Ил. 14). Общепринятая датировка манускрипта: 1103–1117 гг., Е.В. Уханова предложила ее сузить до 1103–1113 гг. [Уханова 2019, с. 253–272]. Можно отметить отчетливое сходство живописи миниатюр этого манускрипта с монументальными росписями, использование в трактовке голов и ликов евангелистов моделировки крупного рельефа, несплавленное энергичное письмо, контрастные света крупными мазками и проч. Характер экспрессии стиля миниатюр не свидетельствует о провинциализме мастера, он свойственен стилю этого времени. Миниатюры Мстиславова евангелия обнаруживают значительную близость с фрагментами фресок из церкви на Городище. Скорее всего, они выполнены мастерами, прибывшими из Киева, как и фрески церкви Благовещения. До рубежа XI–XII вв. в Новгороде не было собственного скриптория [Янин 1982, с. 52–63]. Соответственно в городе просто не могло быть местных художников-миниатюристов, поэтому маловероятно, что рукопись украшали какие-то новгородские мастера.

Георгиевский собор Юрьева монастыря, был заложен сыном Мстислава, Всеволодом Мстиславичем в 1119 г. О дате освящения 29 июня 1130 г. сообщала надпись на утраченной мраморной плите в храме [Янин 1988, с. 92, прим. 7]. По-видимому, строительство и украшение собора и были завершены около (?) 1130 г. В 2013–2020 гг. экспедиция под руководством Вл.В. Седова проводила работы в Георгиевском соборе. найдены десятки тысяч фрагментов сбитой настенной росписи наоса XII в. [Седов 2015, с. 98–122; Седов 2016а, с. 11–17; Седов 2016b, с. 16–29].

Это гигантский живописный материал, дающий представление о множестве различных приемов виртуозного письма и о драгоценных красителях, который чрезвычайно расширяет наши представления об искусстве как домонгольской Руси, так, вероятно, и Византии, поскольку от памятников Константинополя этого периода сохранилось очень мало. Найденные фрагменты обрабатываются и собираются в Центре реставрации монументальной живописи Новгородского музея, главным образом, в мастерских под руководством Т. А. Ромашкевич, а также и Т. И. Анисимовой.

Огромный и значимый для всей новгородской земли Георгиевский собор Юрьева монастыря, хотя и монастырский, был открыт, в том числе и для мирян, и в нем было роскошное живописное убранство в соответствии с ктиторством князя из рода Мономаховичей.

На фрагментах живописи из наоса Георгиевского собора очевидно обилие разнообразных технических и художественных приемов (Ил. 15–19). Преобладает бессанкирное письмо, на нескольких фрагментах различимо и использование «легкого» санкирия оливкового цвета (Ил. 18). Во многих случаях нет резкой границы между сплавленным и пастозным письмом, оба типа письма комбинируются (Ил. 15–17). При всем богатстве и разнообразии приемов в своей совокупности фрески производят стилистически целостное впечатление единого ансамбля. [Царевская 2016, с. 195–206; Седов 2016b, с. 16–29; Этингоф 2017, с. 224–235; Этингоф 2018а, с. 200–216; Этингоф 2018с, с. 190–201].

Письмо в наосе Георгиевского собора исключительно высокого технического и художественного уровня, очевидно оно выполнено высококлассной артелью, что соответствовало княжескому заказу. Моделировка крупная пластическая, рельеф подчеркнут. Живопись звучная, сочная, плотная. Колорит богатый, сопоставляются как крупные локальные цветные пятна, так и полутона, контрастные сочетания цвета и света. В написании драпировок используются дополнительные цвета, что было традиционно



Ил. 15–19. Георгиевский собор Юрьева монастыря, Новгород. Фрагменты фрески. Около 1130 г. Находка Вл. В. Седова. Фото автора статьи.

Ил. 15. Лик Богородицы. **Ил. 16.** Лик ангела. **Ил. 17.** Лик старца. **Ил. 18–19.** Лик юноши или ангела.

для византийской аристократической живописи. Вместе с тем, сплавленное бессанкирное письмо сопоставимо и с иконописной техникой (**ил. 19**).

Один самых выразительных фрагментов фресок наоса Георгиевского собора — голова Богородицы из северной апсиды (**ил. 15**). Последовательно использованы два сплавленных слоя охры (светлой и желтой), два слоя зелено-оливковых притенений. Сверху проложены пастозные отдельные мазки сильно разбеленной охры в белках глаз и на лице; серо-розовые рефлексы от мафория и розового с голубыми полосками чепца отражаются на щеке и подбородке, жидкие лессировки разбеленной охрой и белилами сочетаются с охристой и белильной штриховкой.

Вместе с тем, в соответствии с временем создания во фрагментах фресок собора отчетливо выражен очень активный завершающий рисунок, не всегда цветной, часто темный, коричневый и даже черный. Подобного сложного рисунка нет в росписях начала XII в. Это приемы уже развитого комниновского стиля.

Правомерно сопоставить фрески наоса Георгиевского собора с византийскими памятниками первой половины — второй четверти XII в., важными параллелями представляются росписи южной апсиды Календерхане Джамии первой четверти XII в. (?), два мозаичных фрагмента, происходящие из Фетие Джамии и находящиеся в соборе Св. Георгия Экуменического патриархата в Стамбуле (1118–1143 гг.?), а также мозаики апсиды и сцен вселенских соборов в росписи нартекса собора монастыря Рождества Богородицы в Гелати (1125–1130 гг.) [Striker, 1997, pl. 150–153; Belting 1978, p. 10; Меписашвили, 1982, с. 47–50]. Из икон можно отметить мозаичный образ Христа Елсемона из Музея Боде в Берлине [Demus 1991, s. 29–33, taf. 6].

Кроме того, на стенах алтарных апсид, а также среди фрагментов фресок найдены роскошные, редкие по изысканности разнообразные орнаменты, украшавшие интерьер



Ил. 20. Икона «Устюжское Благовещение». Около 1130 г. ГТГ. Фото ГТГ

собора. [Седов 2016а, с. 11–17; Царевская 2016, с. 195–206]. Они также отражают вкусы аристократических заказчиков византийской столицы.

Фрагменты росписи наоса Георгиевского собора сохранили живопись перво-классного качества и технического совершенства, они вполне выдерживают сравнение со столичными памятниками византийской монументальной живописи, иконами и рукописями именно самого элитарного аристократического, придворного круга. Это был выдающийся фресковый ансамбль. В Новгородской земле ни до, ни после нет ничего равного по качеству живописной техники, обилию драгоценных красителей, сложности стилистических решений. Ни росписи Николо-Дворищенского собора, ни собора Рождества Богородицы Антониева монастыря не демонстрируют такой изощренной живописи. Это была новая, особенная артель, призванная специально для работы в Георгиевском соборе.

Князь Всеволод-Гавриил, вероятно, призвал в Новгород артель, включавшую либо столичных греческих мастеров, либо также и киевских, прошедших выучку у византийцев. Вполне правдоподобно, что вновь, как и в случае церкви Благовещения на Городище, это совершалось при посредничестве Киево-Печерского монастыря. Новгородский епископ Иоанн Попин, при котором был заложен и создан Юрьев монастырь, предположительно, также был выходцем из Киево-Печерского монастыря [Мануил 2003, с. 18]. Вместе с тем, следует отметить, что и в Киеве первой трети XII в. (за исключением ансамбля собора Михайловского Златоверхого монастыря) до нас не дошло росписей такого выдающегося художественного качества. Ни сохранившиеся росписи церкви Спаса на Берестове, ни декорация «Крещальни» Софийского собора пока не дают нам представления о наличии в Киеве мастеров столь высокого уровня. [Коренюк 2002, с. 399–412; Лифшиц 2006, с. 249–274]. В Константинополе, к сожалению, сохранились лишь единичные фрагменты, которые также не дают достаточного представления о наличии там фресковой живописи такого качества в этот период.

И, наконец, кратко коснемся иконы «Устюжское Благовещение» из ГТГ (Ил. 20). Об иконе Благовещения (которую исследователи отождествляют с памятником из ГТГ),

ее переносе в Москву из Новгорода, также ее древнем происхождении из Юрьева монастыря сообщают письменные источники середины XVI в.: «Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон Диака Ивана Михайлова сына Висковатого в лето 7062» и Новгородская вторая летопись [Розыск 1858, с. 11; НЛ 1879, с. 93]¹. Это один из редких памятников, который благодаря известиям источников обладает почти точной датировкой. Крайне маловероятно, что такая огромная икона могла быть написана до строительства и декорации храма, которому была предназначена, или когда-либо транспортировалась из другой церкви. Никаких свидетельств (даже легендарных) о происхождении иконы из церкви Благовещения на Городище до нас не дошло. Примечательно, что в «Розыске» говорится о том, что икона находилась в Юрьеве монастыре «с пять сот лет и более». Это означает, что, согласно традиции, ее пребывание в обители отсчитывалось с момента ее основания в XII в. Если икона происходит из Георгиевского собора Юрьева монастыря, то это одновременно и указание на ее дату. Тем самым у нее есть *terminus post quem*. Она происходит из того же собора, что и юрьевские фрески, и была создана тогда же, около 1130 г. Икона может служить надежным ориентиром для рассуждений о развитии стиля первой трети XII в. [Этингоф 2005, с. 423–426; Этингоф 2019b, с. 179–194].

В контексте сопоставления «Устюжского Благовещения» с фресками собора примечателен монументальный характер иконы. Живописная техника «Устюжского Благовещения» и многих ликов из наоса, написанных сплавленно, поразительно родственна, причем сходны лики, выполненные как бессанкирным приемом, так и санкирным (Ил. 18, 19, 20). В живописи наоса Георгиевского собора и иконы «Устюжское Благовещение» можно отметить преобладание бессанкирного приема, но усложненного и с элементами использования более темных подкладок. Несмотря на очевидные различия фресковой и иконописной техник, в иконе и во фресках использованы синхронные по времени и единые принципы работы мастеров одной артели.

Стиль парных константинопольских икон, составляющих «Благовещение», из иконостаса церкви Св. Климента в Охриде 1108–1120 гг. с выраженной пластикой и мягким рисунком кажется предшествующим этапом, однако предвосхищает приемы, использованные в «Устюжском Благовещении». [Djurić 1961, N 20, pl. XXX]. Родственную трактовку рисунка со стилизованными очертаниями глаз можно отметить на двух мозаичных образах из Экуменического патриархата в Стамбуле: «Богоматерь Одигитрия» и «Иоанн Креститель» (1118–1143 гг.?). [Belting 1978, p. 10].

Икону из ГТГ плодотворно сопоставить с мозаиками апсиды собора Рождества Богородицы монастыря Гелати, 1125–1130 гг. [Меписашвили, 1982, с. 47–50]. В трактовке рисунка и характера пластики очевидны черты, сходные с новгородской иконой.

Как и во фресках Георгиевского собора, в соответствии с временем создания в «Устюжском Благовещении» очень активный и сложный рисунок темными красителями, как подготовительный, так и завершающий. Вопреки монументальному характеру в иконе можно обнаружить приемы стилизации рисунка, в частности, угловатые очертания щеки архангела, сходные с миниатюрами рукописей круга Гомилий Иакова Коккиновафского второй четверти XII в. Вариации рисунка, сходного с этими рукописями, встречаются и в других памятниках иконописи. Замечательное технологическое исследование иконы проведено недавно С. В. Свердловой, она прослеживает разные слои и стадии создания рисунка². Эти наблюдения только подтверждают датировку, синхронную фрескам собора. Такого рисунка нет в памятниках начала XII в., он принадлежит уже развитому комниновскому стилю.

Технологические и реставрационные исследования письма иконы наглядно демонстрируют сложность и виртуозность техники создания этого памятника, которые также позволяют говорить о наследовании лучших приемов «классицистической» живописи.

¹ Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI—начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации. В 2-х томах. М. Искусство, 1963. Т. 1. XI—начало XVI века. № 4; Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X—начала XV века. — Москва, 1995. С. 47–50. № 7; Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Древнерусская живопись XII—XII веков. Том. 3. Москва Третьяковская галерея, 2020. С. 144–189. Кат. № 6. Во всех каталогах даются ссылки и на другие письменные источники, нет нужды здесь повторять полностью эту хорошо известную информацию.

² Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Том. 3. С. 144–189. Кат. № 6.

[Яковлева 1987, с. 172, 146, 155]. С. В. Свердлова отмечает, что графическая подготовка доличного письма уже включала частичную передачу объема, подготовка личного письма Архангела и Богоматери, выполненного крупными мазками и многослойной проработкой формы, также в некоторой мере обладает пластическим качеством. Огромные масштабы иконы, ее монументальный характер, крупность фигур и трактовки образов, выраженная пластика, виртуозная сложная живопись — все это свидетельствует об интерпретации элементов «классического» наследия.

Важно отметить, что элементы «классики», столь ярко явленные в стиле этой иконы, привели к тому, что делались попытки обоснования более ранней ее даты [Смирнова 2002, с. 517–538]. В последнем каталоге Третьяковской галереи предложена размытая неопределенная датировка первой третью XII в.³ То есть фиксация вкуса к условной «классике» соответствовала представлению о том, что «классическое» наследие, главным образом, связано в домонгольской Руси с XI в., в крайнем случае, с рубежом XI–XII вв. Однако, такие попытки ранней датировки иконы не подтверждаются ни прозрачными данными источников о происхождении памятника, ни параллелями искусства именно узкого периода рубежа первой и второй четвертей XII в., ни техникой и стилем недавно найденного множества многочисленных фрагментов фресок из наоса Георгиевского собора. Важно отметить, Э.С. Смирнова сама отказалась от своей первоначальной датировки [Смирнова 2019, с. 273–281].

Напротив, эта икона в контексте ее происхождения из Георгиевского собора и датировки, как и фрески наоса самого собора, может быть важным фактором в конкретизации хронологии сохранения «классического» наследия в домонгольской живописи. Очевидно, что памятники первой трети XII в., о которых шла речь, в соответствии с социальным статусом характера заказа демонстрируют яркие проявления именно «классицистической» живописи. В Новгородской земле вскоре ситуация меняется, и последующие памятники обнаруживают признаки принадлежности к совсем другим течениям, главным образом, монашеского круга.

Прокомментировать хронологию эволюции стиля других домонгольских центров нелегко, поскольку живописи Владимиро-Суздальской земли XII в., в частности, времени Андрея Боголюбского почти не сохранилось, в Смоленске также мы располагаем лишь немногочисленными фрагментами фресок этого времени и проч. Росписи, заказанные Евфросиньей Полоцкой в Спасо-Преображенском соборе Евфросиньева монастыря в Полоцке, начала 1160-х гг., очевидно, принадлежат крайне строгой монашеской культуре. Это не означает, что вкус к «классике» совсем уходит из поля зрения заказчиков, отдельные элементы в некоторых памятниках можно найти, но в целом вектор развития древнерусской домонгольской живописи лежит в русле преобладающей аскетической традиции.

Подытоживая этот краткий обзор, можно сформулировать предварительные выводы. В целом древнерусское искусство было ориентировано на монашескую художественную культуру Византии, и это стало отчетливо ясно уже в XII в. Тем не менее, неизбежно на ранних этапах развития домонгольской культуры в княжеской среде от Византии усваивалось элитарное придворное искусство, полное «классических» реминисценций. Какова хронология восприятия на Руси таких аристократических традиций? При фрагментарности сохранившегося наследия точно проследить этапы такого взаимодействия мы не можем. Однако благодаря новым археологическим находкам фресковых фрагментов в Новгороде, мы можем несколько уточнить эту хронологию. Можно с уверенностью утверждать, что аристократические традиции византийского искусства, полные «классицистических» реминисценций, проникшие на Русь в период правления Мономаховичей, во-первых, распространились за пределы Киева и Южной Руси, и, безусловно, проявились в Новгороде. Во-вторых, они были живы не только в XI в. и на рубеже XI–XII вв., но и на протяжении всей первой трети XII в. Эта вполне соответствовало и социальной ситуации: практике княжеского заказа. Можно полагать, что впоследствии характер заказа, как и стиль письма, меняется, на первый план выдвигаются церковные заказчики, и в живописных произведениях также начинает преобладать монашеская традиция.

³ Там же. С. 144–189. Кат. №6.

Источники⁴

1. Абрамович 1931 – Абрамович Д. Киево-Печерский патерик. Київ, 1931.
2. Григорий Богослов 2003 – Святитель Григорий Богослов. О себе самом и о епископах // Церковь и время. Научно-богословский и церковно-общественный журнал. №1 (22), 2003, с. 106–172 (пред. еп. Илариона), (пер. свящ. А. Ястребова). URL: http://www.danuvius.orthodoxy.ru/De_episc.htm
3. Мануил 2003 – Мануил (Лемешевский). Русские православные иерархи. 992–1892. М., 2003. Т. 2. 607 с.
4. НПЛ 1950 – Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. [Под ред. и с предисл. А. Н. Насонова]. М.-Л., Изд-во Акад. Наук СССР, 1950. 642 с.; 5 л.
5. НЛ 1878 – Новгородские летописи (так называемые Новгородская вторая и Новгородская третья летописи) СПб.: Археографическая комиссия, 1879. XXIV, 448, 115 с.
6. Розыск 1858 – Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон Диака Ивана Михайлова сына Висковатого в лето 7062 // Чтения в Императорском Обществе Истории и Древностей Российских при Московском Университете. Т. II.

Литература

1. Буланин 1991 – Буланин Д. М. Античные традиции в древнерусской литературе XI–XVI вв. München: Sagner, 1991. 465 с. (Slavistische beitrage / Begründet von Alois Schmaus Herausgegeben von Heinrich Kunstmann u. a. Red. Peter Rehder; B. 278).
2. Дворжак 2001 – Дворжак М. История искусства как история духа. СПб.: Академический Проект, 2001. 336 с.
3. Коренюк 2002 – Коренюк Ю. А. Росписи апсиды крещальни в Софийском соборе в Киеве // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. Отв. ред. О. Е. Этингоф. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 399–412.
4. Коренюк 2005 – Коренюк Ю. Ансамбль мозаик та фресок Михайлівського Золотоверхого собору // Студії мистецтвознавчі. Київ, 2005. Ч. 1 (9). С. 7–28.
5. Лазарев 1966 – Лазарев В. Н. Михайловские мозаики. М.: Искусство, 1966.
6. Лазарев 1973 – Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески. М.: Искусство, 1973.
7. Лифшиц 2004 – Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая четверть XII века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.
8. Лифшиц 2006 – Лифшиц Л. И. Росписи апсиды «Крещальни» Софийского собора в Киеве. К вопросу о датировке // СЗОФІА. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча. М.: Северный паломник, 2006. С. 249–274.
9. Меписашвили 1982 – Меписашвили Р., Вирсаладзе Т., Гелати: Архитектура, мозаика, фрески. Тбилиси, 1982.
10. Назаренко 2001 – Назаренко А. В., Древняя Русь на международных путях: Междисциплинарные очерки, культурных, торговых, политических отношений IX–XII веков. М.: Языки Русской Культуры, 2001. (Studia Historica).
11. Невоструев 1997 – Невоструев К. И., архим. Иннокентий (Просвирник), Жуковская Л. П., Лисовой Н. Н. Мстиславово Евангелие XII века. Исследования. М.: Скрипторий, 1997.
12. Седов 2015 – Седов Вл. В., Вдовиченко М. В. Раскопки Георгиевского собора Юрьева монастыря в Великом Новгороде в 2014 г. // Новгород и Новгородская земля. История и археология. Материалы XXIX научной конференции, посвященной 150-летию Новгородского музея-заповедника, Великий Новгород, 27–29 января 2015 г. Вып. 29. Великий Новгород, 2015. С. 98–122.
13. Седов 2016а – Седов Вл. В., Вдовиченко М. В., Кадейшвили Е. А. Фрески XII в. на стенах Георгиевского собора Юрьева монастыря (по результатам археологических работ 2014 г.) // Реставрация и исследование памятников культуры. Вып. 8. М.-СПб.: Коло, 2016. С. 11–17.
14. Седов 2016б – Седов Вл. В., Этингоф О. Е. Новые данные об архитектуре и фресках Георгиевского собора Юрьева монастыря // Архитектурное наследство, 2016. Вып. 65. С. 16–29.
15. Седов 2019 – Седов Вл. В. Основные результаты раскопок церкви Благовещения на Городище в 2016–2017 гг.: археология и архитектура // Архитектурная археология, том 1, М.: Издательство ИА РАН, 2019. С. 10–34.
16. Смирнова 2002 – Смирнова Э. С. Новгородская икона «Благовещение» начала XII в. // Древнерусское искусство: Русь и страны византийского мира. XII век. О. Е. Этингоф ред. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 517–538.
17. Смирнова 2019 – Смирнова Э. С. О художественных связях церкви Благовещения на Городище

⁴ Список источников и литературы ограничен объемом статьи, заранее приношу извинения за то, что многие публикации не упоминаются.

- и Юрьева монастыря // Архитектурная археология, том 1, М.: Издательство ИА РАН, 2019. С. 273–281.
- 18.** Успенский 1983—Успенский Б. А. Языковая ситуация Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка. М.: Издательство МГУ, 1983.
- 19.** Уханова 2019—Уханова Е. В. Парадные рукописи Мстислава Великого и их роль в истории новгородской книжной культуры // Архитектурная археология, том 1, М.: Издательство ИА РАН, 2019. С. 253–272.
- 20.** Флоровский 1990—Флоровский Г. Прот. Восточные отцы V–VIII вв. Париж: YMCA-Press, 1933 (2-е изд.: Paris, 1990). С. 141.
- 21.** Царевская 2016—Царевская Т. Ю. Новые данные о первоначальной росписи Георгиевского собора Юрьева монастыря в Великом Новгороде // Искусство христианского мира. М.: Издательство ПСТГУ, 2016. Вып. 13. С. 195–206.
- 22.** Этингоф 2005—Этингоф О. Е. Византийские иконы VI—первой половины XIII века в России М.: Индрик, 2005. 766 с.: [56] л. ил.
- 23.** Этингоф 2009—Этингоф О. Е. К вопросу о направлениях в византийской и древнерусской живописи XII в. // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2009 / Отв. ред. В. Е. Анисимова. М.: Издательство МГУ, 2009. С. 62–78.
- 24.** Этингоф 2013—Этингоф О. Е. Одно из направлений монашеского искусства в XII в. в Византии и Древней Руси // Греческие иконы и стенописи XII–XVI вв. Сборник статей. Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. / отв. ред. Л. М. Евсеева, О. Е. Этингоф. М.: Музей им. А. Рублева, 2013. Т. 6. С. 29–45.
- 25.** Этингоф 2017—Этингоф О. Е. Новые данные о росписях наоса Георгиевского собора Юрьева монастыря // Неизвестные произведения. Новые открытия. Сборник научных статей к юбилею Музея имени Андрея Рублева. Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева / Сост., отв. ред. Г. В. Попов. М.: Музей им. А. Рублева, 2017. Т. XIV. С. 224–235.
- 26.** Этингоф 2018а—Этингоф О. Е. К вопросу о стиле фресок из наоса Георгиевского собора Юрьева монастыря // Даниловские чтения. Античность—Средневековье—Ренессанс. Сборник 1. М.: Издательство НЛО, 2018. С. 200–216.
- 27.** Этингоф 2018б—Этингоф О. Е. Новые данные о фресках XII в. В церкви Благовещение на Городище в Новгороде // К юбилею Бориса Львовича Фонкича. Каптеревские чтения—16. Сборник статей / Отв. ред. Н. П. Чеснокова. М.: ИВИ РАН, 2018. С. 1–13.
- 28.** Этингоф 2018с—Этингоф О. Е. О фресках наоса Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде // Opus Mixtum. №6. Київ, 2018. С. 190–201.
- 29.** Этингоф 2019а—Этингоф О. Е. Икона «Устюжское Благовещение» и фрески церкви Благовещения на Городище и наоса Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде // Архитектурная археология, том 1, М.: Издательство ИА РАН, 2019. С. 225–233.
- 30.** Этингоф 2019б—Этингоф О. Е. Фрески XII века церкви Благовещения на Городище в Новгороде (Предварительные наблюдения) // Архитектурная археология, том 1, М.: Издательство ИА РАН, 2019. С. 179–194.
- 31.** Этингоф 2020—Этингоф О. Е. К вопросу о происхождении художников, работавших в церкви Благовещение на Городище в Новгороде // МГУ. Русское искусство. II. Неучтенные детали. Сборник статей. СПб., Алетея, 2020. (Труды исторического факультета МГУ. Вып. 170. Сер. II. Исторические исследования, 107). С. 11–29.
- 32.** Яковлева 1987—Яковлева А. И. Приемы письма древнерусской живописи (домонгольский период). Дисс... канд. искусствовед. М., 1987. Т. 1. 182 с.
- 33.** Янин 1982—Янин В. Л. Новгородский скрипторий рубежа XI–XII вв. Лазарев монастырь // Археографический ежегодник за 1981 г, М., Наука, 1982. С. 52–63.
- 34.** Янин 1988—Янин В. Л. Некрополь Новгородского Софийского собора. Церковная традиция и историческая критика. М. Наука, 1988.
- 35.** Belting 1978—Belting H., Mango C., Mouriki D. The Mosaics and Frescoes of St Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. *Dumbarton Oaks Studies*: 15. Washington, DC, 1978.
- 36.** Demus 1991—Demus O. Die byzantinischen Mosaikikonen. I. Die grossformatigen ikonen. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991.
- 37.** Djurić 1961—Djurić V. J. *Îcônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961.
- 38.** Djurić 1979—Djurić V. J. La peinture murale Byzantine: Xlle et XIIIe siècles // Actes du XV Congrès International des Études byzantines. Rapport et co-rapports. Athènes, 1976. Athènes, 1979. Vol. 1. Art et Archéologie. P. 159–252.
- 39.** Kazhdan 1985—Kazhdan A. P., Epstein A. W. Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries. Berkeley: University of California Press, 1985.
- 40.** Magdalino 2007—Magdalino P. Medieval Constantinople // Magdalino P. Studies in the history and topography of Byzantine Constantinople. Ashgate, 2007.
- 41.** Striker 1978—Striker C. L., Kuban D. Kalenderhane in Istanbul: final reports on the archaeological exploration and restoration at Kalenderhane Camii, 1966–1978. Mainz, 1997.

42. Stylianos 1997—Stylianos A., Stylianos J. A. *The Painted Churches of Cyprus: Treasures of Byzantine Art*. (2nd ed.). L.; Nicosia, Published by A. G. Leventis Foundation 1997.

References

1. Abramovich, D. (1931), *Kiyev-Pecher'skiy paterik* [Patericon of the Kyiv Monastery of the Caves], Kiiv, Ukraine.
2. Antonova, V. I. and Mneva N. Ye. (1963), *Katalog drevnerusskoy zhivopisi XI—nachala XVIII vv. Opyt istoriko-khudozhestvennoy klassifikatsii. V 2-kh tomakh. T. 1. XI—nachala XVI veka* [Catalog of Old Russian painting of the XI—early XVIII centuries. Experience of historical and artistic classification. In 2 volumes. T. 1. XI—early XVI century]. *Iskusstvo*. Moscow, Russia.
3. Belting H., Mango C. and Mouriki D. (1978), *The Mosaics and Frescoes of St Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*. *Dumbarton Oaks Studies: 15*. Washington, DC, USA.
4. Bulanin, D. M. (1991), *Antichnyye traditsii v drevnerusskoy literature XI—XVI vv.* [Ancient traditions in Old Russian literature of the XI—XVI centuries], Sagner, München, Germany. (Slavistische beitrage / Begründet von Alois Schmaus Herausgegeben von Heinrich Kunstmann u. a. Red. Peter Rehder; B. 278).
5. Demus O. (1991), *Die byzantinischen Mosaikikonen. I. Die grossformatigen ikonen*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, Austria.
6. Djurić, V. J. (1961), *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade, Serbia.
7. Djurić, V. J. (1979), *La peinture murale Byzantine: XIIe et XIIIe siècles*// *Actes du XV Congrès International des Études byzantines. Rapport et co-rapports*. Athènes, 1976. Vol. 1. Art et Archéologie, p. 159–252. Athènes, Greece.
8. Dvorzhak M. (2001), *Istoriya iskusstva kak istoriya dukha*. [History of Art as a History of the Spirit]. Saint-Petersburg, Russia.
9. Etinhof, O. Ye. (2005), *Vizantiyskiye ikony VI—pervoy poloviny XIII veka v Rossii* [Byzantine icons of the 6th—first half of the 13th century in Russia]. Indrik, Moscow, Russia.
10. Etinhof, O. Ye. (2009), *K voprosu o napravleniyakh v vizantiyskoy i drevnerusskoy zhivopisi XII v.* [On the issue of trends in Byzantine and Old Russian painting of the 12th century]// *Lazarevskiy chteniya. Iskusstvo Vizantii, Drevney Rusi, Zapadnoy Yevropy. Materialy nauchnoy konferentsii* [Lazarev's readings. Art of Byzantium, Ancient Russia, Western Europe. Scientific conference proceedings] Ed. V. E. Anisimova, p. 62–78. Moscow, Russia.
11. Etinhof, O. Ye. (2013), *Oдно iz napravleniy monasheskogo iskusstva v XII v. v Vizantii i Drevney Rusi* [One

43. Weitzmann 1981—Weitzmann Kurt, *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art*. Variorum Reprints, London 1981.

of the directions of monastic art in the XII century. in Byzantium and Ancient Russia] // *Grecheskiye ikony i stenopisi XII—XVI vv. Sbornik statey. Trudy Tsentral'nogo muzeya drevnerusskoy kul'tury i iskusstva imeni Andrey Rubleva* [Greek icons and murals of the XII—XVI centuries. Collected articles. Proceedings of the Andrei Rublev Central Museum of Old Russian Culture and Art] T. 6, p. 29–45. Moscow, Russia.

12. Etinhof, O. Ye. (2017), *Novyye dannyye o rospisyakh naosa Georgiyevskogo sobora Yur'yeva monastyrya* [New data on the paintings of the naos of the St. George Cathedral of the Yuryev Monastery] // *Trudy Tsentral'nogo muzeya drevnerusskoy kul'tury i iskusstva imeni Andrey Rubleva T. XIV. Neizvestnyye proizvedeniya. Novyye otkrytiya. Sbornik nauchnykh statey k yubileyu Muzeya imeni Andrey Rubleva* [Proceedings of the Andrei Rublev Central Museum of Old Russian Culture and Art. T. XIV. Unknown works. New discoveries. Proceedings of the Andrei Rublev Central Museum of Old Russian Culture and Art] / Ed. G. V. Popov, p. 224–235. Moscow, Russia.
13. Etinhof, O. Ye. (2018a), *K voprosu o stile fresok iz naosa Georgiyevskogo sobora Yur'yeva monastyrya* [On the question of the style of frescoes from the naos of the St. George Cathedral of the Yur-ev monastery] // *Danilovskiy chteniya. Antichnost'—Srednevekov'ye—Renessans. Sbornik 1* [Danilov's Readings. Antiquity—Middle Ages—Renaissance. Collection 1], p. 200–216. Moscow, Russia.
14. Etinhof, O. Ye. (2018b), *Novyye dannyye o freskakh XII v. v tserkvi Blagoveshcheniye na Gorodishche v Novgorode* [New data on frescoes of the XII century. In the Church of the Annunciation on the Gorodishche in Novgorod] // *K yubileyu Borisa L'vovicha Fonkicha. Kapterevskiy chteniya 16. Sbornik statey* [For the anniversary of Boris Lvovich Fonkich. Kapterev's Readings 16. Collected articles] Ed. N. P. Chesnokova, p. 1–13. Moscow, Russia.
15. Etinhof, O. Ye. (2018c), *O freskakh naosa Georgiyevskogo sobora Yur'yeva monastyrya v Novgorode* [On the frescoes of the naos of the St. George Cathedral of the Yuryev Monastery in Novgorode] // *Opus Mixtum*. №6, p. 190–201. Kiiv, Ukraine.
16. Etinhof, O. Ye. (2019a), *Ikona «Ustyuzhskoye Blagoveshcheniye» i freski tserkvi Blagoveshcheniye na Gorodishche i naosa Georgiyevskogo sobora Yur'yeva monastyrya v Novgorode* [Icon "Ustyug Annunciation" and frescoes of the Church of the Annunciation at the Settlement and naos of the St. George Cathedral of

- the Yuryev Monastery in Novgorod] // *Arkhitekturnaya arkheologiya*. Issue 1. С. 225–233. Moscow, Russia.
17. Etingof, O. Ye. (2019b), Freski XII veka tserkvi Blagoveshcheniya na Gorodishche v Novgorode (Pred-varitel'nyye nablyudeniya [12th century frescoes of the Church of the Annunciation at the Gorodishche in Novgorod (Preliminary observations)] // *Arkhitekturnaya arkheologiya*. Issue 1. С. 179–194. Moscow, Russia.
18. Etingof, O. Ye. (2020), K voprosu o proiskhozhdenii khudozhnikov, rabotavshikh v tserkvi Blago-veshcheniye na Gorodishche v Novgorode» [On the question of the origin of the artists who worked in the Church of the Blessing-Broadcasting at the Gorodishche in Novgorod] // *MGU. Russkoye iskusstvo. II. Neuchtennyye detali. Sbornik statey*. [Moscow State University. Russian art. II. Unaccounted for details. Collected articles]. / *Trudy istoricheskogo fakul'teta MGU*. [Proceedings of the Faculty of History of Moscow State University]. Iss. 170. Ser. II. *Istoricheskiye issledovaniya*, 107). [Historical research], 107, p. 11–29. Saint-Petersburg, Russia.
19. *Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya*. (1995), *Katalog sobraniya. T. 1: Drevnerusskoye iskusstvo X–nachala XV veka*. [State Tretyakov Gallery. Catalog of the collection. T. 1: Old Russian art of the 10th–early 15th centuries]. Moscow, Russia.
20. *Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya*. (2020), *Katalog sobraniya. Tom. 3 Drevnerusskaya zhivopis' XII–XII vekov* [State Tretyakov Gallery. Catalog of the collection. Tom. 3 Old Russian painting of the XII–XII centuries]. Moscow, Russia.
21. Kazhdan A. P., Epstein A. W. (1985), *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*. University of California Press. Berkeley, USA.
22. Korenyuk, YU. A. (2002), Rospisi apsidi kreshchal'ni v Sofiyskom sobore v Kiyevе. [Murals of the apse of the baptismal chamber in St. Sophia Cathedral in Kiev] // *Drevnerusskoye iskusstvo. Rus' i strany vizantiyskogo mira. XII vek* [Old Russian art. Russia and the countries of the Byzantine world. XII century]. Ed. O. E. Etinhof, p. 399–412. Saint-Petersburg, Russia.
23. Korenyuk, Y. U. (2005), Ansambl' mozayik ta fresok Mykhaylivs'koho Zolotoverkhoho sobo-ru [Ensemble of mosaics and frescoes of St. Michael's Golden-Domed Cathedral] // *Studiyi mystetstvoznavchi*. N. 1 (9), p. 7–28. Kiiv, Ukraine.
24. Lazarev, V. N. (1966), *Mikhaylovskiy mozaiki*. [Mosaics of the Mikhailovsky monastery]. Iskusstvo, Moscow, Russia.
25. Lazarev, V. N. (1973), *Drevnerusskiye mozaiki i freski* [Old Russian mosaics and frescoes]. Iskusstvo, Moscow, Russia.
26. Lifshits, L. I., Sarab'yanov, V. D. and Tsarevskaya, T. YU. (2004), *Monumental'naya zhivopis' Velikogo Novgoroda. Konets XI–pervaya chetvert' XII veka* [Monumental painting of Veliky Novgorod. End of XI–first quarter of XII century]. Dmitry Bulanin. Saint-Petersburg, Russia.
27. Lifshits, L. I. (2006), Rospisi apsidi «Kreshchal'ni» Sofiyskogo sobora v Kieve. K voprosu o datirovke [Paintings of the apse of the “Baptistry” of St. Sophia Cathedral in Kiev. On the question of dating] // *ΣΟΦΙΑ. Sbornik statey po iskusstvu Vizantii i Drevney Rusi v chest' A. I. Komecha* [ΣΟΦΙΑ. Collection of articles on the art of Byzantium and Ancient Rus in honor of A. I. Komech], p. 249–274. Northern pilgrim. Moscow, Russia.
28. Magdalino P. Medieval Constantinople // Magdalino P. *Studies in the history and topography of Byzantine Constantinople*. Ashgate, 2007. I.
29. Manuil (Lemeshevskiy). (2003), *Russkiye pravoslavnyye iyerarkhi. 992–1892*. [Russian Orthodox Hierarchs. 992–1892]. T. 2. Moscow, Russia.
30. Mepisashvili R., Virsaladze T. (1982), *Gelati: Arkhitektura, mozaika, freski* [Gelati: Architecture, mosaics, frescoes]. Tbilisi, Georgia.
31. Nazarenko, A. V. (2001), *Drevnyaya Rus' na mezhdunarodnykh putyakh: Mezhdistsiplinar-nyye ocherki, kul'turnykh, torgovykh, politicheskikh otnosheniy IX–XII vekov* [Ancient Russia on international routes: Interdisciplinary essays on cultural, commercial, political relations of the 9th–12th centuries]. (Studia Historica). Moscow, Russia.
32. Nevostruev, K. I. a. Innokentiy (Prosvirnik) rkhim, Zhukovskaya, L. P., Lisovoy, N. N. (1997), *Mstislavovo Yevangeliye XII veka*. Issledovaniya [Mstislav's Gospel of the XII century. Research]. Скрипторий, Moscow, Russia.
33. *Novgorodskaya pervaya letopis' starshego i mladshego izvodov* (1950), [The first Novgorod chronicle of the older and younger versions]. Ed. A. N. Nasonov Moscow, Saint-Petersburg, Russia.
34. *Novgorodskiy letopisi (1879), (tak nazvannyye Novgorodskaya vtoraya i Novgorodskaya tret'ya letopisi)* [Novgorod Chronicles (the so-called Novgorod Second and Novgorod Third Chronicles)]. Saint-Petersburg, Russia.
35. Rozysk ili spisok o bogokhul'nykh strokakh i o sumnenii svyatykh chestnykh ikon Diaka Ivana Mikhaylova syna Viskovatogo v leto 7062 (1858) [A search or a list of profane lines and the doubt of the holy icons of Diak Ivan Mikhailov's son Viskovaty in the summer of 7062], *Chteniya v Imperatorskom Obshchestve Istorii i Drevnostey Rossiyskikh pri Moskovskom Universitete*, [Readings at the Imperial Society of Russian History and Antiquities at Moscow University], t. II.
36. Svyatitel' Grigoriy Bogoslov. (2003), O sebe samom i o yepiskopakh [About Himself and the Bishops] // *Tserkov' i vremya. Nauchno-bogoslovskiy i tserkovno-obshchestvennyy zhurnal*. №1 (22), p. 106–172 (introduction of bishop Illarion), (transl. priest A. Yastrebov).

(Available online at http://www.danuvius.orthodoxy.ru/De_episc.htm) Moscow, Russia.

- 37.** Sedov, V. V. and Vdovichenko, M. V. (2015), Ras-kopki Georgiyevskogo sobora Yur'yeva mona-styrya v Velikom Novgorode v 2014 g. [Excavation of St. George's Cathedral of St. George's Monastery in Veliky Novgorod in 2014]. // *Novgorod i Novgorodskaya zemlya. Istoriya i arkheologiya. Materialy XXIX nauchnoy kon-ferentsii, posvyashchenoy 150-letiyu Novgorodskogo muzeyu-zapovednika*, [Novgorod and Novgorod land. History and archeology. Materials of the XXIX Scientific Conference dedicated to the 150th anniversary of the Novgorod Museum]. Veliky Novgorod, 27–29 January 2015. Iss. 29. p. 98–122. Veliky Novgorod, Russia.
- 38.** Sedov, V. V., Vdovichenko, M. V. and Kadeyshvili, Ye. A. (2016a), Freski XII v. na stenakh Georgiyevskogo sobora Yur'yeva monastyrya (po rezul'tatam arkh-eologicheskikh rabot [Frescoes of the XII century. on the walls of the St. George Cathedral of the Yuryev Monastery (according to the results of archaeological work in 2014)] // *Restavratsiya i issledovaniye pamyat-nikov kul'tury*. [Restoration and research of cultural monuments]. Iss. 8, p. 11–17. Moscow, Saint-Petersburg, Russia.
- 39.** Sedov, V. V. and Etingof, O. Ye. (2016b), Novyye dannyye ob arkhitekture i freskakh Georgi-yevskogo sobora Yur'yeva monastyrya [New data on the archi- tecture and frescoes of the St. George Cathedral of the Yuryev Monastery] // *Arkhiturnoye nasledstvo*. Iss. 65, p. 16–29. Moscow, Russia.
- 40.** Sedov V. V. (2019a), Osnovnyye rezul'taty raskopok tserkvi Blagoveshcheniya na Gorodishche v 2016–2017 gg.: arkheologiya i arkhitektura [The main results of excavations of the Church of the Annunciation in Srt- tlement in 2016–2017: archeology and architecture] // *Arkhiturnaya arkheologiya*, iss. 1, p. 10–34. Moscow, Russia.
- 41.** Smirnova, E. S. (2002), Novgorodskaya ikona «Blagoveshcheniye» nachala XII v [Novgorod icon "Annunciation" of the beginning of the XII century] // *Drevnerusskoye iskusstvo: Rus' i strany vizantiyskogo mira. XII vek*. [Old Russian art: Russia and the countries of the Byzantine world. XII century]. Ed. O. E. Etinhof, p. 517–538. Dmitry Bulanin. Saint-Petersburg, Russia.
- 42.** Smirnova, E. S. (2019), O khudozhestvennykh svyazyakh tserkvi Blagoveshcheniya na Gorodishche i Yur'—yeva monastyrya [On the artistic connections of the Church of the Annunciation on the Settlement and the Yureva monastery] // *Arkhiturnaya arkheologiya*, iss. 1, p. 273–281. Moscow, Russia.
- 43.** Striker, C. L., Kuban, D. (1997), *Kalenderhane in Istanbul: final reports on the archaeological exploration and restoration at Kalenderhane Camii, 1966–1978*. Mainz, Germany.
- 44.** Stylianos, A., Stylianos, J. A. (1997), *The Painted Churches of Cyprus: Treasures of Byzantine Art*. (2nd ed.). Published by A. G. Leventis Foundation. London; Nicosia, Great Britain, Cyprus.
- 45.** Tsarevskaya, T. YU. (2016), Novyye dannyye o pervonachal'noy rospisi Georgiyevskogo so-bora Yur'yeva monastyrya v Velikom Novgorode [New data on the original painting of the St. George Cathedral of the Yuryev Monastery in Veliky Novgorod] // *Iskusstvo khristianskogo mira*. [Art of the Christian world]. Iss. 13, p. 195–206. Moscow, Russia.
- 46.** Uspensky, B. A. (1983), *Yazykovaya situatsiya Kiyevskoy Rusi i yeye znacheniyeye dlya istorii russkogo literaturnogo yazyka* [The linguistic situation of Kievan Rus and its significance for the history of the Russian literary language], Moscow, Russia.
- 47.** Ukhanova, Ye. V. (2019), Paradnyye rukopisi Msti-slava Velikogo i ikh rol' v istorii novgo-rodskoy knizhnoy kul'tury [Ceremonial manuscripts of Mstislav the Great and their role in the history of Novgorod book culture] // *Arkhiturnaya arkheologiya*, iss. 1, p. 253–272. Moscow, Russia.
- 48.** Florovskiy, G. (1990), Prot. *Vostochnyye ottsy V–VIII vv.* [Eastern Fathers V–VIII centuries]. Париж, 1933 (2-е изд. Р.).
- 49.** Yakovleva, A. I. (1987), *Priyemy pis'ma drevnerusskoy zhivopisi (domongol'skiy pe-riod)* [Methods of painting of ancient Russian painting (pre-Mongol period)]. Ph.D. Thesis, T. 1. Moscow, Russia.
- 50.** Yanin, V. L. (1982), Novgorodskiy skriptoriy rubezha XI–XII vv. Lazarev monastyr' [Novgorod scriptorium at the turn of the XI–XII centuries. Lazarev monastery] // *Arkheograficheskiy yezhegodnik za 1981 g.*, [Archaeo-graphic Yearbook for 1981] Nauka, Moscow, Russia.
- 51.** Yanin, V. L. (1988), *Nekropol' Novgorodskogo Sofi-yanskogo sobora. Tserkovnaya traditsiya i istoricheskaya Kritika* [Necropolis of the Novgorod Sophia Cathedral. Church tradition and historical criticism]. Nauka, Moscow, Russia.
- 52.** Weitzmann, K. (1981), *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art*. Variorum Reprints, London. Great Britain.

Информация об авторе

Ольга Е. Этингоф, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Москва, ул. Пречистенка, 21; Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ); 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; etingofe@rah.ru

Author Info

Olga E. Etinhof, Dr. of Sci. (Art history), professor, chief researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts; 21 Prechistenka St 119034 Moscow, Russia; Russian State University for the Humanities; 6 Miuskaya Square, 125993 Moscow, Russia, etingofe@rah.ru