
АЗЪКР
СТНА
КОВНЦ
ЗВАХЪТАІ
ПРЕЖЕПРЕ
ДЬЗРАТВО
ЮБЛГДАТЬ

В. Н. ЛАЗАРЕВ

НОВГОРОДСКАЯ ИКОНОПИСЬ

МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1976

NOVGORODIAN ICON-PAINTING

BY V. N. LAZAREV

MOSCOW
ISKUSSTVO
PUBLISHERS
1976

75CI
Л17

Перевод
Л. Н. ФЕОНОВА

Translated
by L. N. FEONOV

Л $\frac{80102\text{-}087}{025(01)\text{-}76}$ 147-76

Издание второе, исправленное и дополненное

© Издательство „Искусство“, 1976 г.

Новгородская станковая живопись прошла длинный и сложный путь развития. Ее истоки восходят к XI веку, ее первый расцвет падает на XII—XIII столетия, ее второй и наивысший расцвет захватывает поздний XIV и весь XV век, после чего начинается ее медленное угасание. И хотя в дальнейшем на новгородской почве еще писались отдельные прекрасные иконы, они все же не выдерживают сравнения с тем, что было создано в более ранние времена. Да это и понятно, ибо после утраты Новгородом своей самостоятельности и своих вольностей исчезают постепенно те предпосылки, которые определили блестящий расцвет его искусства.

Современные историки любят подчеркивать, что Новгород был боярской республикой, где господствовала боярская олигархия, умело использовавшая вече в своих собственных интересах. Но гораздо существеннее то, что Новгород был до присоединения к Москве свободным городом, обладавшим своим республиканским укладом жизни, своей оригинальной экономической структурой, своими большими культурными традициями. Огромные территории и изобильные угодья, щедрые дары природы, умелое и разумное для своего времени хозяйствование — все это способствовало экономическому расцвету „Господина Великого Новгорода", славившегося во всей Восточной Европе своим богатством и своей деловитостью.

Если сравнивать новгородское искусство в целом с искусством Киевской Руси, Владимиро-Суздальского княжества и великокняжеской Москвы, то бросается в глаза его особая полнокровность и почвенность. В нем очень сильно проступают народные черты, оно неизменно подкупает своей свежестью и непосредственностью. Стихия новгородской живописи — это импульсивность образа, достигнутая совсем особым цветовым строем, ярким и звонким. Новгородские художники не любят сложных, замысловатых сюжетов, им осталась чуждой головоломная символика как византийских теологов, так и западноевропейских схоластов. Они предпочитают изображать почитаемых местных святых (Флор и Лавр, Илья, Анастасия, Параскева Пятница и другие), от которых они ожидают прямой помощи в своих сельских работах и торговых делах. Выстраивая их в ряд и располагая над ними изображение Знамения — этой своеоб-

Novgorodian easel-painting has a long and complex history. Its origins go back to the eleventh century. Its first flourishing was in the twelfth-thirteenth centuries, and the greatest, in the late fourteenth and throughout the fifteenth centuries. Afterwards the art gradually began to decline, and though individual icons of excellent quality continued to be produced on Novgorodian soil, they nevertheless fell short of the earlier work. This is understandable, for the loss of Novgorod's independence and privileges led to the gradual disappearance of the factors which had brought about the great flourishing of its art.

Present-day historians like to stress the fact that Novgorod was a boyar republic ruled by a boyar oligarchy which had skilfully exploited the Council of Citizens (Veche) to further its own interests. What is much more important, however, is that before its annexation by Muscovy, Novgorod was a free city which had its own republican way of life, its own economic structure, its own great cultural traditions. A large territory, fertile soil, abundant natural wealth and skilful economic management — all these factors had contributed to the prosperity of "Gospodin Velikiy Novgorod" (Lord Novgorod the Great), which was famed throughout Eastern Europe for its wealth and business acumen.

If we compare the art of Novgorod as a whole with that of Kievan Rus', the Principality of Vladimir-Suzdal' and the Grand Duchy of Moscow, we are immediately impressed by its full-blooded nature, its strong affinity with life, its close kinship with the people. It is striking in its freshness and spontaneity. Novgorodian painting is keynoted by the impelling force of its images, achieved through an original colour scheme, vivid and glowing. The artists of Novgorod did not favour complicated, intricate subjects. The involved symbolism of both Byzantine theologians and West European scholastics was alien to them. They preferred to depict the most venerated local saints (Florus and Laurus, Elijah, Anastasia, Paraskeva Pyatnitsa, and others) on whom they counted to help them in their farming and their trade. Lining the saints up in a row, beneath the image of the

разной эмблемы города, новгородцы обращались с иконой запросто, как со своим закадычным другом. Они доверяли ей затаенные мысли, и они настойчиво добивались от нее поддержки во всем том, что представлялось им важным и неотложным. Такой подход к иконописи в какой-то мере сближал ее с жизнью. Но было бы неверным недооценить в новгородской иконе умозрительное начало. В ней, как и во всем средневековом искусстве, очень много отвлеченного, условного, много такого, что переносит все изображаемое в совсем особую среду, в которой события протекают вне времени и вне пространства. В этом своеобразном сочетании, казалось бы, непримиримых противоречий кроется неувядаемая прелесть новгородской иконописи: хотя новгородский художник крепко стоит на земле, мысль его в то же время взвивается в поднебесье; однако и здесь он не теряет дара предельно образного и конкретного воплощения своих переживаний.

От новгородской иконописи XI века сохранился на сегодняшний день лишь один памятник — монументальная икона „Петр и Павел“ из Софийского собора (Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник). К сожалению, от первоначальной живописи до нас дошли лишь фрагменты одежды и фона, лики же, руки и стопы ног утрачены (здесь не удалось обнаружить красочный слой древнее XV века). Такая плохая сохранность препятствует делать выводы о том, кто был автором иконы — заезжий греческий мастер, приглашенный в Новгород киевский художник или местный иконописец. Как и все ранние иконы Новгорода, этот памятник тяготеет к кругу произведений византийской станковой живописи. Но от этих работ его отличает необычный для греческих икон большой размер (2,36 × 1,47). Уже одно это обстоятельство указывает на то, что икона была не привозной, а выполнена в Новгороде. Северная Русь в изобилии поставляла зодчим и живописцам нужное им дерево, и художники не скупились на расходование легко доступного им материала. Это, в частности, объясняет быстрое развитие на новгородской почве деревянных многоярусных иконостасов, сделавшихся с XIII—XIV веков главной точкой приложения творческой энергии иконописцев.

Икона Петра и Павла украшала Софийский собор, простоявший без росписи около шестидесяти лет (1050—1109). Вероятнее всего, она была „настолпной“ иконой и выполняла эту роль наряду с фресковыми иконами, размещенными на крестчатых столбах храма. Зная ход развития политической жизни Новгорода, у нас нет основания полагать, что в XI веке

Virgin of the Sign, which came to be regarded as the city's emblem, Novgorodians treated the icon without undue ceremony, as an old friend. They confided their innermost thoughts to it, and they fully expected it to help them in everything that they regarded as important and urgent. This approach to icon-painting tended to bring it closer to life. It would be wrong, however, to underestimate the visionary element in Novgorodian icon-painting. Like all medieval art it contains much that is abstract, conventional, much that transplants all images onto a different plane where the action takes place in a setting that is outside time and space. This original combination of seemingly irreconcilable elements is the source of the Novgorodian icon's unfading charm: though the Novgorodian artist stands foursquare on the ground, his thought soars up into the sky. Even there, however, he does not lose the gift of lending to his visions an extremely vivid and concrete form.

Only one example of eleventh-century Novgorodian icon-painting has come down to us. It is a monumental icon of *SS. Peter and Paul* from the Cathedral of S. Sophia (now in the Novgorod Museum of History and Architecture). Unfortunately, only fragments of vestments and the background survive from the initial painting: the original faces, hands and feet are all lost (here no paint layer earlier than the fifteenth century has been found). Because of this poor state of preservation, it is virtually impossible to establish whether the icon was painted by an immigrant Greek master, a Kievan artist invited to Novgorod or a local painter. Like all early Novgorod icons, it has much in common with Byzantine panels, though it differs from them in size (2.36 × 1.47 m), which is unusually large for Greek icons. This in itself indicates that the icon was of local origin and not imported. Northern Rus', with its abundant forests, supplied the architects and artists with all the wood they needed, so that they did not have to skimp on the material. This, indeed, was one of the reasons for the rapid development of multi-tiered wooden iconostases in Novgorod, on which, beginning with the thirteenth-fourteenth centuries, the icon-painters lavished most of their attention.

The icon of SS. Peter and Paul adorned the Cathedral of S. Sophia which had remained unpainted for nearly sixty years (1050—1109). Most likely it was a "pillar" icon decorating the temple's cruciform pillars along with the fresco icons. With our knowledge of Novgorod's political life, we have no reason to think that easel-painting had become at all widespread there in the eleventh century. The conditions were not propitious. After



1

станковая живопись получила здесь широкое распространение. Обстановка для этого была неблагоприятной. После сына Ярослава — Владимира, умершего в 1052 году, назначаемые Киевом князья не засиживались в Новгороде. Они быстро сменяли друг друга, и у них не было возможности осуществлять строительство храмов. Не случайно между 1050 и 1113 годами князья не возвели в городе ни одной постройки. Лишь с появлением в Новгороде в 1096 году Мстислава Владимировича началось длительное княжение одного лица, продолжавшееся двадцать один год. И как раз на это время падает возобновление княжеского строительства и сложение придворной (?) живописной мастерской, из которой вышли Мстиславово евангелие и близкие к его миниатюрам росписи купола Софии Новгородской. Сын Владимира Мономаха, известного своими открыто грекофильскими симпатиями, Мстислав неоднократно помогал своему отцу в походах и с 1125 года наследовал киевский стол. Проведя свое детство в Чернигове, он, естественно, должен был быть тесно связан с византийской и киевской культурой. Недаром он отправил плененных им полоцких князей в Константинополь (что было бы невозможно без предварительного согласования), недаром его третья дочь была выдана за греческого царевича Алексея. Поскольку известно, что именно Мстислав заложил в 1113 году Николо-Дворищенский собор, роспись которого обнаруживает несомненное стилистическое сходство с фресками барабана Софийского собора, постольку многое говорит за то, что деятельность интересующей нас мастерской протекала при княжеском дворе и что в основании этой мастерской решающую роль должны были играть силы, призванные с юга. Так начинают вырисовываться контуры того византинизирующего очага, который сложился на почве Новгорода в первой четверти XII века и который во многом объясняет нам появление на протяжении этого столетия группы византинизирующих икон, несомненно отразивших вкусы великокняжеского и архиепископского двора.

Среди этих икон, по-видимому, самыми древними являются два изображения св. Георгия: одно в рост (Третьяковская галерея), другое полуфигурное (Успенский собор в Московском Кремле). Первая икона происходит из Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде, заложенного в 1019 году и освященного, согласно не вполне достоверному свидетельству III Новгородской летописи, 29 июня 1140 года[1], вторая, по-видимому, была привезена в Москву из этого же собора. Изображение Георгия в рост было, несомненно, главной храмовой иконой, принадлежащей к числу „настолпных“ образов, в пользу чего говорит



3

the death of Yaroslav's son Vladimir (1052), none of the princes appointed by Kiev to rule in Novgorod remained there for long. They followed one after another in quick succession, and naturally had no time for church construction. It is not surprising that not a single edifice was raised in the city by the princes in the period between 1050 and 1113. The first ruler to stay in the city for a considerable period was Mstislav Vladimirovich, who came to Novgorod in 1096. He reigned for twenty-one years, and it was during this period that construction was resumed, and there came into being a group of painters, presumably working for the court, who were responsible for the "Mstislav Gospel" and the paintings in the cupola of Novgorod's S. Sophia which were close to its miniatures in style. The son of Vladimir Monomakh, who was known for his openly Graecophile sympathies, Mstislav helped his father repeatedly in his military expeditions and in 1125 succeeded to the Kievan throne. Having spent his childhood in Chernigov, he must have been intimately familiar with Byzantine and Kievan culture. It was not by chance that he sent captured Polotsk princes to Constantinople (which could not have been done without prearrangement), and that his third daughter was married to a Greek prince, Alexius. Since it was Mstislav who in 1113 started the construction of the Nikolo-Dvorishchensky Cathedral, whose wall-paintings offer many points of similarity with the frescoes in the drum of the Cathedral of S. Sophia, there is ample reason to believe that the workshop in question was a court workshop, and that most of its artists had come from the south. Such were the beginnings of Byzantinising painting which developed on Novgorodian soil in the first quarter of the twelfth century and explains to a large extent the appearance throughout that century of a whole number of Byzantinising icons which unquestionably reflected the tastes of the courts of the Prince and the Archbishop.

The oldest among these icons, it would seem, are two images of S. George, one full-length (Tretyakov Gallery), and the other half-length (Cathedral of the Dormition in the Moscow Kremlin). The former came from the Cathedral of S. George at the Yur'yev Monastery in Novgorod, which was begun in 1019 and was consecrated, according to the fairly reliable Third Novgorod Chronicle, on June 29, 1140[1]. The other icon was apparently brought to Moscow from the same cathedral. The full-length icon of S. George was undoubtedly the principal church icon, and must have been a "pillar" image, as indicated by its dimensions (2.30 × 1.42 m) which do not fit into

ее большой размер (2,30 × 1,42), ни в какой мере не соответствующий форме и масштабу первоначальной алтарной преграды. Могучая фигура святого воина четко выделялась на ныне утраченном золотом фоне. В правой руке Георгий держит копье, левой он сжал висящий у бедра меч. Из-за плеча виднеется круглый щит, прикрепленный к ремню. К сожалению, многочисленные утраты первоначальной живописи, восполненные записями XIV, XVI, XVII и XIX веков, не позволяют точно восстановить тип лица и детали воинского одеяния. Но первоначальный силуэт фигуры и ее крепкие, скорее, приземистые пропорции остались неизменными. Величавая и торжественная фигура Георгия воплощает силу и воинскую доблесть, во многом перекликаясь с героическими образами древнерусских воинских повестей. От нее исходит дух непоколебимой твердости, которая позволяла русскому воинству одерживать победы над далеко превосходившими их по численности противниками.

Икона из Успенского собора, за исключением не очень многочисленных утрат, дошла до нас в хорошем состоянии сохранности. Георгий представлен по пояс. Его фигура целиком заполняет поле иконы, так что руки почти вплотную касаются обрамления. В правой руке святой держит копье, в левой меч, который он выставляет как бы напоказ, подобно драгоценной реликвии. Известно, что меч играл у славян совсем особую роль. Его рассматривали как своеобразную военную эмблему Руси и как символ власти, в частности княжеской власти. По-видимому, икона была заказана каким-то новгородским князем в качестве иконы соименного ему святого, выступающего здесь в роли патрона князя и держащего меч как знак княжеского достоинства охраняемого им лица. Вероятнее всего, этим князем был младший сын Андрея Боголюбского — Георгий Андреевич. По просьбе новгородцев он был отправлен на княжение в Новгород, откуда был изгнан в 1174 году. Если Георгий Андреевич действительно был заказчиком нашей иконы, то ее следует датировать началом 70-х годов XII века, но не позднее вышеназванного 1174 года.

На иконе из Успенского собора Георгий выступает в образе храброго и стойкого воина, покровителя ратных людей. Особенно выразительно его лицо, сочетающее в себе свежесть юности с мужественной силой. Правильный овал лица обрамлен густой шапкой коричневых волос. Большие, пристально глядящие на зрителя глаза, темные, красиво изогнутые брови, прямой нос, сочные губы — все эти черты так трактованы художником, что они придают лицу чисто архитектурную построенность. Кожа имеет очень светлый беловатый оттенок, пере-



4

the original altar screen either in shape or size. The powerful figure of the warrior saint stood out boldly against the gold background now lost. In his right hand he holds a spear while his left clutches a sword hanging by his side. A small round shield, suspended on a belt, is visible behind the shoulder. Unfortunately, the numerous lacunae in the original painting, which were filled in by overpainting in the fourteenth, sixteenth, seventeenth and nineteenth centuries, make it impossible to reconstruct with any accuracy the type of face or the details of the armour. But the original silhouette of the figure and its strong, rather squat proportions have remained unchanged. The majestic, solemn figure of S. George is the epitome of strength and military valour, and has much in common with the heroic characters of Russian war epics. It has about it an aura of the indomitable staunchness that enabled Russian warriors to score victories over enemies vastly superior in numbers.

The icon from the Cathedral of the Dormition has come down to us in a good state of preservation, with little lost of the original painting. S. George is shown half length. His figure fills the entire space of the panel so that the arms almost touch the edge. In his right hand is a spear, and in his left a sword, which he holds forth like a precious relic. It will be recalled that the sword played a special role with the Slavs. It was regarded as the military emblem of Russia as it were, as the symbol of sovereignty, notably princely sovereignty. The icon was apparently commissioned by some Novgorod prince as an icon of his name saint, who is depicted as the prince's patron and who holds the sword as the symbol of his princely state. The most likely version is that the prince in question was Georgiy Andreyevich, the yongest son of Andrey Bogolyubsky. He was made Prince of Novgorod at the request of the Novgorodians, and was driven out by them in 1174. If the icon was really commissioned by him, it should pertain to the early seventies of the twelfth century, and not later than the abovementioned year 1174.

The icon from the Cathedral of the Dormition shows S. George as a brave and staunch warrior, a patron of fighting men. Especially expressive is his face, in which the freshness of youth is combined with manly strength. The even oval of the face is framed by thick brown hair. The eyes, peering intently at the onlooker, the dark, beautifully arched eyebrows, the straight nose and full lips are all treated in such a way that they produce an almost architectural effect. The skin is of a very light hue, with a faint flush of colour

ходящий на щеках в нежный румянец. От соседства с густыми зеленовато-оливковыми тенями и энергичной красной описью носа беловатый оттенок кожи приобретает особую прозрачность, придавая лицу сияющий характер. При взгляде на Георгия невольно вспоминаются те замечательные слова из „Сказания о Борисе и Глебе“, которыми составитель этого сказания обрисовал внешность Бориса: „телмь бяше красьн высок, лицьм круглеме, плечи велице... очима добраама, весел лицьм... светяся цесарьскы, крепк телм, всячьскы украшен, акы цвьт цвьтый в уности своей...“ Как и в древнерусской повести, так и на иконе воплощен поэтический идеал прекрасного юноши, находящегося в полном расцвете сил.

3, 4, 5

Особую стилистическую группу составляют три близкие по манере письма иконы, две из которых происходят из Новгорода. Первая из них — так называемое „Устюжское благовещение“. Согласно свидетельству столь авторитетного источника, как „Розыск дьяка Висковатого“, икона была вывезена в Москву, по приказанию Ивана Грозного, из Юрьева монастыря в Новгороде. Точное время написания иконы остается спорным, так как она могла быть написана и вскоре после завершения постройки собора (1130 или 1140 год) и некоторое время спустя. На иконе благовещение дано в редчайшем иконографическом изводе — со входящим в лоно Богоматери младенцем. От руки изображенного в полукружии „Ветхого Деньми“ идет прямой луч к лону девы Марии. Тем самым художник показал с предельной для его времени наглядностью, что „непорочное зачатие“ произошло по воле Всевышнего. Если вспомнить приведенный в Новгородской летописи под 1347 годом рассказ о поездке новгородцев в земной рай, который они во что бы то ни стало хотели увидеть своими глазами, то станет ясной глубокая внутренняя связь между этим эпизодом и идейным замыслом „Устюжского благовещения“.



6

В монументальных фигурах архангела Гавриила и Марии чувствуется основательное знание автором иконы современных ему образцов византийской живописи. Хотя фигуры несколько грузны, чем они отличаются от изображений на чисто греческих иконах, им свойственна строгая пропорциональность. Убедительно выявлен мотив движения архангела, изящными складками ложится его плащ, не менее изящны складки хитона. С таким же тонким пониманием структуры драпировки обработан мафорий Богоматери. Моделировка лиц отличается особой мягкостью. Темная зеленовато-оливковая основа положена только в тенях. Дальнейшая лепка рельефа достигается путем постепенного *наложения темно-желтой охры с при-*

on the cheeks. The proximity of dense olive-green shadows and the vigorous red lining of the nose lend a special transparency to this whitish hue of the skin and make the face glow as it were. Looking at S. George one is forcefully reminded of the beautiful lines from the "Tale of Saints Boris and Gleb" describing Boris as "tall and handsome, his face round, his shoulders broad... kind eyes, cheerful of mien... princely appearance, strong of body, beautifully adorned, like a flower in bloom..." The icon, like the ancient tale, gives a poetic picture of a handsome youth in the full flower of his strength.

A group apart stylistically is formed by three icons similar in the manner of painting. Two of them come from Novgorod. The first is the *Ustyug Annunciation*. According to such a reliable source as "Rozysk Dyaka Viskovatogo", the icon was brought to Moscow by order of Ivan the Terrible from the Yur'yev Monastery in Novgorod. The exact date of the icon is in question, as it might have been painted soon after the consecration of the Cathedral (1130 or 1140), or some time later. The icon gives a rare iconographic version of the Annunciation, with the Child descending to the Virgin's womb. From the hand of the Ancient of Days in the upper part of the icon there issues a straight ray which points to the Virgin's womb. In this way the artist showed with the utmost straightforwardness possible for his time that the „immaculate conception" occurred by the will of the Most High. If we recollect the story reproduced in a Novgorod Chronicle for the year 1347 about a trip by Novgorodians to the Earthly Paradise, which they wanted, at any cost, to behold with their own eyes, we can see the deep inner relationship between this episode and the concrete concept behind the *Ustyug Annunciation*.

The monumental figures of the Archangel Gabriel and the Virgin bespeak the artist's thorough knowledge of contemporary Byzantine work. Though the figures are somewhat massive, which distinguishes them from the images on Greek icons, they are well-proportioned. The Archangel's movement is convincingly conveyed. His cloak falls in elegant folds, and the folds of his tunic are no less beautiful. The Virgin's veil is depicted with the same sensitive feeling for the texture of the material. The modelling of the faces is marked by a special softness. The dark olive-green ground is visible only in the shadows. Further modelling is achieved by the gradual superimposition of dark-yellow ochre, each subsequent layer containing more white but in such proportions *that the transition from one layer to another*

бавлением в каждом следующем слое все большего количества белил, но с последовательностью столь выдержанной, что переходы от слоя к слою остаются почти незаметными. Самый верхний слой, покрывающий наиболее освещенные места, не переходит в чистую белизну, сохраняя желтоватый оттенок. Поверх охры положены красные румяна, мягко оттеняющие щеки, лоб, шею и линию носа. Колорит „Устюжского благовещения“ отличается в целом известной сумрачностью, что вообще типично для икон домонгольского времени. Наиболее ярки краски верхнего изображения, где мы видим восседающего на херувимах и восславляемого серафимами „Ветхого Деньми“. Здесь киноварные краски смело сочетаются с синими, голубыми, зелеными и белыми. Это изображение, сопровождаемое славянскими надписями, несколько выпадает резкостью своих красок из общего цветового строя иконы. Тут уже дает о себе знать индивидуальный вкус новгородского художника, добивающегося особой звонкости цвета. По-видимому, он не был связан в этой части иконы каноническим образцом, почему и прибег не только к более цветистой гамме, но и к более свободной манере письма. Такое параллельное сосуществование двух различных живописных приемов в одной и той же иконе встретится и в других памятниках новгородской станковой живописи.

Большую стилистическую близость к „Устюжскому благовещению“ выдает замечательная двусторонняя икона „Спас Нерукотворный“ (Третьяковская галерея). Ее происхождение из Новгорода также не вызывает никаких сомнений. Об этом свидетельствуют и ярко выраженные новгородизмы в подписях на оборотной стороне иконы, где представлено прославление креста, и схожесть ангелов из этой сцены с ангелами в куполе Нередицы, написанными в такой же широкой и живописной манере, и, наконец, тот факт, что композиция лицевой стороны иконы (а частично и ее оборотной стороны) воспроизведена в заставке одной новгородской рукописи — Захарьевского Пролога (Исторический музей, Хлуд. 187, л. 1). Так как эта рукопись датируется 1262 годом, то отсюда явствует, что уже в XIII веке икона „Спас Нерукотворный“ была одной из прославленнейших святынь Новгорода, иначе ее не воспроизвели бы в рукописной заставке.

С первого же взгляда бросается в глаза различие в стиле между изображениями лицевой и оборотной стороны, исполненными разными мастерами и, возможно, в разные эпохи. Лик Христа с разделанными тонкими золотыми нитями волосами написан в мягкой „сплавленной“ манере, с помощью неуловимых перехо-



8

is almost invisible. The uppermost layer, covering the lightest parts, is nowhere completely white but retains a slightly yellowish hue. Pink paint on top of the ochre sets off the cheeks, the forehead, the neck and the line of the nose. In general, the colouring of the *Ustyug Annunciation* is somewhat sombre, which, indeed, is typical of all icons of the pre-Mongolian period. The brightest colours are to be found in the upper part of the icon which shows the Ancient of Days supported by cherubs and glorified by seraphs. Here cinnabar is boldly combined with blue, azure, green and white. The harsh colour of this part of the icon, with its Slavonic inscriptions, is somewhat at odds with the overall colour scheme. This is certainly a consequence of the individual taste of the Novgorodian artist who strove for a special "sonority" of colour. In this part of the icon he was not, apparently, bound by any iconographic canons, and therefore resorted to a brighter palette and a freer manner of painting in general. This parallel existence of two different manners of painting in one work is typical of certain other Novgorodian icons.

Very close stylistically to the *Ustyug Annunciation* is a magnificent double-faced icon of the Holy Face at the Tretyakov Gallery. There is no doubt about its Novgorodian origin. This is attested to by unmistakable Novgorodisms in the inscriptions on the reverse side, which shows the *Adoration of the Cross*, the similarities between the angels in this scene and the angels in the cupola of the Nereditsa, painted in the same broad and colourful manner, and, lastly, by the fact that the composition on the obverse, and partially on the reverse side of the icon, was reproduced in a head-piece of the Novgorodian manuscript known as the "Zakhar'yevsky Prolog" (Historical Museum, Khlud. 187, fol. I). As this manuscript is dated 1262, it is clear that already in the thirteenth century the icon of the *Holy Face* was one of Novgorod's most venerated treasures, for otherwise it would not have been reproduced in the head-piece of a manuscript.

One is immediately struck by the difference of style in the images on the two sides of the icon, which were executed by different artists and probably at different periods. The face of Christ, the hair with fine gold lines running through it, is painted in a soft, "fused" manner with almost imperceptible transitions from light to shadow. The colour scheme, meager and restrained, is based on combinations of olive and yellow tints. The main accent is on the large eyes, which are tremendously expressive. For still greater expressiveness, the artist, a past master of line, took

дов от света к тени. В подборе красок художник крайне сдержан и лаконичен: его скупая колористическая гамма строится на сочетании оливковых и желтых цветов. Главный акцент поставлен иконописцем на больших глазах, обладающих огромной выразительностью. В совершенстве владея линией, он позволил себе, ради достижения большей экспрессии, дать асимметрическое построение лица, что ярче всего сказывается в по-разному изогнутых бровях. Торжественная „иконность" этого лика наглядно говорит о том, что написавший Спаса художник имел перед глазами хорошие византийские образцы либо прошел выучку у византийского мастера.

Совсем по-иному трактовано изображение на оборотной стороне иконы. В широкой, смелой, свободной манере письма, в резких и сильных сопоставлениях света и тени, в многокрасочной палитре с ее лимонно-желтыми, киноварными, розовыми, светло-синими и белыми цветами легко опознается рука новгородского мастера, современника тех художников, которые расписывали Нередицу.

В эту же группу новгородских икон входит и великолепная икона Русского музея с поясным изображением архангела. Вероятнее всего, она является фрагментарной частью утраченного деисусного чина. Это одно из прекраснейших произведений древнерусской живописи. Построение рельефа лица и разделка волос с помощью золотых нитей здесь те же, что и на иконах „Спас Нерукотворный" и „Устюжское благовещение". Но икона Русского музея превосходит эти вещи тонкостью исполнения и каким-то особым благородством замысла. Трудно найти во всем древнерусском искусстве более одухотворенный лик, в котором так бы своеобразно сочеталась чувственная прелесть с глубокой печалью. Огромные бархатистые глаза ангела по силе эмоционального воздействия могут сравниться лишь с глазами Владимирской Богоматери. Это работа выдающегося мастера, органически усвоившего все тонкости византийского письма.

Очень трудно уточнить дату исполнения рассмотренной здесь группы икон. Не исключено, что „Устюжское благовещение" было написано вскоре после освящения Георгиевского собора (1130 либо 1140 год), но доказать это невозможно, так как оно не было главным храмовым образом (таковым являлась икона Георгия) и поэтому могло быть более поздним вкладом. Оборот „Спаса Нерукотворного" указывает на конец XII века как время исполнения композиции „Поклонение кресту". Тем не менее у нас нет гарантии, что изображение на обороте иконы не выполнено позднее, чем изображение на ее лицевой стороне. Не помогают и довольно шаткие стилистические аналогии



9



10

the liberty of an asymmetrical construction of the face, which is especially pronounced in the dissimilar curves of the eyebrows. The "iconlike" solemnity of the face shows that the artist had before him some good Byzantine examples or had studied with a Byzantine master.

An entirely different style marks the image on the reverse. The bold, free, dashing manner of painting, the sharp contrasts of light and shadow, the multicolour palette with its lemon-yellow, cinnabar, pink, azure and white tints indicate the hand of a Novgorodian master, a contemporary of the artists who decorated the Church of Nereditsa.

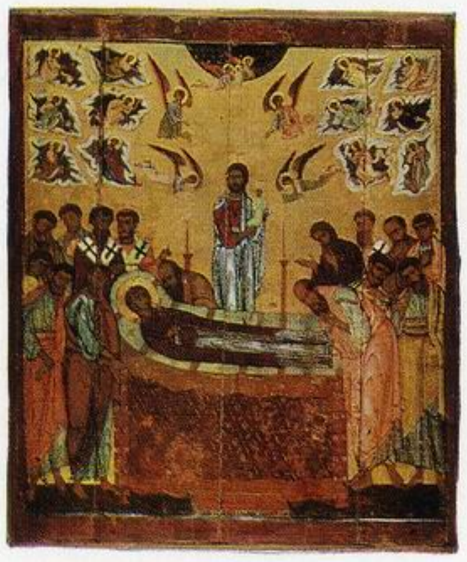
The last work belonging to this group is a magnificent icon from the Russian Museum bearing a half-length image of an Archangel. It was, most likely, a part of a now lost Deesis tier. The icon is one of the most beautiful works of ancient Russian painting. The modelling of the face and the gold lines in the hair is the same as on the icons of the *Holy Face* and the *Ustyug Annunciation*. The Russian Museum icon, however, is superior to them in delicacy of execution and a special nobility of conception. It would be hard to find in all ancient Russian painting a more spiritual face with such an original blend of sensuous charm and deep sorrow. For emotional impact, the huge velvety eyes of the angel can be compared only to the eyes of Our Lady of Vladimir. This is the work of a great master who had organically assimilated all the intricacies of Byzantine painting.

It is extremely hard to date this group of icons with any accuracy. The *Ustyug Annunciation* could have been painted soon after the consecration of the Cathedral of S. George (1130 or 1140), but it is impossible to prove this as it was not the principal church icon like the icon of S. George and could therefore have been a later votive offering. The reverse of the *Holy Face*, the *Adoration of the Cross*, bears traces of having been painted at the end of the twelfth century. But there is no guarantee that the image on the reverse was not painted later than the obverse. Stylistic analogies (with the Monreale mosaics, for example), are rather tenuous and of little help. It is tempting to associate this entire group of Byzantinizing icons with the workshop of the "Grechin (Greek) Petrovits", mentioned in a chronicle for the year 1197. Even then, however, many questions and doubts would persist (M. K. Karger, and E. S. Smirnova[2], for example, are inclined to regard the word "Grechin" as a given name and not as an indication of nationality). Because of these contradictory facts, it would

(например, с мозаиками Монреале). Было бы весьма заманчиво всю эту группу византинизирующих икон связать с мастерской упоминаемого летописью под 1197 годом „Грьцина Петровица“, однако и здесь остается много неясного и спорного (например, М. К. Каргер и Э. С. Смирнова[2] склонны рассматривать слово „грьцин“ как личное имя, а не как обозначение национальности). В силу противоречивости изложенных фактов будем осторожнее датировать интересующую нас группу икон в пределах 30—90-х годов XII века.

К византинизирующему направлению в новгородской станковой живописи принадлежит также икона „Успение“, происходящая из церкви Рождества Богородицы в Десятинном монастыре в Новгороде (Третьяковская галерея). Исключительно красивая по своим густым, плотным краскам, но несколько жесткая по композиции, эта икона выдается сложностью иконографической редакции. Помимо обступивших ложе Богоматери традиционных двенадцати апостолов, святителей и стоящего в центре Христа, который держит в руках спеленутого младенца, символизирующего душу Марии, мы видим в верхней части иконы ангелов и прилетевших на облаках апостолов, а также архангела Михаила, возносящего на усеянное звездами небо душу Марии. В тонких лицах апостолов (особенно в правой части композиции) чувствуется основательное знание художником византийских образцов комниновской эпохи. В левой группе черты лиц не носят столь явно выраженного греческого характера. Эти лица по своему выражению мягче, интимнее. Особенно экспрессивна голова апостола, склонившегося над телом Марии и внимательно вглядывающегося в ее лицо, с которым он мысленно прощается. По сравнению с византийскими иконами, с их утонченной красочной лепкой и относительной объемностью форм, здесь фигуры выглядят гораздо более плоскими. При этом бросается в глаза их неустойчивость. Они не стоят крепко на земле, а едва касаются подошвами ног линии почвы. В такой трактовке, равно как и в усилении линейного начала и интенсивности цвета, дает о себе знать отход от византийских прототипов, с годами подвергающихся на новгородской почве все более радикальной переработке.

Даже если допустить широкий ввоз в Новгород греческих икон, это столь сильно византинизирующее искусство нуждается все же в объяснении. В связи с этим уместно будет вспомнить о тех оживленных культурных связях, которые Новгород поддерживал с Константинополем. К Царьграду тяготел грекофильски настроенный епископ Нифонт. В 1186 году в Новгород приезжал двоюродный внук византийского императора Мануила Комнина —



11

be safer to attribute this group of icons to the period between the thirties and the nineties of the twelfth century.

Another work belonging to the Byzantinizing trend in Novgorodian easel-painting is the icon of the *Dormition* from the Church of the Nativity of the Virgin in the Desyatinnyy Monastery (now in the Tretyakov Gallery). This beautiful icon, with its thick, opaque colouring, though somewhat rigid composition, is distinguished by the complex iconographic conception. In addition to the traditional Twelve Apostles surrounding the Virgin's couch, in addition to The Fathers of the Church and Christ, who stands in the center holding in his arms a swaddled child symbolizing Mary's soul, we can see, in the upper part of the icon, a group of angels, Apostles borne aloft on clouds, and also the Archangel Michael soaring towards heaven with the Virgin's soul. The sensitive faces of the Apostles, especially in the right-hand part of the composition, bespeak the artist's thorough knowledge of Byzantine works of the Comnenian period. The cast of the features in the left-hand group is not so obviously Greek. They are softer, more intimate. Particularly expressive is the head of the Apostle bending over the Virgin's body and peering intently into her face as if saying the last farewell. Compared to Byzantine icons with their delicate modelling and relative depth of form, these figures are much flatter. Another thing that strikes the eye is their apparent instability. They do not stand firmly on the ground, they scarcely touch the soil with the soles of their feet. This interpretation, as well as the growing stress on line and intensity of colour, marks a certain departure from the Byzantine prototypes which in time, underwent a fundamental transformation on Novgorodian soil.

Even allowing for the fact that Greek icons were brought to Novgorod in large numbers one is hard put to explain this strongly Byzantinizing art. It would be proper, therefore, to mention the lively cultural relations which were maintained between Novgorod and Constantinople. Niphont, Bishop of Novgorod, who had strong Graecophile sympathies, gravitated toward Constantinople. Alexius Comnenus, a grand-nephew once removed of the Byzantine Emperor Manuel Comnenus, visited Novgorod in 1186. In 1193 and 1229 there existed in Novgorod influential Graecophile parties which wanted to have a Greek Archbishop. Novgorodians frequently made pilgrimages to Jerusalem, Constantinople and Mt. Athos. Finally, at the end of the twelfth century, Dobrynya Yadreikovich, the future Archbishop Antoniy,

Алексей Комнин. В 1193 и 1229 годах в Новгороде существовали грекофильские партии, желавшие иметь архиепископа из греков.
Нередко новгородцы паломничали в Иерусалим, Царьград, на Афон. Наконец, на рубеже XII и XIII веков в Константинополе побывал Добрыня Ядрейкович, будущий архиепископ Антоний. Все эти оживленные сношения были реальными каналами для проникновения в Новгород византийских влияний. Необходимо также учитывать, что новгородские князья и в XII веке сохраняли крепкие связи с Киевом, а последний долгое время продолжал оставаться рассадником византинизирующих форм. Искусство Византии в первую очередь привлекало внимание княжеского и епископского двора. Однако его очарованию не могли не поддаться и более широкие круги новгородского общества, настолько совершенен был его художественный язык.
Рядом с византинизирующим направлением в новгородской станковой живописи XII века существовало и другое, в котором местные черты получают решительное преобладание над византийскими, занесенными извне. Это второе, более самобытное и демократичное течение было связано с укреплением вечевого строя, приведшим к ограничению великокняжеской власти. Росло самосознание купеческих и ремесленных кругов, приобретавших в жизни „Господина Великого Новгорода“ все больший удельный вес. И, естественно, их вкусы должны были найти отражение в искусстве. Так постепенно стало крепнуть и шириться в Новгороде второе течение. Оно не пришло на смену первому, а существовало с ним одновременно. И в конце концов оно победило.
Характерным образцом этого новгородского, более самобытного стиля XII века может служить икона „Знамение“ (Новгородский историко-художественный музей-заповедник), которая, согласно легенде, принимала участие в обороне Новгорода при осаде его суздальскими войсками в 1169 году. На оборотной стороне иконы (ее лицевая сторона утрачена) представлена несколько необычная композиция — апостол Петр и мученица Наталия обращаются с молитвой к Христу. Фигуры короткие, большеголовые, манера письма свободная и живописная, напоминающая фресковую технику. Лицо Петра с сочными энергичными пробелами свидетельствует о смягчении византийской строгости и появлении какого-то нового психологического оттенка — более эмоционального и задушевного.
Переходя к XIII веку, мы должны сразу же подчеркнуть, что это было и для Новгорода „темное столетие“. Нашествие татар, хотя последним не удалось захватить город, привело к серьезным внутренним сдвигам также в Се-



13

paid a visit to Constantinople. All such contacts provided channels for the penetration of Byzantine influence into Novgorod. It should also be borne in mind that in the twelfth century Novgorodian Princes continued to maintain strong ties with Kiev, which remained for a long time a source of Byzantine influence. The art of Byzantium attracted mainly the courts of the Prince and the Archbishop, but its artistic appeal was so strong that it could hardly have failed to affect broader sections of Novgorodian society.
Along with this Byzantinizing trend in twelfth-century Novgorodian easel-painting there existed another trend, in which local features prevailed decisively over the Byzantine features introduced into the country. This second trend, more original and democratic, was associated with the strengthening of the Veche system which had led to the curtailment of the power of the Prince. The merchants and the craftsmen, who were beginning to play an increasingly bigger role in the life of "Gospodin Velikiy Novgorod", became more and more conscious of their power. And their tastes were bound to make themselves felt in art. It was in this way that another tendency gradually began to grow and spread in the art of Novgorod. It did not supersede the first but existed alongside with it. And in the end it won.
A typical example of this new and more original Novgorodian style of the twelfth century is to be seen in the icon of the *Virgin of the Sign* (Novgorod Museum) whose intercessory powers, according to the legend, were invoked, in the defence of Novgorod when the city was besieged by the Suzdalians in 1169. The reverse side of the icon (the obverse has been lost) contains a rather unusual composition: the Apostle Peter and Saint Natal'ya address a prayer to Christ. The figures are short, with large heads. The manner of painting is free and natural, reminiscent of the fresco technique. The face of S. Peter, with vigorous, dramatic highlights, indicates a softening of Byzantine austerity and the emergence of a new, psychological element, more emotional and intimate.
Passing on to the thirteenth century, we must at once stress that for Novgorod, too, it was a "dark century". Though the Tartars never actually occupied the city, their invasion had affected the north of the country. Construction of stone churches was almost discontinued, as fear of the Mongol hordes had made people more cautious and circumspect. Cultural relations with south Russia and Constantinople were discontinued. This isolation of Novgorod, which retained its independence, spurred the development of local

верной Руси. Почти прекратилось строительство каменных храмов, испуг перед несметными монгольскими полчищами делал людей осторожными и осмотрительными. Прервались культурные связи с Южной Русью и Константинополем. Такая изоляция сохранившего свою самостоятельность Новгорода способствовала активизации местных художественных течений, питавшихся родниками живого народного творчества. Но это не означает, что византийская традиция была полностью изжита. Она существовала как наследие XII века, и если она не определяла теперь путей развития местного искусства, то все же сохраняла свое значение для отдельных мастеров, о чем, в частности, свидетельствует икона „Никола" в Русском музее.

Автор этой иконы, происходящей из Духова монастыря и написанной уже ближе к середине XIII века, хорошо знал живопись предшествующего столетия. Лик святого во многом сохранил византийскую строгость и суровость. Но в трактовке лика уже много нового, указывающего на грядущее развитие. Этим новым является усиление линейно-орнаментального начала (особенно в обработке складок кожи и прядей волос). Линии как бы врезаны в поверхность доски, в них есть что-то чеканное. Византийский мастер никогда не дал бы такой графической проработки формы. Совсем не византийским характером отличается и колорит, построенный на контрасте светлых и ярких красок. Полусрезанные фигуры святых на полях (среди них можно опознать Симеона Столпника и Бориса и Глеба) и полуфигуры на верхнем поле иконы (архангелы Михаил и Гавриил) и в медальонах (Афанасий, Анисим, Павел, Екатерина) написаны свободнее и по выражению своему намного мягче, чем образ Николы. Именно в этих маленьких изображениях дает о себе особенно явственно знать отход от византийских образцов.

О своеобразном бунте против византийской традиции наглядно говорит большая краснофонная икона в Русском музее, на которой представлены в рост фигуры Иоанна Лествичника, Георгия и Власия. Все они даны в неподвижных, застывших позах, напоминая резанные из дерева и раскрашенные истуканы. Иоанн Лествичник в два с лишним раза больше стоящих по его сторонам святых, подбор которых был несомненно продиктован заказчиком или заказчиками иконы. Как и на иконе Георгия из Успенского собора, Георгий держит меч, выставляя его напоказ. Вся композиция подчинена двум измерениям, в фигурах нет ни малейшего намека на объем. Художник накладывает краски большими, ровными плоскостями, избегая светотеневой моделировки. Типы лиц, живо напоминающие образы Нере-



14



15

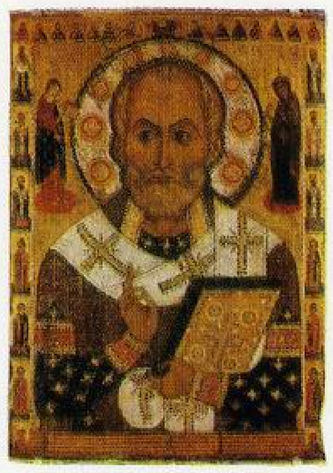
artistic movements fed by the springs of folk art. This is not to say that the Byzantine tradition had been completely forgotten. It existed as a heritage of the twelfth century, and if it did not determine the ways of the development of Novgorodian art it retained its importance for individual masters, as evidenced by the icon of *S. Nicholas* in the Russian Museum.

The painter of this icon, which came from the Dukhov Monastery and which was painted closer to the middle of the thirteenth century, was familiar with the art of the preceding century. The face of the saint retains much of the Byzantine austerity and grimness. But there are also many new features in the treatment of the face, which were later to be developed, notably a greater stress on line and on ornamentation (especially in the rendering of the folds of skin and locks of hair). The lines look as if they were cut into the panel, as in etchings. The Byzantine master would never have rendered form so graphically. The colouring, too, with its contrasts of pale and vivid tints, is distinctly un-Byzantine. The partially cut off figures of saints at the margins (one can identify S. Symeon Stylites and SS. Boris and Gleb) and the half-length figures in the upper part of the icon (Archangels Michael and Gabriel) and in the medallions (Athanasius, Anisim, Paul and Catherine) are painted in a much freer way and have a much gentler expression than S. Nicholas. It is in these small images that the departure from Byzantine originals is particularly evident.

A rebellion of sorts against the Byzantine tradition is felt in the big icon from the Russian Museum showing S. John Climacus and SS. George and Blasius full-legth against a red background. All of them are depicted in stiff, frozen postures, and resemble carved and painted wooden idols. S. John Climacus is twice the size of the saints on either side of him, unquestionably selected by the donor or donors. As in the icon from the Cathedral of the Dormition, S. George holds the sword as if showing it to somebody. The entire composition is flat, with no hint of a third dimension. The artist applied the paint over large flat surfaces, without any effort at chiaroscuro modelling. The types of faces, vividly reminiscent of the images of Nereditsa, are typically Russian. On top of the flesh tints the artist put deep shadows and bright highlights rendered by separate thin lines instead of the former imperceptible shading and thick daubs. We see here the beginnings of an iconographic technique which later was to become almost canonical. The icon as a whole impresses one by its vivid

дицы, уже чисто русские. Поверх карнации положены глубокие тени и яркие блики, превратившиеся из красочных тушевок и густых мазков в ряд тонких раздельных линий. Здесь намечается та техника иконного письма, которая сделается в дальнейшем своего рода каноном. В целом икона подкупает своей яркой красочностью и совсем особым оттенком наивного простодушия, характерным для многих памятников новгородской живописи. Совсем особое место занимает икона „Николай Чудотворец", происходящая из церкви Николы на Липне (Новгородский историко-художественный музей-заповедник). Эта икона сохранила подпись художника (Алекса Петров сын) и дату (1294), что делает ее совершенно уникальным памятником. По сторонам от Николы изображены в гораздо меньшем масштабе фигуры Христа и Богоматери, а поля иконы украшают еще меньшие по размерам фигурки излюбленных новгородцами святых и полуфигуры архангелов и апостолов, фланкирующие престол уготованный (этимасия). Подчиняя Николе Христа и Марию, художник явно нарушает церковную иерархию. Соименный заказчику Николаю Васильевичу, чьим патроном он здесь выступает, святой утратил суровость фанатического отца церкви. Перед нами добрый русский святитель, готовый оказать наиреальнейшую помощь своему подопечному. Линейная обработка лика упрощена, обнаруживая тягу художника к центрическим, округлым формам, к плавным параболическим линиям. Все это придает образу совсем иное, по сравнению с византийскими иконами, эмоциональное звучание. Необычно для византийских икон и обилие орнаментальных мотивов. Одеяние святителя разукрашено так, как будто художник воспроизводил народные вышивки. И даже нимб декорирован тончайшим орнаментом. В подобной трактовке много от наивной, почти что деревенской непосредственности восприятия.

С XIV века в древнерусской, и в частности в новгородской, живописи все чаще начинают появляться житийные иконы. Обычно на среднем поле изображается святой, а в боковых клеймах размещаются сцены из его жития. Такие иконы существовали и в Византии, но там они не получили столь широкого распространения, как в славянских странах и особенно на Руси. Сюжеты житийных сцен нередко восходили к апокрифическим источникам, что давало художнику возможность более вольного их толкования. К тому же по мере развития искусства в XIV и XV веках в эти сцены охотно вводили черточки, непосредственно наблюденные в жизни. Так в житийные сцены начали проникать элементы реальной архитектуры и реального быта. Но никогда житийная сцена не превращалась в простую жанровую



16

colours and a very specific aura of naive simplicity which was typical of many examples of Novgorodian painting.

The icon of *S. Nicholas Thaumaturgos* from the Church of S. Nicholas on Lipna (now in the Novgorod Museum) occupies a place apart. It is unique because it is dated (1294) and signed by the artist (Alexa, son of Peter). On either side of S. Nicholas are the Christ and the Virgin, painted on a much smaller scale, while the margins are decorated with even smaller figures of saints beloved by Novgorodians and half-figures of archangels and Apostles flanking the Empty Throne (Etimasia). In subordinating Christ and Mary to S. Nicholas, the artist clearly violated the church hierarchy. The saint, namesake of the donor, Nikolay Vasil'ievich, of whom he was the patron, has nothing of the grimness of a fanatical Father of the Church. We see a kindly benevolent Russian prelate who is ready to provide the most practical assistance to his ward. The linear treatment of the face is simple and bespeaks the artist's preference for centrical, rounded forms and smooth parabolic contours. All this imparts to the image an emotional tenor quite unlike that of Byzantine icons. The profusion of ornamental motifs is also quite un-Byzantine. The vestments of the saint are so profusely decorated that the artist might have been reproducing folk embroidery. Even the halo bears a delicate ornament. This concept has much of a naive, almost rustic forthrightness of perception about it.

From the fourteenth century onward, hagiographical icons began to appear more and more often in ancient Russian, specifically Novgorodian painting. As a rule, they consisted of the figure of a saint in the middle of the panel and scenes from his life in smaller pictures on the margins framing the central representation. Icons of this type had existed in Byzantium, too, but they were never as widely current there as in the Slav countries, especially in Russia. The subjects of scenes illustrating the lives of saints were often culled from the Apocrypha, which permitted the artist to interpret them more freely. Moreover, with the development of art in the fourteenth and fifteenth centuries, the artists began to include in these scenes features taken directly from life. In this way, elements of contemporary architecture and actual life began to make their way into icons. But biographical scenes never turned into simple genre scenes. The distance between the ideal and actual world was always preserved, and the visionary element was always strongly present. The events the worshipper saw depicted on the icon unfolded in slow motion, in a time-

сцену. В ней всегда сохранялась дистанция между миром идеальным и миром реальным, всегда умозрительное начало властно напоминало о себе. Явленные молящемуся действия протекали в замедленном темпе, как бы вне времени и вне пространства. Тем самым житийные сцены приближались к своего рода идеограммам, скорее намекавшим на изображенный эпизод, нежели передававшим его со всей свойственной зрелому реалистическому искусству обстоятельностью.

К разряду таких житийных икон относится икона Русского музея, написанная в начале XIV века. На полях иконы представлены различные сцены мучений св. Георгия, на среднике же видим развернутый вариант чуда Георгия о змие с царевной Елисавой (вместо Елизаветы!), с ее родителями и епископом, выглядывающим из башни. Все основные элементы этой композиции встречаются уже на староладожской фреске. Но тот оттенок сказочности, который был свойствен росписи, еще более усилился на иконе с ее контрастами масштабов, своеобразным парением фигур в воздухе и наивной повествовательностью. Царевна кажется игрушечной, и таким же воспринимается и дракон, послушно ползущий за Елисавой. В Георгии нет ничего подчеркнуто воинственного. Хотя в правой руке его виднеется копье, он им никого не поражает, а несется вскачь, как бы устремляясь на своем белом коне в поле, чтобы охранить крестьянские посевы.

Очень интересны изображения в клеймах, в основном передающие различные сцены мучений. Георгия четвертуют, бьют, кладут на него камни, сажают в котел с кипятком, пилят голову и подвергают множеству других тяжелых испытаний. Но все напрасно. Он выходит невредимым из любых переделок, и его лик остается неизменным, как будто он ничего не чувствует и ничего не ощущает. Так новгородский мастер воссоздает повесть о героизме мученика. И делает он это столь живо и убедительно, что, несмотря на лаконизм его художественного языка, каждый эпизод обретает удивительную конкретность.

Благодаря тому что Новгород не знал татарского ига, в нем никогда не пресекалась местная художественная традиция. На новгородской почве, в отличие от других русских областей, отсутствует разрыв между искусством XII и XIV веков. XIII столетие было здесь тем мостом, который соединяет эти две столь различные эпохи. Как раз на протяжении XIII столетия народное творчество проявило себя с особой силой. В век, когда оказались почти прерванными культурные и торговые связи с Византией, когда прекратился ввоз византийских икон, стало, естественно, легче выйти из-под византийских влияний. Это подгото-



17

less and spaceless setting. In this way, hagiographical scenes came close to the form of ideograms which hinted at the depicted episode rather than conveyed it with a thoroughness typical of mature realistic art.

The icon of *S. George* from the Russian Museum, painted at the beginning of the fourteenth century, is an example of one of these hagiographical panels. Shown on the margins are scenes of the martyrdom of S. George, while the central field contains a detailed representation of S. George and the dragon, and also Tsarevna Yelisava (instead of Elizabeth!), her parents, and an archbishop looking out of a tower. All the principal elements of this composition had already appeared in the Staraya Ladoga fresco. But the fairy-tale overtones that coloured the wall-painting are further intensified in the icon by contrasts of scale, figures which seem to be suspended in the air, and the naive narrative style. The Tsarevna looks like a toy, and so does the dragon which crawls meekly after Yelisava. There is nothing pointedly warlike about S. George. Though holding a spear in his right hand, he does not strike anybody with it but rides his white horse as if to guard the crops in the fields.

Extremely interesting are the small pictures on the margins, which show scenes of martyrdom. S. George is quartered, beaten, put in a cauldron with boiling water, stones are piled on him, his head is sawn and he is subjected to many other tortures. All in vain. Each time he emerges unscathed and his face remains unchanged as if he felt nothing. This is a Novgorodian artist's version of the heroism of martyrdom. And he presents it in such a lively and persuasive way that for all the simplicity of his artistic means, every episode emerges with startling concreteness.

As Novgorod was never occupied by the Tartars, the local art tradition was never interrupted. In Novgorod, unlike other Russian lands, there was no gap between the art of the twelfth and the fourteenth centuries. The thirteenth century was a bridge which united these two distinct epochs. Indeed, it was in the thirteenth century that folk art came to the fore with particular force in Novgorod. At a time when almost all cultural and trade contacts with Byzantium had been cut off and the import of Byzantine icons had been stopped, it was naturally easier for local artists to escape Byzantine influences. All this prepared the ground for the broadest assimilation of folk motifs and forms, with the result that Novgorodian painting became more virile. The severity of faces was softened, com-

вило почву к широчайшему усвоению народных мотивов и народных форм, в результате чего новгородская живопись сделалась в XIII веке более полнокровной. Смягчается суровость ликов, упрощаются композиции, рисунок становится обобщеннее и лаконичнее, краски накладываются ровным цветом, без оттенков и почти без светотени, силуэт приобретает все большее значение, палитра светлеет и загорается яркими киноварными, белоснежными, изумрудно-зелеными и лимонно-желтыми тонами. Так уже в XIII веке закладываются основы для расцвета новгородской живописи XIV—XV столетий.

Если брать XIV век в целом, то для Новгорода это была эпоха, когда фреска являлась гораздо более грекофильским искусством, нежели станковая живопись. Она черпала мощные импульсы из работ заезжих греческих мастеров. Имена двух из них летописи нам называют. Это „гречин Исайя и другы", расписавший в 1338 году церковь Входа в Иерусалим, и знаменитый Феофан Грек, украсивший росписью в 1378 году церковь Спаса Преображения. Сопоставляя новгородские фрески XIV века с современными им иконами, убеждаешься в том, что местные традиции гораздо крепче держались в станковой живописи. В силу своей дешевизны икона была более демократическим искусством; икону легко мог заказать и сравнительно малосостоятельный человек, а тем более городские корпорации, приобретавшие в жизни Новгорода все большее значение в связи с укреплением позиций ремесленных кругов. Объединявшиеся по концам, по улицам, по сотням, по тождеству профессий, жители Новгорода охотно заказывали иконы для возводимых в большом количестве деревянных и каменных храмов. Этот процесс начался уже в XII веке, но своего полного развития он достиг лишь в XIV столетии. В ранние же времена ведущая роль принадлежала княжеским и архиепископским мастерским. Известно, например, что при архиепископском дворе — „доме святой Софии" — подвизались дружины „владычных паробков", или, как их еще называли, „владычных робят". Объединяясь в артели строителей и живописцев, они выполняли в основном заказы владычного двора. С XIV века количество таких дружин резко возрастает, и они обслуживают все более широкие круги новгородского населения. При этом заказчиками дорогих росписей выступали в основном богатые бояре, заказчиками же икон — и бояре и простые граждане. Поэтому монументальная живопись еще долго оставалась в орбите византийского понимания формы, тогда как в иконе быстро кристаллизовался новый художественный язык с ярко выраженными новгородизмами.

position was simplified, the drawing became more generalised and laconic, the paint was laid on in even tints, without nuances, and almost without chiaroscuro, the silhouette became increasingly more important, the pallete was lightened and glowed with bright red, glair, emerald-green and lemon-yellow tones. The thirteenth century laid the foundation for the mature flowering of Novgorodian painting in the fourteenth and fifteenth centuries.

Taking the fourteenth century as a whole, it must be said that for Novgorod it was a period in which the fresco was a much more Graecophile art than easel-painting. It was strongly stimulated by works of immigrant Greek artists. The names of two of them are mentioned in chronicles. They are „Isaiah the Greek", who in 1338 painted the Church of the Entry into Jerusalem, and the famed Theophanes the Greek, who in 1378 decorated the Church of the Saviour of the Transfiguration. Comparing fourteenth-century Novgorod frescoes with contemporary icons, we can easily see that local traditions were much more tenacious in panel-painting. Because of their cheapness, icons were the more democratic art. An icon could easily be commissioned even by a man of modest means, let alone by guilds and corporations which began to play an increasingly greater role in Novgorod because of the strengthened position of the artisans. Uniting by districts, by streets, by professions, by the hundreds, Novgorodians readily ordered icons for wooden and stone churches which were then being built in large numbers. This process began in the twelfth century, but it was only in the fourteenht century that it reached its peak. Before that, the leading role was played by workshops at the courts of the Prince and the Archbishop. It is known, for example, that working at the Archbishop's palace, the "House of S. Sophia", were teams of builders and painters known as the "Bishop's Men" or "Bishop's Lads", who for the most part filled orders for the Archbishop's court. Beginning with the fourteenth century, the number of these teams increased sharply, and they began to cater to the needs of ever broader sections of the population. Most of the orders for expensive murals came from rich boyars, while icons were commissioned by both boyars and ordinary citizens. This is why monumental painting long remained within the orbit of Byzantine traditions, whereas in icon-painting a new, typically Novgorodian style was soon evolved.

Unfortunately, few Novgorodian icons of the first half of the fourteenth century have survived, and they are not of the highest standard. So much

К сожалению, от новгородской иконописи первой половины XIV века сохранились довольно случайные памятники, и к тому же сравнительно невысокого качества. На их основе трудно воссоздать полную картину развития станковой живописи интересующего нас периода. Этому препятствует и отсутствие точно датированных икон. В XIV веке в Новгород вновь стали попадать византийские и, возможно, также южнославянские иконы. Но иноземные образцы не сыграли заметной роли в истории новгородской иконописи XIV века. Стиль последней восходит к народным истокам и крепко связан с традициями XIII столетия. Он обнаруживает мало точек соприкосновения с грекофильским стилем росписей. И он гораздо разнообразнее последнего. В нем больше оттенков, больше различных ответвлений.

Несомненно, в первой половине века писались иконы еще весьма архаические по строю своих форм. К их числу относятся такие памятники, как поясной краснофонный „Никола“ в Эрмитаже, житийная икона „Св. Николай“ из соименной церкви в селе Любонях Боровичского района (Русский музей), „Борис и Глеб“ в Музее русского искусства в Киеве.

В группу архаических по стилю памятников, во многом продолжающих традиции XIII века, без труда может быть включена также большая икона „Рождество Богоматери“ (Третьяковская галерея). Очень красивая по цвету, с редкой по интенсивности пылающей киноварью, икона с первого взгляда поражает примитивностью своего композиционного решения. Несомненно, художник использовал какой-то образец с развитой иконографической редакцией. Тут и возлежащая на ложе Анна, и эпизод с омовением новорожденной, и стоящие позади ложа Иоаким и четыре служанки, и архитектурные кулисы. Вероятно, на образце все это было изображено с намеком на пространственные интервалы. Новгородский же художник все подчинил плоскости, разместив фигуры друг над другом и прибегнув к обратной перспективе, помогавшей распластывать объемные формы на плоскости иконной доски. Поэтому столик перед ложем совсем утратил свой кубический характер, отчасти по той же причине по-новгородски крепко сбитые здания кажутся совсем плоскими, хотя в левой постройке имеется заимствованный из византийских источников портик с колоннами. В этом же плане весьма показательна трактовка правой фигуры служанки, представленной в сложном повороте. Данный мотив движения, почерпнутый из образца, подвергнут настолько радикальной переработке, что от эллинистической грации образа не осталось и следа. В фигуре появилась какая-то сжатость, скованность, и она полностью растворилась в



19

so that they are of little help in reconstructing a full picture of the development of easel-painting in this period. The absence of definitely dated icons is another obstacle. In the fourteenth century, Byzantine icons, and probably south Slavonic icons as well, appeared in Novgorod again. But these foreign-made panels did not greatly influence Novgorodian painting of the period. Its style stemmed from folk sources and was closely associated with thirteenth-century traditions. There were few points of similarity between it and the Byzantinizing style of mural painting. It was much more varied. It had many more nuances, more different sub-trends. It is undeniable that in the first half of the fourteenth century artists continued to produce icons that were rather archaic in style. In this category are the half-length red-ground icon of *S. Nicholas* in the Hermitage, the hagiographical icon *S. Nicholas* from the Church of S. Nicholas in the village of Lyubon', Borovichi District (now in the Russian Museum), and the icon of *SS. Boris and Gleb* in the Museum of Russian Art in Kiev. To this group of archaic-style panels, largely continuing the traditions of the thirteenth century, can be added the big icon of the *Nativity of the Virgin* in the Tretyakov Gallery. This beautifully coloured icon, with flaming cinnabar of unusual intensity, amazes one by the primitiveness of composition. The artist must certainly have used an exemplum of a highly developed iconographic type, for it includes S. Anna reclining on a couch, and the washing of the new-born Child, and Joachim and four serving maids standing behind the couch, and an architectural background. In the exemplum all this was probably depicted with some attempt at spatial intervals. The Novgorodian artist, however, subordinates everything to the flat surface of the panel, positioning the figures one above the other or resorting to inverted perspective which enables him to spread out three-dimensional forms on the plane surface of the panel. As a result, the small table in front of the couch loses all vestiges of its cubic form. The typically sturdy Novgorodian buildings, for much the same reason, look almost flat, though there is in the structure on the left a portico with columns borrowed from Byzantine sources. Highly indicative in this respect is the treatment of the figure of the serving maid on the right, shown in a complex turn. This movement, borrowed from the prototype, is so radically transformed that nothing is left of the Hellenistic grace of the original. The figure seems flattened, cramped, and is completely lost on the plane. Though the artist shows figures in various attitudes, their faces are inva-

плоскости. Хотя художник изображает фигуры в различных поворотах, их лица неизменно повернуты прямо к зрителю. Это усиливает статический ритм всей композиции, в которой отсутствует взаимосвязанность частей и которая легко распадается на отдельные звенья. Ни в какой мере не соблюдая соотношения масштабов, иконописец сделал фигуру Анны непомерно большой, подчеркнув тем самым, что именно она является центральным действующим лицом. Такой подход к разработке традиционной темы ясно показывает, что автор иконы „Рождество Богоматери“ мыслил весьма самостоятельно и что он не пошел на поводу у использованного им образца, а настойчиво гнул свою линию.

Рядом с этим архаизирующим течением в новгородской иконописи первой половины XIV века существовали и другие направления, вплотную подводящие нас к ее расцвету на рубеже XIV—XV столетий. Здесь можно упомянуть такие вещи, как краснофонный деисусный поясной чин с архангелами и Петром и Павлом в Русском музее, иконы „Борис и Глеб“ (из собрания А. В. Морозова), „Чудо Георгия о змие“ (из собрания А. В. Морозова) и „Никола Зарайский и апостол Филипп“ — в Третьяковской галерее. Во всех этих иконах много неустойчивого, аморфного, много еще неосознанных поисков оригинальных средств выражения, в силу чего им недостает единства стиля и той цельности, которая свойственна более поздним произведениям новгородской иконописи.

Особое место занимают еще полностью не расчищенные праздничные иконы из иконостаса Софийского собора, возобновленного после пожара архиепископом Василием в 1341 году. Эти иконы совсем не похожи ни по своему композиционному строю, ни по своим плотным, несколько тяжелым краскам с широким использованием золотых асистов, ни по характеру рисунка на бесспорные новгородские работы того времени. В них так много византийского, что весьма убедительным представляется мнение В. В. Филатова[3], сближающего эти иконы с деятельностью мастерской „гречина Исайи“, упоминаемого Новгородской летописью под 1338 годом. Близка по стилю к данной группе вещей также икона Покрова из Зверина монастыря, где архиепископ Василий заложил в 1335 году церковь св. Богородицы. Тем самым предложенная В. К. Лауриной[4] более ранняя датировка „Покрова“, обычно относимого к концу XIV века, находит себе косвенное подтверждение. Вся эта группа икон ясно показывает, что в первой половине XIV века в Новгороде существовало свое византинизирующее течение, резко отличное от направлений, коренившихся в местных традициях. С византи-

riably turned toward the viewer. This intensifies the static rhythm of the composition in which there is no relationship between the individual parts and which easily breaks up into separate links. With complete disregard for the relative scale of images, the artist makes Anna inordinately large to stress that she is the central figure. This approach to a traditional theme shows that the author of the icon had his own firmly established views and stubbornly pursued his objective, refusing to follow the exemplum.

Along with this archaic trend in Novgorodian icon-painting in the first half of the fourteenth century there existed other currents which led to its flowering at the end of the fourteenth and beginning of the fifteenth centuries. Mention can be made here of such works as the red-ground *Deesis* icon with the Archangels and SS. Peter and Paul in the Russian Museum, the icons of *SS. Boris and Gleb* (from the Morozov collection), *S. George and the Dragon* (from the Morozov collection), and *S. Nicholas of Zaraysk and the Apostle Philip* in the Tretyakov Gallery. Much in these icons is still unstable and amorphous, indicative of instinctive groping for new original ways of expression. As a result they lack unity of style and that wholeness which is typical of later Novgorodian work.

A special place belongs to feast-day icons in the iconostasis of the Cathedral of S. Sophia, which was rebuilt by Archbishop Vasiliy in 1341 after a fire. These icons, which have not yet been fully cleaned, are easily distinguished from the indisputably Novgorodian icons of the period, in composition, in the thick, somewhat heavy colouring with extensive use of gold lines, in the drawing. They contain so many Byzantine features that one is tempted to agree with the views of V. V. Filatov[3] who associates these icons with the workshop of "Isaiah the Greek", mentioned in the Novgorod Chronicle under the year 1338. Also close to this group in style is the icon of the Virgin of Mercy (Pokrov Bogomateri) from the Zverin Monastery, where Archbishop Vasiliy laid the foundation of the Church of the Holy Virgin in 1335. This is an indirect confirmation of the conclusions of V. K. Laurina[4] concerning the earlier date of the *Pokrov* which is usually assigned to the end of the fourteenth century. This entire group of icons clearly shows that in the first half of the fourteenth century there existed in Novgorod a Byzantinizing current which differed sharply from the trends stemming from local traditions. Also associated with this Byzantinizing current are a number of panels from the "Vasiliy Doors" which were executed for Nov-



20

низирующим течением новгородской живописи связан и ряд клейм „Васильевских врат", исполненных в 1336 году для Софии Новгородской по заказу все того же вездесущего архиепископа Василия. Это течение, хранящее живые отголоски „Палеологовского Ренессанса", не сыграло решающей роли в новгородском искусстве XIV века и очень быстро растворилось в местных традициях, которые оказались гораздо сильнее.

Вероятно, уже третьей четвертью XIV века датируются иконы „Борис и Глеб" (Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник), „Благовещение" с фигурой Феодора Тирона (там же) и „Апостол Фома" (Русский музей). Первая из этих вещей являлась храмовой иконой соименной обоим святым новгородской каменной церкви, построенной в 1377 году. Борис и Глеб едут на конях, как бы сошедших с герба, столько в них геральдической четкости и отточенности. Лики обоих святых обработаны с большой живописной свободою, отчасти навеянной образцами монументальной живописи. В довольно близкой манере письма исполнены лица Богоматери и архангела Гавриила на большой иконе „Благовещение", с маленькой фигурой Феодора Тирона, несомненно введенной по настоянию заказчика (вероятно, этот святой был ему соименен). Не совсем уверенный рисунок и жесткий композиционный ритм говорят о руке малоискушенного мастера. Много тоньше краснофонная икона „Апостол Фома", чей лик живо напоминает пророка Захарию из Сковородской церкви. Икона была написана ближе к 50—60-м годам XIV века. Она интересна тем, что лишний раз показывает, насколько еще неустойчивым был стиль новгородской станковой живописи до классических решений позднего XIV века, когда новгородская иконопись вступила в полосу своего наивысшего расцвета.

Пожалуй, самым счастливым периодом в ее развитии был рубеж XIV—XV столетий. В иконах этого времени краски приобретают невиданную дотоле чистоту и звучность. Палитра светлеет и проясняется, из нее исчезают последние пережитки былой сумрачности. Воскресают лучшие из традиций новгородской иконописи XIII века. Излюбленным становится пламенный киноварный цвет, определяющий радостный, мажорный характер всей палитры. Эта киноварь дается в смелом сочетании с золотом фона и с белыми, зелеными, нежно-розовыми, синими, плотными вишневыми и желтыми красками. Формы упрощаются и геометризируются, некогда объемная трактовка все более вытесняется плоскостной, в которой главный акцент ставится на силуэте. Вырабатываются излюбленные композиционные схемы — простые, лаконичные, разреженные. Осо-



21



22

gorod's S. Sophia in 1336 at the command of the same ubiquitous Archbishop Vasiliy. This trend, which is vividly reminiscent of the "Paleologue Renaissance", did not play any decisive role in the art of Novgorod in the fourteenth century and was quickly absorbed in local traditions which proved to be much stronger.

The icons of *SS. Boris and Gleb* (Novgorod Museum), the *Annunciation* with the figure of Theodore Tyron (Novgorod Museum), and the *Apostle Thomas* (Russian Museum) must have been painted in the third quarter of the fourteenth century. The first of them was the patron-saint icon in the Church of SS. Boris and Gleb in Novgorod, built in 1377. The two saints are shown on horseback, and seem to come straight from a coat of arms, so much heraldic conciseness is there about the image. The faces of both saints are rendered with great pictorial ease, partially inspired by works of monumental painting. A similar manner was used in painting the faces of the Virgin and the Archangel Gabriel on the big icon of the *Annunciation* comprising a small figure of Theodore Tyron, which was unquestionably added on the insistence of the donor, namesake of the saint. An uncertain draftsmanship and a stiff compositional rhythm indicate the hand of a second-rate painter. Much finer is the red-ground icon of the *Apostle Thomas,* whose face is vividly reminiscent of the Prophet Zacharias from the Skovorodsky Church. The icon of Thomas was painted closer to the fifties or sixties of the fourteenth century. It is interesting in that it again shows how unstable the style of Novgorodian easel-painting was before the classical statements of the end of the fourteenth century when Novgorodian painting entered the period of its highest flower.

The end of the fourteenth and the beginning of the fifteenth centuries was perhaps the happiest time in the development of this art. The colours acquire a purity and sonority never known before. The palette becomes lighter and clearer, and the last traces of gloom disappear. The best traditions of thirteenth-century Novgorodian icon-painting are revived. Fiery cinnabar becomes the favourite colour, lending a joyous, buoyant note to the entire colour scheme. It is used in bold combinations with the gold of backgrounds and with white, green, pale pink, blue, opaque cherry-red and yellow tints. The shapes become simpler, more geometrical, the older three-dimensional treatment increasingly gives way to two-dimensional in which the main accent is on silhouette. New compositions—simple, laconic, widely-spaced, come into being. Icons with rows

бую популярность получают иконы с изображением стоящих в ряд святых. Одновременно складывается свой излюбленный тип святого: крепкие, ладно сбитые, скорей, приземистые фигурки, скошенные плечи, почти круглые головы с мелкими чертами лица и с характерными нависающими носиками. В письме ликов, одеяний, горок появляется та заученность приемов, которая в дальнейшем сложится в канонизированную иконописную систему. В иконах позднего XIV — первой половины XV века еще нет никакой сухости. Они написаны легко и свободно, без всякого нажима. И в этом их особое очарование. Но в них нет больше широты трактовки XIV века, нет и его монументальности, что, в частности, находит себе выражение в резком уменьшении размера икон. Сделавшийся более миниатюрным, почерк свидетельствует о победе иконописного начала. Только со второй половины XIV века новгородская религиозность обретает столь ярко выраженные индивидуальные черты, что накладывает глубокую печать буквально на любое произведение станковой живописи. Ее отличает теплая, задушевная вера и какой-то личный оттенок в отношении к церковным догмам. Но в то же время эта религиозность выдается своим трезвым, абсолютно не метафизическим духом. От нее легко перебрасывается мост к практической жизни, она органически впитала в себя народные помыслы и чувства, ей присущи подкупающая искренность и импульсивность. Вот почему религиозное искусство Новгорода так трогает своей наивной непосредственностью. Его ясные и простые образы настолько конкретны и по-своему демократичны, что они невольно воспринимаются как порождение живой народной фантазии.

Уже в выборе изображаемых на новгородских иконах святых ярко отразились народные вкусы. Наиболее почитаемые в Новгороде святые — это Илья, Георгий, Власий, Флор и Лавр, Никола, Параскева Пятница и Анастасия. Они выступают покровителями земледельческого народа, молитвенниками за его нужды и горести. Пророк Илья — это громовержец, дарующий земледельцу дождь и охраняющий его дом от огня. Поражающий змия Георгий — это землеустроитель и страж деревенских стад. Убеленный сединами Власий — это патрон животных. Флор и Лавр — это святые-коневоды, охранители столь дорогих землепашцу лошадей. Мудрый Никола Чудотворец — это патрон плотников, излюбленный святой всех путешествующих и страждущих, защитник от пожаров, являвшихся страшным бичом „деревянной“ Руси. Параскева Пятница и Анастасия — это популярнейшие в торговом Новгороде святые, покровительницы торговли и базаров.

24, 41, 42

23

43, 64

14

26—29

of frontally posed saints become especially popular. Simultaneously, a new iconographic type of saint is evolved: strongly-built, rather squat figures with sloping shoulders and almost round heads with small features and distinctive tiny drooping noses. The faces, the vestments, the background rocks are painted in a studied way which ultimately develops into a canonical pictorial system. There is no dryness as yet in the icons of the late fourteenth and the first half of the fifteenth centuries, and therein lies their special charm. They are painted in a free, flowing manner, without any apparent effort. But neither do they have the breadth of vision of the fourteenth-century works, nor their monumentality, and this is reflected specifically in a sharp reduction of the size of the icons. The miniature-like manner of execution bespeaks the victory of the icon-painting style.

It was not before the second half of the fourteenth century that the Novgorodians' religiousness acquired such vividly expressed individuality as to leave an unmistakable imprint on virtually every work. It was marked by deep faith coloured by a very personal attitude to church dogma. At the same time, there was about this religiousness a practical completely non-metaphysical spirit. It was close to actual life, it had organically absorbed the thoughts and aspirations of the people. There is a winning sincerity and impulsiveness about it. This is why Novgorod's religious art is so touching in its naive forthrightness. Its clear-cut, simple images are so concrete, so democratic in their way, that they are accepted matter-of-factly as a product of lively folk imagination.

The very choice of saints represented on the icons reflected popular tastes. The most venerated saints in Novgorod were Elijah, George, Blasius, Florus, Laurus, Nicholas, Paraskeva Pyatnitsa and Anastasia. They were all patrons of the husbandman, praying for his needs and interceding for him in times of need. The Prophet Elijah is the thunderer, who brings rain to the husbandman and protects his home against fire. S. George, conqueror of the dragon, is the land surveyor and guardian of the flocks. The white-headed Blasius is the protector of animals. SS. Florus and Laurus are the patrons of horses so dear to the peasant. The wise Nicholas Thaumaturgos is the patron of carpenters, the favourite saint of travellers and sufferers, the protector against the fires which were the scourge of "wooden" Russia. Paraskeva and Anastasia, the patronesses of trade and fairs, were the subject of especial devotion in Novgorod.

Нигде так явственно не дает о себе знать прямая связь иконописного сюжета с реальными жизненными интересами, как на одной новгородской иконе, происходящей из Власьевской церкви (Исторический музей). Наверху, на фоне скалистого пейзажа, восседают св. Власий и св. Спиридоний, а внизу расположились охраняемые ими коровы, козы, овцы, телята и кабаны, окрашенные в яркие красные, оранжевые, белые, фиолетовые, голубые и зеленые цвета.

Власий был популярнейшим в Новгороде святым. Его культ сложился под воздействием почитания местного славянского божества Велеса (или Волоса) и заносной византийской легенды.

Уже Иоанн Геометр, греческий писатель X века, называет Власия „великим стражем быков". В греческих минеях его именуют также пастухом. Вероятно, на Руси христианский культ Власия прежде всего привился там, где живы были отголоски языческого культа Велеса, бога скота. И на иконе Власий представлен в сопровождении целого стада. Против него восседает Спиридоний, епископ Тримифунтский. Этот святой был весьма почитаем в Византии. Согласно легенде, он вышел из пастухов. Уже будучи епископом, он продолжал ходить с пастушеским посохом и носить шапку из ивовых прутьев. Само слово „спиридон" означает по-гречески круглую плетеную корзинку. В такой шапке он изображен на иконе и на феофановской фреске в церкви Спаса Преображения. Христианской церковью Спиридоний был возведен в покровители плодородия земли. С целью связать христианское празднество с языческим праздник в его честь церковь приурочила к 12 декабря (старого стиля). Известно, что именно с 12 декабря начинается увеличение дня. Этой дате придавали в дохристианский период большое значение и отмечали ее особым праздником, который назывался „колядою". Коляда напоминала о „повороте солнца на лето". 12 декабря церковь окрестила „Спиридоновым поворотом". Отсюда понятно, что в Новгороде поклонение Спиридонию было тесно связано с поклонением солнцу и пробуждающимся весенним силам природы. По-видимому, именно поэтому новгородский художник представил на написанной им иконе Власия вместе со Спиридонием. Они выступают здесь как покровители скотоводства и земледелия.

Одним из излюбленных новгородских святых был Георгий. На севере — в Новгородской, Двинской и Вятской областях — Георгию были посвящены многочисленные церкви. Здесь его воспевали в духовных стихах как землеустроителя и деятельного помощника колонизаторам северо-восточных окраин Руси, а в местных сказаниях его прославляли как прямого защит-



23



24

The direct link between the subject-matter and concrete, real-life interests is nowhere so clearly felt as in the Novgorodian icon from the Church of S. Blasius (State Historical Museum). On the top, seated against a rocky background, we see SS. Blasius and Spyridon, and below them are the herds they protect: cows, goats, sheep, calves, boars painted in vivid red, orange, white,violet, azure and green.

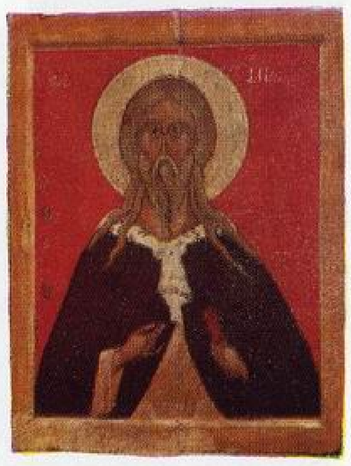
Blasius was one of the most popular of Novgorodian saints. His cult stemmed from the veneration of the local Slav deity Veles (or Volos), and a Byzantine legend. Back in the tenth century, the Greek writer John Geometres described Blasius as the "great guardian of the bulls". In the Greek menologion he is also described as the shepherd. In Russia, the Christian cult of Blasius apparently first took root in areas where remnants of the heathen cult of Veles, the god of cattle, were still strong. On the icon S. Blasius is shown with a whole herd. S. Spyridon, the Bishop of Trimiphunt, is seated opposite him. This saint was also widely venerated in Byzantium. According to legend, he was a shepherd in his youth. Even when he became a bishop he continued to carry his pastoral staff and wear a hat of ivy twigs. His very name means a round wicker basket in Greek. It is in this hat that he is shown on the icon and on the fresco by Theophanes the Greek in the Church of the Saviour of the Transfiguration. The Christian church made Spyridon the patron of soil fertility. To link the Christian feast-day with the heathen, the Church established it on December 12 (old style). It will be recalled that it is on December 12 that the day begins to grow longer. This date was regarded as very important in pre-Christian times and was marked with a festival known as "Kolyada". It was a reminder of "the sun's turning toward summer". The church called December 12 "Spyridon's Turning". It is clear from this why the veneration of S. Spyridon in Novgorod was closely associated with the veneration of the sun and the awakening of the forces of nature. This is probably why the artist represented Blasius together with Spyridon. They are shown here as patrons of stockbreeding and crop farming.

One of the most favourite saints in Novgorod was S. George. Numerous churches were built in his honour in the north—in the Novgorod, Dvinsk and Vyatka regions. He was lauded in sacred verses as the surveyor of the land, as an active assistant of the husbandman in the north-eastern outlying districts of Russia. Local legends praised him as the protector of the

ника новгородских выходцев в их борьбе с Заволочской чудью. Постепенно образ Егория Храброго сделался одной из популярнейших тем новгородской иконописи. Особенно красива икона Русского музея, происходящая из Манихинской церкви Пашковского района Ленинградской области. Фигура Георгия, восседающего на белом коне, четко выделяющаяся на красном фоне, превосходно вписана в прямоугольник иконной доски. Художник не боится перерезать поля иконы концом развевающегося плаща, правой рукой Георгия, хвостом и передними ногами коня. Он настолько уверенно владеет всеми тонкостями композиционного искусства, что ему не составляет никакого труда с помощью горок восстановить равновесие частей: слева горки выше, справа, где размещены тело и морда дракона, они ниже. Слева развевается плащ Георгия, справа его уравновешивает десница божья. Такими приемами достигается удивительная „построенность“ композиции. Вихрем несется белый конь, послушный воле всадника. Георгий вонзает копье в пасть змия, как бы выполняя предначертанное в книге судеб. Он дается носителем доброго, светлого начала. В его ослепительном блистании есть нечто грозовое, нечто такое, что уподобляет его сверкающей молнии. И невольно кажется, что нет такой силы в мире, которая смогла бы остановить стремительный бег этого победоносного воителя.

Большой популярностью пользовался у новгородцев пророк Илья. В их представлении он был громовержцем, даровавшим земледельцу дождь, а также охранителем от пожаров. На иконе из Третьяковской галереи он представлен на огненно-красном фоне. Его волевое лицо полно решительности, но он готов прийти на помощь лишь тому, кто его об этом будет молить, и молить истово, от всего сердца. Илья не любит шутить, и новгородцы его побаиваются. Недаром художник придал его лицу резкое, пронзительное выражение. Усы, борода и разметавшиеся пряди волос ложатся беспокойными линиями, усиливая патетику образа.

С конца XIV века широкое распространение получают иконы с изображением избранных святых. Практичные новгородцы, чтобы не заказывать икону одного патрона, предпочитали такие иконы, на которых были бы сразу изображены несколько патронов. Тем самым от иконы ожидали более активной помощи в повседневных делах. Обычно этих святых выстраивали в ряд и размещали над ними излюбленную эмблему города — Знамение Богоматери. Такие иконы, с их статичными, ясными, разреженными композициями, особенно красивы по тончайшему подбору красок. Художники умело используют разноцветные одеяния святых ради достижения необычайной интен-



25



29

settlers from Novgorod against the Chyud' people of Zavoloch. In time, the image of "Yegoriy the Brave" bacame one of the favourite subjects of Novgorod iconography. Especially beautiful is the Russian Museum icon from the Manikhin Church, Pashkovsky district, Leningrad region. The figure of S. George, shown on a white horse against a red background, fits beautifully into the rectangle of the panel. The artist is not afraid to intersect the margins with the edge of the saint's flowing cloak, his right hand, the tail and forelegs of the horse. He is such a master of composition that it is no hardship for him to restore the balance with the help of background rocks: on the left the rocks are higher; on the right, where the dragon's body and head are, they are lower. The saint's flowing cloak on the left is balanced by the Divine Hand on the right. These methods give an architectonic quality to the composition. The white horse gallops full tilt, obedient to the will of the horseman. S. George sinks the spear into the dragon's mouth as if fulfilling the prediction of the Book of Destiny. He is represented as the incarnation of the forces of good. There is something stormy about his brilliance, something akin to a flash of lightning. One cannot help feeling that there is no force in nature that can arrest the swift onrush of the victorious warriorsaint.

The Prophet Elijah was also the subject of especial veneration in Novgorod. He was honoured as the thunderer, who brought the rain to the husbandman and protected him against fire. The icon in the Tretyakov Gallery shows Elijah against a glowing vermilion background. His face is strong and resolute. He will come to the assistance of only those who pray for it, and pray hard, with all their heart. Elijah is not to be trifled with and the Novgorodians are a little afraid of him. It is not surprising that the artist gave the face a keen and piercing expression. The corrugated lines of the moustache, the beard and dishevelled hair heighten this effect.

The end of the fourteenth century saw a great increase in icons with groups of chosen saints. Instead of commissioning a single image, practical Novgorodians thought it better to have an icon showing several patron saints at the same time. Such an icon was expected to be of greater practical assistance in everyday affairs. The saints were usually shown lined up in a row with the city's favourite emblem, the Virgin of the Sign, above. These icons, with their static, concise, widely-spaced composition are particularly noted for a refined choice of colours. The artists made skilful use of the multi-coloured vestments of

сивности чистого цвета, которая могла бы оказать честь самому Матиссу. На иконе и на трехстворчатом складне Третьяковской галереи мы видим Илью, Николу, Анастасию, Власия и Флора, на иконах Русского музея — Параскеву Пятницу, Анастасию, Брата Иакова, Флора, Лавра, Варлаама Хутынского, Иоанна Милостивого. У всех у них умные, энергичные, волевые лица, все они выступают в качестве патронов, готовых помочь своим подопечным.

Особенно интересны изображения Параскевы Пятницы и Анастасии. В основе культа Параскевы лежит, по мнению некоторых исследователей, старый языческий культ Мокоши — божества брака и богини-пряхи. В Болгарии и Македонии почитание Параскевы совпало с почитанием определенного дня недели (пятницы). Остается не совсем ясным, почему Параскеву начали рассматривать как покровительницу торговли. Возможно, что здесь сыграл роль культ того божества, которому был посвящен этот день. Возможно также, что тут нашел себе отражение первоначальный счет недели из пяти дней, когда пятый день, как заключительный и праздничный, мог явиться днем торгового обмена. Во всяком случае, на русской почве (в среднерусской полосе и в Новгороде) пятничные дни были днями ярмарок. Не случайно торговавшие с Западом купцы поставили в Новгороде в 1156 году церковь во имя Пятницы „на торговищи"; церковь эта имела, без сомнения, специальное торговое назначение. Культ другой святой — Анастасии — связан с воскресением. Вот почему изображения Параскевы Пятницы и Анастасии так часто встречаются на новгородских иконах.

Иконография новгородских святых ясно показывает, насколько тесно переплеталось религиозное искусство Новгорода с жизнью и ее запросами. Все эти образы святых ассоциировались в рядовом сознании с тем, что было всякому близко и что всякого трогало и волновало. Эти святые воплощали не отвлеченные метафизические понятия, они являлись не тощими школярскими аллегориями, рождавшимися из заумной схоластической мысли, а были живыми символами самых насущных интересов землепашца. Когда он смотрел на Власия, он вспоминал свою единственную лошаденку; когда он молился Параскеве Пятнице, он думал о ближайшем базарном дне; когда он взирал на грозный лик Ильи, ему припоминалась жаждавшая дождя иссушенная земля; когда он стоял перед иконами Николы, он искал его помощи, чтобы уберечься от пожара. Все эти образы святых были ему близкими и родными. Несмотря на их отвлеченность, они были полны в его глазах тем конкретным жизненным содержанием, которое позволяло ему воспри-



27



30



28

the saints to achieve an intensity of pure colour that would do justice to Matisse himself. The icon and triptych from the Tretyakov Gallery shows SS. Elijah, Nicholas, Anastasia, Blasius and Florus; the Russian Museum icons show SS. Paraskeva Pyatnitsa, Anastasia, Brother Jacob, Florus, Laurus, Barlaam Khutynskiy, and St. John the Almsgiver. They all have alert, vigorous, resolute faces. They are all represented as patron saints ready to help their wards.

The images of SS. Paraskeva Pyatnitsa and Anastasia are particularly interesting. In the opinion of some scholars, the cult of Paraskeva stemmed from the ancient heathen cult of Mokosh, the Goddess of Marriage and Spinning. In Bulgaria and Macedonia, the veneration of Paraskeva is linked with the veneration of a definite day of the week (Friday). It is still on open question as to how Paraskeva came to be regarded as the patroness of trade. The cult of the deity to which this day was dedicated might have had something to do with this. Another contributing factor may have been the original five-day week in which every fifth day, the day of rest, may have been devoted to trade. In Russia, at any rate in the central regions and in Novgorod, the bazaars and fairs were held on these fifth days. It was no accident that merchants trading with the west built a church dedicated to S. Paraskeva in the Novgorod market place in 1156. This church unquestionably played a special role in trade. The cult of another saint, Anastasia, was associated with Sunday. This is why their images appear so frequently on Novgorodian icons.

The iconography of Novgorodian saints shows how closely Novgorod's religious art was associated with life and its requirements. In the eyes of ordinary people, the images of saints were associated with things that were of vital concern to one and all. These saints were not an embodiment of abstract metaphysical notions, they were not empty, desiccated allegories born of abstruse scholasticism, but living symbols of the most urgent needs of the tiller-of-the-soil. When he looked at S. Blasius he remembered his one mangy horse, when he prayed to S. Paraskeva he thought of the next market day, when he beheld the stern face of Elijah he recollected the parched land thirsting for rain, when he stood in front of the icon of S. Nicholas he sought his aid against fires. All these saints were close to him. For all their abstraction, they had for him a practical meaning that made him regard the icon with emotion, seeing in it a poetic tale of what he himself had felt and lived through.

мать икону настолько эмоционально, что она казалась ему поэтической повестью о пережитом и перечувствованном.

Свободолюбивые новгородцы не очень считались со строгими церковными догмами. И когда в последней четверти XIV века в Новгород была занесена из Пскова ересь стригольников, то она нашла широкий отклик в демократических кругах общества, прежде всего среди ремесленников. Стригольники отрицали таинство причастия, не верили в „истинные евангельские благовестия“ и „на небо взирающе беху, тамо отца собе наричают“. Выступали они и против попов, которые, по их утверждению, „на мзде ставлены“. Они также отвергали монашество, загробную жизнь и необходимость молитв за умерших. Изучив „словеса книжные“, стригольники поставляли сами себя в учителя народа. Как и все еретики, они склонны были видеть в Христе „простого человека“, учителя и проповедника веры. Тем самым догмат троичности божества ставился ими под сомнение либо полностью отвергался. Простой народ стригольники привлекали своей высокой нравственностью. Их религия выражалась в свободном, более индивидуальном отношении к божеству и в моральном совершенствовании, которое поддерживалось покаянием. По общему своему характеру ересь стригольников была противоцерковной, но отнюдь не противорелигиозной. Именно она положила начало на Руси самородному религиозному мудрствованию.



26

Существует одна новгородская икона позднего XIV века, в которой содержится живой отклик на ересь стригольников, сильно напугавшую высшие церковные круги. Это большая икона в Третьяковской галерее, изображающая так называемое „Отечество“ (Paternitas). На иконе представлено триединое божество. Оно представлено в том иконографическом типе, который был известен Византии и южным славянам, но который не встречается в более раннее время на русской почве. Бог-отец восседает на круглом троне. Он в белоснежном одеянии с клавом, вокруг его головы — крестчатый нимб. На его коленях сидит Христос Эмануил, придерживающий обеими руками диск с голубем — символом святого духа. У него также крестчатый нимб. Ноги бога-отца покоятся на подножии, окруженном „престолами“ (огненные колеса с глазами и крыльями). По сторонам от головы бога-отца, над спинкой трона, размещены серафимы. Трон фланкируют два столпника, возможно, навеянные фреской Феофана Грека в церкви Спаса Преображения, где по сторонам от ветхозаветной Троицы также изображены столпники. Справа внизу мы видим молодого апостола (Фома или Филипп), чья фигура нарушает строгую симметрию ком-



31

Liberty-loving Novgorodians were flexible in their attitude to stringent church dogmas. And when the heresy of the Strigol'niks spread to Novgorod from Pskov it met with a wide response in democratic circles, above all among the artisans. The Strigol'niks impugned the Eucharist; nor did they believe in "true evangelical teachings", and, "looking up into the sky, conjured up their own vision of God the Father". They were also against the priests who, they said, "for money lived". They rejected monasticism, the hereafter and the need to pray for the deceased. Having studied „book knowledge", the Strigol'niks set themselves up as teachers of the people. Like all heretics they were inclined to regard Christ as an "ordinary man", a teacher and preacher of faith. As a result, they questioned or rejected altogether the dogma of the Triune Godhead. The common people respected the Strigol'niks for their high morality. Their religion was keynoted by a freer and more personal attitude to deity and by striving for moral self-perfection which was maintained by penitence. By its nature, the heresy of the Strigol'niks was directed against the Church, not against religion. It was this heretical attitude that marked the beginning of free religious thought in Russia.

There is extant one late fourteenth-century Novgorodian icon in which there is a reply to the heresy of the Strigol'niks, which had given a bad scare to the church hierarchy. It is a big icon of *Paternitas,* now in the Tretyakov Gallery. The icon represents the Triune Godhead in an iconographic version which was known to Byzantium and the southern Slavs but had not previously appeared on Russian soil. God the Father is shown sitting on a round throne clad in a snow-white garment with a clavus. There is a cross-nimbus around his head. On his knees sits Christ Emmanuel, supporting with both hands a discus with a dove, the symbol of the Holy Ghost. He too has a cruciform halo. The feet of God the Father rest on a footstool surrounded with fiery wheels with eyes and wings. Seraphs hover around the head of God the Father above the back of the throne. The throne itself is flanked by two pillar saints, probably inspired by the fresco by Theophanes the Greek in the Church of the Saviour of the Transfiguration where the Old Testament Trinity is also flanked by stylites. Below, on the right, we can see a young apostle, probably Thomas or Philip, whose figure upsets the strict symmetry of the composition. The only conceivable explanation of this figure is that it was added as the patron saint of the donor: magistrates (posadniki, tysyatskii) and boyars

позиции. Эту фигуру можно объяснить лишь как соименную заказчику иконы, который хотел видеть здесь своего патрона. Имена Фомы и Филиппа неоднократно встречаются в новгородских летописях среди имен посадников, тысяцких и бояр. Учитывая большой размер иконы, можно полагать, что она была выполнена по заказу какого-то знатного и богатого заказчика. Надписи иконы непреложным образом доказывают, что он стремился преподать наглядный урок еретикам, отрицавшим равенство и единство трех лиц Троицы.

Показательно, что среди надписей новгородской иконы обычное для греческих и южнославянских икон наименование „Ветхий Деньми" отсутствует (под „Ветхим Деньми" подразумевали Христа, так как бог-отец, по утверждению византийских теологов, был неизобразим). По сторонам от головы бога-отца мы читаем: „отец и сын и св. дух". Следовательно, „Ветхий Деньми" выступает здесь уже как изобразимый бог-отец, что было бы неприемлемо для строгого византийского теолога. Однако художник вводит небольшой, но весьма существенный корректив. Над спинкой трона он поместил еще одну надпись — „IC XC", чем подчеркнул единство лиц св. Троицы, то есть равносущие и единосущие бога-отца и сына. Но и этим он не ограничился. Над голубем, символизирующим дух святой, он еще раз проставил имя второго лица Троицы („IC XC"), чтобы таким образом сильнее оттенить единосущие и равносущие второй и третьей ипостаси. Не подлежит никакому сомнению, что с помощью таких надписей и заказчик иконы и ее художник оберегали догму Троицы от кривотолков, исходивших из еретических кругов, то есть из кругов стригольников. Так памятник новгородской живописи органически включается в живую историческую среду, которая целиком определила его сложное идейное содержание.

Ввиду того что подножие трона не покоится твердо на поземе, а едва его касается, невольно кажется, будто и трон и восседающая на нем фигура парят в воздухе, являясь зрителю в виде чудесного видения. Этому впечатлению содействуют и фигуры столпников, чьи колонны лишены точки опоры. Один соименный заказчику апостол крепко стоит на земле. Такими приемами новгородский художник как бы возносит в поднебесье облаченную в белоснежное одеяние фигуру бога-отца. С замечательным искусством он обыгрывает контраст между этим белоснежным одеянием и золотисто-желтым цветом фона и полей иконы. Его сдержанная немногословная палитра вполне оправданна, поскольку она достигает искомого эффекта — создания впечатления торжественной монументальности.

mentioned in the Novgorod Chronicles were often named Thomas or Philip. The large size of the panel warrants the assumption that it was ordered by some rich and titled person. The inscriptions on the icon prove irrefutably that he intended it as an object lesson to the heretics who denied the indivisibility and consubstantiality of the Three Divine Persons.

It is indicative that the appellation "Ancient of Days", customary on Greek and south-Slav icons, is absent from this Novgorodian work ("Ancient of Days" meant Christ, since God the Father, according to Byzantine theologists, was unrepresentable). On both sides of the head of God the Father runs the legend: "The Father, the Son and the Holy Ghost". In this case, consequently, we have the Ancient of Days as a representable God the Father, a thing that would have been totally unacceptable to the orthodox Byzantine theologist. However, the artist adds a small but highly significant corrective: above the back of the throne he has placed another inscription, "IC XC" ("Jesus Christ"), thereby stressing the identity of the Persons of the Holy Trinity, i. e. the indivisibility and consubstantiality of God the Father and God the Son. Above the dove symbolizing the Holy ghost there is yet another mention of the name of the Second Person of the Trinity ("IC XC"), further underscoring the indivisibility and consubstantiality of the Second and Third Persons of the Trinity. There is no doubt that both the donor and the artist used these inscriptions to protect the dogma of the Trinity against misrepresentation by the heretical circles, i. e. the Strigol'niks. In this way a monument of Novgorodian painting becomes an organic part of the historical environment that had determined its complex ideological content.

As the foot of the throne does not rest firmly on the ground but seems scarcely to touch it, both the throne and the figure on it seem to be in a state of levitation and thus present themselves to the onlooker in the form of a miraculous vision. The figures of the stylites, whose pillars are also devoid of firm support, add to this impression. Only the apostle, namesake of the donor, stands firmly on the ground. The artist employs this method to elevate, as it were, the white-clad figure of God the Father. He underscores with wonderful skill the contrast between the snow-white garment and the golden-yellow of the background and margins. His subdued palette is amply justified, for it achieves the desired effect of solemn monumentality.

A magnificent example of Novgorodian icon-painting at the end of the fourteenth and the

Подлинной жемчужиной новгородской иконописи рубежа XIV—XV веков является происходящая из Георгиевской церкви четырехчастная икона Русского музея. Остается неясным, почему ее автор объединил на одной доске четыре не связанных друг с другом эпизода: воскрешение Лазаря, ветхозаветную Троицу, сретение и евангелиста Иоанна, диктующего Прохору. Возможно, что это было обусловлено пожеланием заказчика. Все четыре сцены превосходно вкомпонованы в прямоугольник иконной доски. В ясных, незатесненных композициях нет никакой скученности, с редким искусством художник использует пространственные интервалы, приобретающие под его кистью совсем особую выразительность. Главный упор поставлен на интенсивном цветовом пятне (чаще всего киноварном), четко выделяющемся на золотом фоне. Между фигурами и пейзажными и архитектурными кулисами устанавливается своего рода динамичное взаимодействие. Так, в сцене „Воскрешение Лазаря“ движению правой руки Христа вторит парабола горки, а встречное движение наклонившегося Лазаря и припавших к ногам Христа Марфы и Марии оттеняется расщепами сильно стилизованных лещадок горок, чьи диагональные линии устремляются к той же руке Христа. В сцене „Сретение“ левой фигуре Иоакима и правой фигуре Анны соответствуют две вытянутые по вертикали постройки, а куполообразное перекрытие кивория с его подчеркнутой параболой как бы находит себе продолжение в склонившихся фигурах Марии и Симеона. И от соседства строгих вертикальных линий колонок кивория и темных проемов зданий второго плана мягкие округлые силуэты слегка склонившихся фигур обретают еще бóльшую мягкость и округлость. Наиболее ярко замечательный композиционный дар новгородского мастера сказался в правой нижней сцене. Очерченная смелой параболической линией фигура Иоанна заключена, как орех в скорлупу, в светлый силуэт обрамляющей ее горки. Силуэт горки повторяет силуэт фигуры, а крайняя правая лещадка, наклоненная вправо, дает направление движению изображенного в трехчетвертном повороте Иоанна. В свою очередь темный проем пещеры „обрисовывает“ силуэт фигуры склонившегося для писания Прохора, расщепы же виднеющихся над его головой лещадок двух горок возвращают взгляд зрителя к Иоанну. Тем самым между обеими фигурами устанавливается неразрывная композиционная связь. И хотя последней угрожают размещенные под разными углами седалища, кубообразный столик и подножие, они ее все же не нарушают, так как предельно нейтрализованы благодаря проекции на плоскости. С этой плоскостью иконной доски новгород-



32

beginning of the fifteenth century is a quadripartite icon from the Church of S. George, now in the Russian Museum. It remains unknown why the artist grouped together on one panel such disparate subjects as the Raising of Lazarus, the Old Testament Trinity, the Presentation in the Temple, and John the Evangelist dictating his Gospel to Prochorus. Such was probably the wish of the donor. All four scenes fit wonderfully well into the rectangle of the panel. The composition is clear, spacious, uncluttered. The artist makes skilful use of spatial intervals which his brush renders particularly expressive. The main emphasis is on patches of intense colour (mainly cinnabar) which stand out clearly against the gold background. There is a sort of dynamic interaction between the figures and the architectural settings. In the *Raising of Lazarus,* for example, the movement of Christ's right hand finds a parallel in the parabola of a background rock, while the convergent movement of the leaning Lazarus and of Martha and Mary clinging to Christ's feet are set off by the clefts in the strongly stylized ledges of rocks whose diagonal lines converge on Christ's hand. In the *Presentation in the Temple,* the figures of Joachim on the left and Anna on the right are parallelled by two vertically elongated buildings, while the cupola of the ciborium, with its stressed parabola, finds a continuation, as it were, in the kneeling figures of the Virgin and Symeon. The firm vertical lines of the ciborium columns and the dark apertures of the buildings in the background point up the softness and rotundity of the silhouettes of the slightly bent figures. The magnificent compositional gift of the Novgorodian artist is particularly felt in the lower right-hand scene. The figure of S. John, enclosed in a bold parabolic line, is contained, like the kernel in the nut, in the light-coloured silhouette of the framing rock. The silhouette of the rock repeats the silhouette of the figure, and the ledge on the extreme right, inclined to the same side, gives direction to the movement of the figure of S. John, who is shown in a three-quarter view. The dark aperture of the cave in turn "outlines" the silhouette of Prochorus, who is bent forward ready to write. The clefts of the ledges of two rocks above his head lead the spectator's gaze back to S. John. In this way, the two figures are closely linked compositionally. And though this compositional bond is threatened by the seats placed at different angles, a cubic table and a footstool, they do not upset it, as they are almost completely neutralized by the projection in plane. The Novgorodian artist

ский художник всегда считается. Он ее не только оберегает, а от нее исходит при построении композиции и при всех пропорциональных расчетах.

Начиная с XIV века в новгородской иконописи [37] широкую популярность получает новый сюжет — Покров Богоматери. Праздник Покрова, неизвестный греческой церкви, был установлен во Владимиро-Суздальской Руси уже в XII веке в память о чудесном явлении божьей матери блаженному Андрею Юродивому (умер около 936 года) и его ученику Епифанию. В житии Андрея повествуется о том, как Богоматерь предстала ему входящею в главные врата Влахернского храма и как она подошла к алтарю, перед которым стала молиться за людей; по окончании молитвы Богоматерь сняла с себя покрывало, или мафорий, и, придерживая его обеими руками, распростерла над всем стоящим народом. Главной святыней Влахернского храма был хранившийся в нем мафорий Богоматери. По мнению Дюрана, автора известного „Рассуждения о божественных службах", из этого чуда с мафорием возникла служба Пресвятой деве, отправлявшаяся в шестой час. „В Константинополе, — говорит он, — в некоей церкви почитался образ Пречистой девы, закрывавшийся целиком завесой, и в пятницу, постоянно в шестой час, это покрывало чудесным образом поднималось с вечери наверх, образ всем открывался, а затем вновь, по совершении вечери, покрывало спускалось в субботу на тот же образ и так оставалось до следующей пятницы" [5]. По-видимому, это или подобное ему действие инсценировалось византийским духовенством, обставлявшим его с соответствующей театральной помпой. Но в греческой живописи до настоящего времени не найдено изображений Покрова. Иконография этого сюжета сложилась на русской почве не позднее XIII века (Суздальские врата, рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском) и в XIV веке уже обрела свою классическую форму (фреска от 1313 года в Снетогорском монастыре под Псковом). Основная идея как самого чуда, так и связанного с ним праздника Покрова совершенно ясна. Это идея заступничества и милосердия, иначе говоря, та же идея, которая так ясно проступает и в широко распространенной на Руси композиции „Деисуса". Недаром в Псалтыри с Шестодневом и службами (Патр. 431), относящейся к середине XIV века, есть такое характерное обращение к Богоматери: „За ны грешные Богу помолися, Твоего Покрова праздник в рустей земли прославльшим". Установление праздника Покрова на Руси свидетельствует не только о постепенной эмансипации русской церкви от греческой, не только о пробуждении национального самосознания, но и о живучести ста-

always reckons with the picture plane. He not only carefully maintains it, but uses it as the point of departure in building his composition and calculating his proportions.

A new subject, the Virgin of Mercy (Pokrov Bogomateri) became widely popular in Novgorodian icon-painting beginning with the fourteenth century. The feast-day of Pokrov, unknown to the Greek church, was introduced in Vladimir-Suzdalian Russia as early as the twelfth century to commemorate the miraculous apparition of the Virgin to the Blessed Andrey Yurodivy (d. circa 936) and his pupil Epiphanius. It is described in the Life of S. Andrey how he saw the Virgin enter the main door of the Church of Blachernae and approach the altar where she began to pray for the people. When she finished, she took off her veil and, holding it with both hands, spread it over the waiting people. The veil became the principal treasure of the church. In the opinion of Durand, author of the well-known "Discourse on Divine Service", it was this miracle that gave rise to the Most Holy Virgin service, which was celebrated at the sixth hour. "In one church in Constantinople", he wrote, "an image of the Holy Virgin entirely covered with a veil was venerated. Every Friday evening, at the sixth hour, this veil miraculously rose upwards revealing the image for all to see and then, on Saturday, after vespers, dropped back to cover the image, and so remained till the following Friday" [5]. This or similar action must have been staged by Byzantine clergy with appropriate high ceremony. In Greek painting, however, no images of the Virgin of Mercy have been found up to this time. In Russia, the iconography of this subject developed not later than the thirteenth century (Suzdal' doors, the relief at the cathedral of S. George in Yur'iev-Pol'skoy), and acquired its classical form in the fourteenth (fresco of 1313 in the Snetogorsky Monastery near Pskov). The main idea of both the miracle and the feast of Pokrov is perfectly clear. It is the idea of intercession and mercy, the idea that is so clearly expressed in the composition of the Deesis, which was so widely current in Russia. It is no accident that a Psalter with Missal (Patr. 431), dating back to the middle of the fourteenth century, contains such a typical appeal to the Virgin: "Pray for us, sinners, and bring glory to the feast of Pokrov in the Russian land". The establishment of the feast of Pokrov bears witness not only to the Russian church's gradual emancipation from the Greek, not only to an awakening of national consciousness, but also to the tenacity of the old folk

рых народных верований, которые органически влились в культ Богоматери. По тонкому наблюдению Е. С. Медведевой, в этом культе своеобразно объединились фольклорно-обрядовые представления о женском благодетельном божестве, о деве Заре и ее чудесной нетленной фате, с преклонением перед девой Марией и ее покровом-ризою.

На иконе из Третьяковской галереи Мария представлена в позе Оранты. Она молится за человечество, она представительствует за него перед Христом, который витает над покрывалом. С обеих сторон к ней устремляются ангелы и святые; взглядами и жестами они выражают просветленное состояние духа. Посередине изображены два престола с виднеющимися из-за них фигурами святителей и ангелов, а внизу, по сторонам от царских врат, стоят Андрей Юродивый (в власянице), Епифаний, св. Георгий и Дмитрий Солунский (справа) и Иоанн Предтеча с апостолами (слева). Художник размещает все фигуры в обрамлении трех высоких арок, намекающих на три церковных нефа, вверху же он располагает сияющий своею белизною храм, который увенчан пятью куполами. Такими условными приемами зрителю дается понять, что действие происходит в алтарной части трехнефной церкви, которая имеет снаружи пять куполов. Вся композиция развернута по вертикали, подчиняясь столь ценимой новгородцами плоскости иконной доски. Покров, осеняющий все и всех и потому как бы мирообъемлющий, сообщает этой композиции глубокий внутренний смысл. Богоматерь прославляется как милосердная заступница, как „покров“, под сенью которого обретают спасение все ищущие и страждущие. На иконе мы имеем не только симметрию в расположении отдельных фигур, но, что гораздо важнее, и симметрию в духовном их движении, которое просвечивает сквозь кажущуюся неподвижность. К Богоматери, как неподвижному центру вселенной, направляются с обеих сторон симметрические взмахи ангельских крыльев. К ней устремлены и все взоры. На нее же ориентированы основные архитектурные линии. Это строго центрическое композиционное построение призвано выразить центростремительное движение к общей радости. Незримый свет, как бы исходящий от Богоматери, проходит сквозь ангельскую и человеческую среду и обретает здесь множество многоцветных преломлений.

Новгородская иконопись XV века не любит сложных, замысловатых символических сюжетов, столь распространенных в позднейшей живописи. Ее темы просты и образны, они не нуждаются в развернутом комментарии. Художники без труда доносят до зрителя то, что они хотели сказать. В их произведениях всегда

beliefs which merged organically with the cult of the Virgin. E. S. Medvedeva pointed out that this cult combined in an original way ritual folk notions about the benign female deity Deva Zarya (Dawn Maiden) with her imperishable veil, and the adoration of the Virgin with her robe (Intercession).

In the Tretyakov Gallery icon the Virgin is shown in the Orans attitude. She prays for mankind, interceding on their behalf before Christ who is shown hovering above the veil. Angels and saints turn to her from all sides, their glances and gestures suggesting a state of revelation. In the middle are two altars, with the figures of Fathers of the Church and angels visible behind them. Below, on both sides of the royal doors, stand Andrey Yurodivy (in a hair-shirt), Epiphanius, S. George and S. Demetrius of Thessalonica (on the right) and S. John the Forerunner with the apostles (on the left). The artist shows all these figures within the frame of three high arches hinting at three church naves. Above he has put a shining white temple surmounted with five cupolas. By these conventional devices he indicates to the beholder that the action unfolds in the altar part of a three-nave church which has five cupolas. The entire composition is built vertically and is subordinated to the flat surface of the panel, so beloved by the Novgorodians. Only the veil, extending over all and everything, and therefore encompassing the whole world, as it were, imparts a deep inner meaning to this composition. The Virgin is represented as a merciful intercessor, as a "veil" under which all who seek and suffer find salvation. In the icon we have not only a symmetry of individual figures but also — and this is much more important — a symmetry of their spiritual movement which shine through their external rigidity. The Virgin is shown as the immobile center of the Universe. It is toward her that the symmetrical strokes of the angels' wings are directed from both sides. It is to her that all eyes are turned. It is on her that all the principal architectural lines converge. This centrical composition is designed to express a centripetal movement toward universal joy. The invisible light which seems to emanate from the Virgin passes through the angelic and human spheres to break forth into diverse colours.

Fifteenth-century Novgorodian icon-painters did not like complicated, involved, symbolic subjects, which became so current in later work. Their subjects are simple and expressive and do not require detailed commentary. The artists' thoughts are easily communicated to the beholder. There is a winning simplicity about their

есть подкупающая простота. Они упрощают традиционные иконографические темы, отбрасывают все лишние фигуры, довольствуются лишь самым главным. Их композиции ясны и легко обозримы, в них нет столь вредящей иконам XVI века дробности. Основная сюжетная линия не затемняется привходящими, второстепенными эпизодами. Эта особая скупость в сюжетной и композиционной разработке образа составляет отличительную черту новгородских икон XV века. Новгородцы предпочитают самые простые иконографические „изводы“ традиционных „праздников“, по-прежнему они охотно изображают святых стоящими в ряд, они очень любят житийные иконы, в которых с редкостной наглядностью передаются отдельные сцены из жизни святого.

Сравнивая новгородскую икону XV века с современной ей московской, нетрудно заметить, что она менее аристократична, что в ней настойчиво проступают архаические черты, что в целом ей свойствен больший демократизм. Новгородцы отдают предпочтение приземистым фигурам, им нравятся лица ярко выраженного национального типа, с резкими, порою даже несколько грубоватыми чертами, во взгляде их святых часто есть что-то пронзительное. И в XV веке их излюбленным композиционным приемом остается рядоположение с намеренно широкими интервалами. Они избегают вводить в иконы сильное движение, предпочитая статические, разреженные композиции. Их горки массивнее и проще московских, их крепко сбитая архитектура менее изящна и менее дифференцирована, их линии более обобщены, их краски более ярки и импульсивны. Лучше всего новгородская икона опознается по ее колориту, в котором преобладает огненная киноварь. Палитра новгородского мастера состоит из чистых, беспримесных, особо интенсивных красок, даваемых в смелых противопоставлениях. Она менее гармонична, нежели московская палитра, в ней меньше неуловимо тонких оттенков. Но зато ей присущ мужественный, волевой характер. В этих незабываемых по своей яркости и цветовой напряженности красках, пожалуй, наиболее полно отразился новгородский вкус.

Не позднее первой четверти XV века была написана одна из самых красивых по цвету новгородских икон — „Рождество Христово“ (Третьяковская галерея). Фигуры ангелов, волхвов, пастуха, Иосифа, стоящего перед ним старца, омывающих новорожденного служанок распределены на плоскости иконной доски по принципу строгого соответствия частей. В этой композиции есть и своя центральная ось, пересекаемая лежащей фигурой Богоматери. Но все эти элементы симметрии трактованы весьма свободно, без всякой нарочитости. Поэтому

works. They simplify traditional iconographic subjects, discarding all superfluous figures and leaving only the essentials. Their compositions are clearcut and easy to grasp. They are free of the disjunction that detracted so much from sixteenth-century icons. Their subjects are not obscured by incidental, secondary episodes. This austerity of subject-matter and composition is, indeed, the distinctive feature of fifteenth-century Novgorodian icons. Novgorodians preferred the simplest iconographic types of the traditional feast-day tier. This is why they continued to paint rows of frontally-positioned saints. This is why they had such a liking for hagiographical icons which provided amazingly descriptive representations of scenes from the lives of saints.

If we compare a fifteenth-century Novgorodian icon with a contemporary Moscow panel, we notice that the former is less aristocratic, more obviously archaic and more democratic in spirit. The Novgorodians preferred squat figures, they liked faces of clearly pronounced national type with forceful, sometimes even rugged features. There is often something piercing in the gaze of their saints. The positioning of saints in a line, with deliberately wide intervals between the figures, remains the favourite compositional device. The artists avoid forceful movement, and prefer static, widely spaced compositions. Their background rocks are more massive and simpler than those in Moscow work. Their solidly-built architectural settings are less refined and less differentiated, their lines more generalized, their colours brighter and more impulsive. The Novgorodian icon is best recognized by its colouring in which fiery cinnabar is predominant. The Novgorodian palette consists of pure, unadulterated, intense colours used in bold juxtaposition. It is less harmonious than the Moscow palette and has fewer nuances, but it is virile and forceful. This unforgettable intensity of the colour scheme is probably the most vivid expression of Novgorodian taste.

One of the finest Novgorodian icons is the *Nativity* (Tretyakov Gallery), executed not later than the first quarter of the fifteenth century. The figures of the angels, the Magi, the shepherd, Joseph, the old man standing in front of him, and the serving maids washing the child are distributed about the surface of the panel in strict balance. The composition has its central axis, intersected by the recumbent figure of the Virgin. But all these elements of symmetry are handled freely, without any appearance of studied deliberation. This is why the composition has such a flexible and elastic rhythm. The artist makes skilful use of the rocks to unite episodes



38

композиции свойствен такой гибкий и эластичный ритм. Художник превосходно использует горки ради объединения разновременных эпизодов, размещая фигуры в трех расположенных друг над другом зонах, которые не нарушают плоскости иконной доски, а, наоборот, полностью ей подчиняются. Расщепы лещадок всегда направляют взгляд зрителя к тем фигурам, которые даются либо в их окружении, либо на их фоне. Такими приемами каждое действующее лицо оттеняется и выделяется линиями пейзажного фона. На верхнем поле иконы изображены полуфигуры трех популярных в Новгороде святых — Евдокии, Иоанна Лествичника и Ульяны, вероятно, соименных членам семьи заказчика. Особой изысканности колорит достигает в голубоватых горках, с притенениями нежного сиреневого тона. На фоне этих горок яркими пятнами выделяются киноварные и лиловые одеяния и зеленые кустики с красными плодами.

И в XV веке одним из излюбленных образов новгородцев оставался св. Георгий. Несмотря на традиционность этой темы, новгородцы умели всякий раз давать ей неожиданно новое решение. На иконе из собрания И. С. Остроухова (Третьяковская галерея), украшенной басменным окладом XVI века, белый конь выступает неторопливой рысцой, не обращая внимания на виднеющегося под его копытами змия. Георгий держит в правой поднятой руке меч. Это как бы эмблема грядущего боя, а не орудие мщения. Шея коня повязана красным платочком с белыми крапинками, ноги обвиты красными ленточками. Сбруя, седло и потник богато орнаментированы. Невольно создается впечатление, что художник бесхитростно передал здесь то, что он наблюдал на улице своего села в один из двунадесятых праздников, когда крестьяне выводили своих богато разукрашенных коней.

Совсем по-иному трактован Георгий на другой иконе Третьяковской галереи. Здесь он изображен в сильнейшем движении. Белый конь скачет во всю прыть, всадник изогнулся в седле, чтобы вонзить в пасть дракона копье. Развевающийся огненно-красный плащ служит фоном для фигуры Георгия, подчеркивая и усиливая изгиб его торса. Из-за левого плеча виднеется щит. Вместе с десницей в верхнем правом углу этот щит уравновешивает развевающийся плащ, придавая композиции большую устойчивость. Любопытно, что в процессе работы художник отступил от первоначальной графьи, отказался от горки, изменил очертание шеи коня. Это лишний раз говорит о том, насколько тонко древнерусский художник чувствовал композиционный ритм, который он шлифовал уже при переходе от первоначального наброска к писанию красками. К со-

occurring at different times. The figures are placed in three bands, arranged in tiers, which do not upset the picture plane, but are fully subordinated to it. The clefts of the ledges all lead the spectator's gaze to the figures which are presented either amidst them, or against their background. In this way, every character is set off by lines of the landscape background. The upper field of the icon contains half-length figures of three saints who were popular in Novgorod — Evdokiya, S. John Climacus and Ul'yana, obviously namesakes of members of the donor's family. The colouring is refined, especially in the bluish rocks shaded by pale lilac hues. Vermilion and lilac-coloured garments and green shrubs with red berries stand out vividly against this background.

In the fifteenth century S. George remained one of the most popular images in Novgorod icon-painting. Though the theme was traditional, Novgorodians gave it ever new and unexpected interpretations. In the icon from the collection of I. S. Ostroukhov (Tretyakov Gallery) the horse trots on imperturbably, disregarding the dragon visible under its hoofs. In his raised right hand S. George holds a sword. It is a symbol of the coming battle, as it were, rather than a weapon of revenge. The horse's neck is encircled with a red kerchief with white spots, and there are red ribbons twined round its legs. The harness, the saddle and the sweat-cloth are richly ornamented. The overall impression is that the painter artlessly conveyed what he had seen in the street of his native village on one of the twelve feast days when the peasants led out their richly ornamented horses.

An entirely different rendering of S. George is offered in another icon from the Tretyakov Gallery. This work is full of turbulent motion. The white horse is galloping full tilt, and the horseman is bent in the saddle plunging the spear into the dragon's mouth. His bright red cloak, streaming in the wind, provides the background for the figure, accenting and intensifying the curve of the torso. A shield is visible behind the left shoulder. Together with the Divine Hand in the upper right corner, this shield balances the floating cloak, making the entire composition more stable. It is interesting that in the process of work the artist departed from the original sketch, eliminating a background rock and altering the curve of the horse's neck. This is yet another indication of how sensitive the artist was to compositional rhythm, which he continued to perfect even in carrying out the first sketch in colour. Unfortunately the original face of the saint



41



42

жалению, оригинальный лик Георгия не сохранился полностью и был „поновлен“ в XX веке реставратором. Утраты имеются и в нижней части иконы, где поновлены тело дракона и позем. Полностью утрачен и первоначальный золотой фон.

Уже отмечалось, что одними из самых самобытных новгородских икон являются те, на которых изображены избранные святые. В них обостренное чувство цвета получает особенно яркое выражение. К числу таких икон относится икона „Никола, Власий, Флор и Лавр“ в Третьяковской галерее. Святые, как обычно, стоят в ряд, а над ними в полукружии дано Знамение Богоматери. По-видимому, заказчик иконы захотел обезопасить себя от всех возможных бед и попросил художника ввести еще две дополнительные полуфигуры—Ильи и Параскевы Пятницы, чтобы его дом не постиг пожар и чтобы его базарные дни были удачными. Эту простую композицию художник насытил таким богатством красочных оттенков, начиная от киновари, зеленовато-синих и зеленых тонов и кончая сиреневыми и розовыми, что икона уподобилась драгоценности,— столько сияния в ее чистых, беспримесных красках.

На иконе Третьяковской галереи Флор и Лавр представлены в виде мучеников. На трехрядной иконе из Русского музея мы видим их уже в ином облике — в облике коневодов. Культ Флора и Лавра, как святых коневодов и покровителей лошадей, был занесен на Русь с Балкан, причем в Новгороде он получил особенно широкое распространение. Обычно обоих святых изображали стоящими по сторонам ангела, держащего за уздечки двух лошадей. Ниже располагался табун лошадей, погоняемых каппадокийскими конюхами Спевзиппом, Елевзиппом и Мелевзиппом. Флор и Лавр выступают на иконах не самостоятельными носителями силы небесной, а как милосердные ходатаи о нуждах земледельца, потерявшего или боящегося потерять свое главное богатство — лошадь. Н. В. Малицкий[6] высказал остроумную догадку о том, что христианский культ Флора и Лавра, чьи мощи были открыты во Фракии и Иллирии, пришел на смену популярному в этих местах культу Диоскуров. Как раз во Фракии и Иллирии часто встречаются античные изображения героизированных всадников. При этом Н. В. Малицкий обратил внимание на один интересный факт: и Диоскуры, и Флор, и Лавр, и каппадокийские конюхи были близнецами. Если эта гипотеза подтвердится, то тогда иконы Флора и Лавра могут рассматриваться как хранители античных традиций, которые оказались оплодотворенными живым народным творчеством.

На иконе из Русского музея композиция, распадающаяся на три пояса, лишена строгой цент-



43

did not survive and had to be repainted in the twentieth century by the restorer. There was also some damage in the lower part of the icon, where the body of the dragon and the ground had to be repainted. The original gold background has also disappeared completely.

It has already been noted that icons with groups of chosen saints are among the most original of all Novgorodian works. A keen feeling for colour is particularly evident in them. One of these icons is *SS. Nicholas, Blasius, Florus and Laurus* at the Tretyakov Gallery. As usual, the saints are shown in a frontal position. In a semicircle above them is the Virgin of the Sign. Apparently to safeguard himself against all possible evils, the donor asked the artist to add half-length figures of Elijah and Paraskeva Pyatnitsa so that his house should be safe from fire and his market days successful. The artist invested this simple composition with such a wealth of shades from cinnabar, greenish-blue and green to lilac and pink, that the icon scintillates like a gem, so glowing is its pure colour. In the Tretyakov Gallery icon, SS. Florus and Laurus are represented as martyrs. The three-tier icon from the Russian Museum shows them as benign intercessors on behalf of the husbandman. The cult of SS. Florus and Laurus as patrons of horse-breeding was brought to Russia from the Balkans, and it was in Novgorod that it struck the deepest roots. The two saints are usually represented at either side of an angel who holds a pair of horses by their bridles. Below is depicted a herd of horses driven by the Cappadocian grooms Speusippus, Eleusippus, and Meleusippus. SS. Florus and Laurus are shown not as independent carriers of celestial power but as benign intercessors on behalf of the husbandman who has lost or is afraid of losing his dearest possession, the horse. N. V. Malitsky[6] made the shrewd guess that the Christian cult of Florus and Laurus, whose relics were found in Thracia and Illyria, replaced the popular local cult of the *Dioscuria*. It is in Thracia and Illyria that antique images of glorified horsemen are particularly numerous. Malitsky called attention to another interesting fact: the Dioscuri, SS. Florus and Laurus, and the Cappadocian grooms were all brothers. If this hypothesis is borne out, the icons of SS. Florus and Laurus can be regarded as a continuation of antique traditions nourished by folk art.

The composition of the Russian Museum icon, divided into three tiers, does not have the centricity typical of later works on the subject. The upper tier is marked by a precise, almost heral-

ричности, характерной для более поздних икон на эту же тему. В верхнем поясе соблюдена чеканная, почти что геральдическая симметрия. Посередине, на горке, стоит ангел, держащий за уздечки белого и вороного коней, за которых представительствуют Флор и Лавр. Все фигуры четкими силуэтами выделяются на светлом фоне. Во втором ярусе симметрия нарушается, и все движение направлено слева направо, куда конюхи Спевзипп, Елевзипп и Мелевзипп гонят табун лошадей. Чтобы координировать композицию второго яруса с верхней композицией, художник помещает одну из фигур конюхов в центре, по одной оси с горкой и стоящей на ней фигурой архангела. Но правая часть композиции явно перевешивает левую, хотя художник ввел здесь для сохранения композиционного равновесия горку. Не удается художнику достичь идеальной симметрии верхнего пояса и в нижнем регистре, где на фоне зданий восседают Власий и Модест, а в центре возвышается горка. Подходящий к Власию скот явно нарушает равновесие частей, и, чтобы его как-то восстановить, художник вводит небольшую дополнительную горку. Во всех этих приемах есть еще много наивного, нарочитого, явно чувствуется, что мастер не нашел еще тех классически ясных форм, в которые отлилась интересующая нас композиция на более поздних иконах с изображением Флора и Лавра. И достаточно привести здесь для сравнения икону на ту же тему из Третьяковской галереи, чтобы понять, как медленно и постепенно кристаллизовались под кистью новгородских художников более зрелые решения, растворявшие в себе архаические пережитки XIV века.

Пятнадцатое столетие — классическая пора в развитии русского иконостаса. В это время он быстро разрастается, в нем появляются новые ряды икон, он обретает удивительную архитектурную упорядоченность. Благодаря увеличению размера икон и замене полуфигурных деисусных чинов полнофигурными иконостасы становятся более высокими и постепенно скрывают от глаз верующих алтарное пространство. Мы очень плохо осведомлены о том, как протекал этот процесс на новгородской почве. По-видимому, Феофан Грек был первым, кто ввел в иконостас Благовещенского собора Московского Кремля полнофигурный деисусный чин (1405 год). Вероятно, это новшество было занесено из Москвы в Новгород, где полнофигурные деисусные чины начинают также применяться с первой половины XV века (деисусный чин из Власовской церкви, построенной в 1416 году, в Новгородском историко-архитектурном музее-заповеднике; два деисусных чина середины XV века в Третьяковской галерее и др.). Как выглядели иконостасы в новгородских храмах XI—XIV веков, сказать трудно из-за



44



45

dic symmetry. On the rock in the middle stands an angel holding the bridles of two horses, a white and a black, which are protected by SS. Florus and Laurus. All the figures stand out in sharp silhouette against a light background. In the second tier the symmetry is upset, and the entire movement is directed from left to right where the grooms Speusippus, Eleusippus and Meleusippus are driving the herd of horses. To coordinate the composition of the second tier with that of the upper, the artist places one of the grooms in the center, on the same axis with the rock and the figure of the Archangel on it. But the right side of the composition clearly overbalances the left, even though the artist has introduced an additional rock there to maintain the compositional balance. The lower tier too, fails to achieve the ideal symmetry of the upper. It shows Blasius and Modestus seated against an architectural background with a rock rising in the center. The cattle approaching S. Blasius clearly upset the balance of the component parts, and the artist introduces an additional small rock in an effort to restore it. In all these devices there is still much that is naive and laboured. It is felt that the artist has not yet found the classically clear forms that distinguish the same composition in later icons of SS. Florus and Laurus. It is enough to compare this panel with the Tretyakov Gallery icon on the same subject to see how slowly and gradually the artists of Novgorod arrived at the more mature interpretations in which the archaic survivals of the fourteenth century were gradually absorbed.

The fifteenth century was the classical period in the development of the Russian iconostasis. It grew quickly in size; new tiers of icons were added to it, and it became amazingly architectonic. With the growth of the icons' size and the appearance of full-length Deesis tiers in place of the old half-length ones, the altar screens grew higher and gradually concealed the sanctuary from the eyes of the worshippers in the body of the church. Our information about the development of this process on Novgorodian soil is very scant. It would seem that Theophanes the Greek was the first to introduce the full-length Deesis tier into the iconostasis of the Cathedral of the Annunciation in the Moscow Kremlin (1405). This novelty must then have spread to Novgorod, where full-length Deesis tiers first appeared in the early part of the fifteenth century (Deesis tier from the Church of S. Blasius, built in 1416, now in the Novgorod Museum; two mid-fifteenth-century Deesis tiers in the Tretyakov Gallery, etc.). With the meagre information we

недостатка материала. Во всяком случае, уже в XII веке алтарные преграды, выполненные из дерева, украшались полуфигурными деисусными чинами (фрагментом такого чина является икона архангела в Русском музее). Они располагались на архитраве, покоившемся, как и в греческих алтарных преградах, на столбиках. Между столбиками, по сторонам от царских врат, должны были находиться иконы местного ряда (изображения Богоматери, Христа, соименного названию церкви святого либо праздника, которому был посвящен данный храм), непосредственно опиравшиеся на деревянные парапеты. Остается спорным, существовал ли в новгородских алтарных преградах XII—XIII веков праздничный ряд. В XIV веке он уже встречается (иконы из возобновленного в 1341 году иконостаса Софийского собора). Следовательно, к этому времени иконостас состоял из трех рядов икон (местный, деисусный и праздничный). Но деисусный чин оставался полуфигурным, как об этом свидетельствует краснофонный чинок из Русского музея и среброфонная икона „Архангел Михаил“ из церкви Воскресения на Мячине озере (Третьяковская галерея). Вероятно, уже после новшества Феофана Грека и новгородцы начали применять полнофигурные деисусные чины, что сразу же привело к резкому увеличению иконостасов и что повлекло за собою также увеличение размера икон праздничного ряда. Так, например, иконы из церкви Успения в селе Волотово, возникшие не ранее 60-х годов XV века, имеют высоту 0,89 метра, а ширина их колеблется от 0,58 до 0,56 метра. Деисусные же чины достигают высоты 1,60 метра. Увеличиваются и царские врата, доходящие по высоте до 1,64 метра. Эти царские врата обычно украшаются изображениями благовещения, причащения апостолов и четырех евангелистов. Со второй (?) половины XV века в новгородских иконостасах появляется еще один ряд икон — пророческий. Он представлен в Третьяковской галерее великолепным образцом, датируемым последней четвертью XV века. Так высокий иконостас получает полное развитие, правда, с некоторым запозданием по сравнению с Москвой, и на новгородской почве.

О том, что именно полнофигурный деисусный чин являлся ядром обширной иконостасной композиции, наглядно свидетельствует одна интереснейшая икона Новгородского музея, на которой представлены молящиеся новгородцы. Еще в 1849 году Г. Д. Филимонов правильно прочел подпись на нижнем поле иконы: „В лето 6975 индикта 15 повелением раба божия Антипа Кузьмина на поклонение православным“. Под этой поздней надписью полууставом была обнаружена при расчистке иконы первоначальная надпись: „Индикта 15 повелением раба Божия

49

have, it is hard to say what the altar screens in eleventh-fourteenth-century Novgorodian churches were like. In the twelfth century, at any rate, altar screens made of wood were decorated with half-length Deesis tiers (the icon of the Archangel in the Russian Museum is a part of one such tier). They were located on the architrave which, like the Greek altar screens, was placed on pillarets. Between the pillarets, on both sides of the royal doors, there must have been the icons of the local tier (images of the Virgin, Christ, and the patron saint of the church) which rested directly on wooden parapets. It is an open question whether Novgorodian altar screens of the twelfth and thirteenth centuries contained a feast-day tier. In the fourteenth century it already existed (icon from the iconostasis of S. Sophia, painted in 1341). Consequently, by that time the iconostasis was composed of three tiers of icons (local, Deesis and feast-day). But the Deesis tier still consisted of half-length icons, as evidenced by a small red-ground Deesis tier from the Russian Museum and the silver-ground icon of the *Archangel Michael* from the Church of the Resurrection on Myachin Lake (now in the Tretyakov Gallery). After Theophanes introduced his new idea, the Novgorodians, too, must have started using full-length Deesis tiers which immediately led to an increase in the size of the iconostasis, and this in turn to an increase in the size of feast-day tier icons. For example, the icons from the Church of the Dormition in the village of Volotovo, which were painted not earlier than the sixties of the fifteenth century, are 0,89 m. high while their width varies from 0,58 to 0,56 m. The Deesis icons, on the other hand, are as high as 1.60 m. The royal doors, too, became larger, and reached 1.64 m. in height. They were most often decorated with such subjects as the Annunciation, the Eucharist and the Four Evangelists. Beginning with the second (?) half of the fifteenth century, there appeared another tier of icons on Novgorodian iconostases — the Prophets. In the Tretyakov Gallery it is represented by a magnificent work dating from the last quarter of the fifteenth century. Thus the high iconostasis received full development in Novgorod, too, though later than in Moscow.

That the vast composition of the iconostasis was built around full-figure Deesis icons is patently shown by an extremely interesting icon from the Novgorod Museum depicting praying Novgorodians. As early as 1849, G. D. Filimonov correctly read the inscription on the icon's lower part: "(Painted) in the summer of 6975 of the

Антипа Кузьмина поклонение хрестианам". Следовательно, утраченную дату иконы, о которой велись такие бесплодные споры, следует читать как 1467 год. Индикт (считая год сентябрьским) также совпадает с предложенной Г. Д. Филимоновым датой. В новгородских летописях упоминаются в 70-х годах XV века бояре Кузьмины: в 1476 году при встрече Ивана III присутствовали Василий, Иван и Тимофей Кузьмины. Вероятно, из этой же семьи вышел заказчик иконы — Антип Кузьмин. Он наказал художнику изобразить себя со всем своим семейством, включая и детей (посередине иконы идет выполненная полууставом надпись: „Молятся рабы Божии Григорий, Мария, Яков, Стефан, Евсей, Тимофей, Олфим и чада Спасе и Пречистой Богородицы о гресех своих")[7]. Фигуры расположены рядком, в молитвенных позах. Они облачены в цветные одеяния и кафтаны с красными воротниками, на ногах сафьяновые сапожки, на стоящей справа женщине убрус, на ребятах — белые рубашки. У мужчин волосы заплетены в косички. Хотя в лицах нет ничего портретного, они отличаются большой живостью. Бояре Кузьмины поклоняются восседающему на троне Христу, которого окружают Богоматерь, Иоанн Предтеча, архангелы Михаил и Гавриил и апостолы Петр и Павел. Мы видим здесь деисусный чин, перед которым молится боярская семья. Второй ярус иконы изображает более отдаленную от зрителя пространственную зону. Однако вместо того чтобы разворачивать композицию в глубину, новгородский художник строит ее ввысь, по вертикали. В подборе красок он обнаруживает не меньшую восприимчивость к цвету, чем его предшественники: сочетание красных, зеленых, голубых, розовых, желтых и вишневых тонов поражает своей смелостью. Лики трактованы еще очень свободно, без всякой сухости. В понимании колорита и в манере письма сохраняется живая преемственная связь с традициями первой половины XV века. Но в пропорциях фигур есть много нового: появилась необычная для более раннего времени вытянутость, фигуры сделались изящными и хрупкими, они некрепко стоят на ногах, едва прикасаясь к земле и как бы балансируя. Эта характеристика особенно справедлива в отношении ангелов, в которых чувствуется приближение Дионисиевской эпохи. К концу XV века эти новые черты выступят в новгородской живописи еще сильнее.

Именно вытянутость пропорций фигур заставляет относить к этому же времени, то есть примерно к 60-м годам, „праздники" из Волотовской церкви. В пользу такой сравнительно поздней датировки говорит и усложнение архитектурных фонов. В „Сретении" на втором плане дана изогнутая стена с возвышающимся



46

15th indiction by order of God's creature Antip Kuzmin for veneration by orthodox believers". When the icon was cleaned, there was found beneath this later inscription a part of the original one reading: „In the 15th indiction, by order of God's creature Antip Kuzmin, for veneration by Christians". Consequently, the original date of the icon, which aroused such heated arguments should be read 1467. The indiction, counting the year as starting in September, also coincides with the date suggested by G. D. Filimonov. Novgorodian chronicles for the seventies of the fifteenth century mention the Boyars Kuzmin: Vasiliy, Ivan and Timofey Kuzmin were present at the reception of Ivan III in 1476. The donor of the icon, Antip Kuzmin, must have come from this family. He commissioned the artist to paint him with all his family, including the children (in the middle of the icon runs the inscription, "God's servants Grigory, Mariya, Yakov, Stefan, Yevsey, Timofey, Olfim and children pray to the Saviour and the Holy Virgin for their sins")[7]. The figures are depicted in a row in praying attitudes. They are dressed in colourful garments and caftans with red collars, and high boots in morocco leather. The woman on the right wears an ubrus (kerchief). The children are dressed in white shirts. The men's hair is plaited. Though the faces are not portrait likenesses, they are axtremely animated. The Boyars Kuzmin are praying to Christ, who is seated on a throne surrounded by the Virgin, S. John the Baptist, the Archangels Michael and Gabriel and the Apostles Peter and Paul. We see here a Deesis row venerated by a boyar family. The second tier of the icon depicts an area further removed from the spectator. However, instead of developing the composition in depth, the Novgorodian artist builds it up vertically. In his choice of colours he is no less sensitive than his predecessors: his combinations of red, green, azure, pink, yellow and cherry-red tones are amazingly bold. The faces are painted freely, without any dryness. The colouring and the manner of painting are directly descended from the traditions of the first quarter of the fifteenth century, but the proportions of the figures contain many novel elements: there is an elongation unusual for the earlier period, the figures have become delicate, fragile and unstable. They barely touch the ground and seem to be balancing for stability. This is particularly true of the angels, which presage the approach of the epoch of Dionisiy. By the end of the fifteenth century, these features will have become even more pronounced in Novgorodian painting.

над ней киворием, храм с апсидой и виднеющийся позади Симеона очень вытянутый по форме киворий, к которому ведут четыре ступени. Голова склонившегося Симеона выступает на светлом фоне здания. Его четко выраженная вертикальная линия подчеркивает интервал между Симеоном и Марией, за которой следуют Иоаким и Анна. Нагромождение архитектурных форм здесь не очень органично, и композиционная связь между фигурами первого плана и кулисами второго слабо выражена. По-видимому, несколько необычный формат икон праздничного ряда из Волотовской церкви, отличающихся преувеличенной вытянутостью, смущал иконописцев и мешал им дать свободные композиционные решения (это особенно чувствуется в таких иконах этого же ансамбля, как „Воскрешение Лазаря“ и „Успение“, где наблюдается определенная скученность). Много удачнее „Преображение“, по характеру своей иконографии хорошо вписывающееся в доску вытянутой формы. Как обычно, очень выразительны динамичные фигуры лежащих на земле апостолов, ослепленных исходящим от Христа светом.

Усложнение архитектурных форм типично и для сцены „Благовещение“, украшающей верхнюю часть царских врат. Фигуры Богоматери и архангела Гавриила оттеняются размещенными позади них постройками с прихотливыми завершениями. Для уравновешивания композиции и заполнения пустот по бокам даны еще два строения, к одному из которых перекинут красный велум — этот пережиток далекой эллинистической живописи. Фигура Марии, напуганной внезапным появлением божественного вестника, представлена в сложном контрапостном повороте, в котором ничего не осталось от статики фигур на иконах раннего XV века.

Вероятно, 60-ми годами датируется знаменитая икона Новгородского музея, изображающая „Битву новгородцев с суздальцами“. Эта тема сделалась особенно популярной в период напряженной политической борьбы Новгорода с Москвой. Под суздальцами подразумевали москвичей, а, согласно легенде, именно против суздальцев обратились вставшие на защиту Новгорода силы небесные. Как известно, Москва победила в неравной борьбе, и Новгород в конце концов лишился самостоятельности. Но легенда не утратила от этого своей привлекательности. Наоборот, она получила широкий отклик. С ней связывалось воспоминание о былом могуществе Новгорода. Из икон на эту тему икона Новгородского музея является самой ранней. В трех размещенных друг над другом регистрах повествуется о том, как в 1169 году Андрей Боголюбский осадил со своим суздальским войском Новгород и как на помощь новгородцам пришла икона Знаме-



47



48



51

It is precisely this elongation of proportions that leads one to date the feast-day icons from the Volotovo church in that same period, i. e. around the sixties. The complexity of architectural backgrounds also speaks in favour of this relatively late dating. In the *Presentation in the Temple* we see in the background a curved wall with a ciborium above it, a temple with an apse, and behind S. Symeon a very elongated ciborium with four steps leading to it. As. S. Symeon leans over, his head stands out against the light background of the building, and its sharply pronounced vertical lines stress the interval between him and the Virgin, followed by S. Joachim and S. Anna. This conglomeration of architectural forms is not very organic, and the compositional links between the figures in the foreground and the architectural setting of the background are not strongly pronounced. It would seem that the somewhat unusual format of the feast-day tier icons from the Volotovo church, with their pointed elongation, confused the painters and hampered them in finding natural compositional solutions (this is particularly felt in such icons from the same ensembles as the *Raising of Lazarus* and the *Dormition*, with their crowded composition). The *Transfiguration,* which by the nature of its iconography fits well into the elongated form of the panel, is much more successful. Very expressive are the dynamic figures of the apostles lying on the ground blinded by the light emanating from Christ.

Complexity of architectural form is also typical of the scene of the *Annunciation* decorating the upper part of the royal doors. The figures of the Virgin and the Archangel Gabriel are set off by buildings of fanciful architecture in the background. To balance the composition and fill in the gaps on the sides, the artist introduces two more structures, with a red velum, reminiscent of ancient Hellenistic painting, stretched toward one of them. The figure of the Virgin, frightened by the sudden appearance of the angel, is shown in an elaborate contraposto in which nothing is left of the static nature of the figures in early fifteenth century icons.

The famous icon showing the *Battle between the Novgorodians and the Suzdalians* from the Novgorod Museum, must also have been painted in the sixties. This subject became especially popular in the period of tense political struggle between Novgorod and Moscow. Suzdalians meant Muscovites, and it was against them that, according to the legend, celestial forces had come to aid Novgorod. Moscow, it will be recalled, won in this unequal struggle,

ния. В верхнем регистре мы видим перенесение иконы из церкви Спаса на Ильине улице на Софийскую сторону, в Новгородский кремль (детинец). Справа духовенство выносит икону из церкви, в центре процессия движется по перекинутому через Волхов мосту, слева вышедшая из ворот кремля толпа народа встречает торжественное шествие. В среднем регистре художник изобразил укрывшихся за крепостными стенами новгородцев, съехавшихся для переговоров послов и суздальское войско, открывшее военные действия: стрелы, „яко дождь мног", летят в икону, выставленную наподобие военной хоругви. Внизу из крепостных ворот выезжает новгородская рать, возглавляемая святыми Борисом, Глебом, Георгием и Дмитрием Солунским, которые, согласно легенде, были посланы Богоматерью, чтобы оказать помощь охраняемым ею новгородским воинам. Суздальцы дрогнули, ряды их обращаются вспять, на земле лежат тела убитых и брошенное вооружение. Несмотря на то, что все формы подвергнуты сильнейшей стилизации и разновременные эпизоды объединены на одной плоскости, события обрисованы столь образно и наглядно, что они становятся понятными с первого же взгляда. Развертывая композицию на плоскости, художник с большим искусством координирует ее составные элементы. Так, непомерно вытягивая в высоту крепостные стены, он использует их как фон и для послов и для выезжающего из ворот воинства. Очень удачно обыграны интервалы между народом и встречной процессией, между послами, между вражеской ратью. Размещая друг над другом ряды воинов и очерчивая их единой сплошной линией, мастер достигает впечатления несметных полчищ, сошедшихся на смертный бой. Многочисленным зданиям детинца он противопоставляет церковь Спаса с колокольней, точно обрисовывая тем самым место действия. Его зрелое и отточенное искусство говорит не только о высокоразвитой колористической культуре, но и о замечательном умении придавать скупому и четкому силуэту редкую выразительность, независимо от того, будет ли это силуэт здания, всадника, креста или знамени. Как правило, силуэт держится на ярком цветовом пятне, четко выделяющемся на более светлом фоне.

На протяжении 70—90-х годов в Новгороде создавались еще превосходные иконы, но нельзя отрицать того, что в них уже намечаются такие стилистические изменения, которые постепенно привели сначала к кризису, а затем и к упадку новгородской иконописи. Исчезают столь подкупавшие в иконах раннего XV века свежесть и непосредственность восприятия и совсем особый оттенок наивного простодушия. Все становится более изящным, отточенным, фор-



54

and Novgorod in the end was stripped of its independence. But the legend lost nothing of its attractiveness because of this. On the contrary, it became widely popular, for it reminded the Novgorodians of their erstwhile power. The icon from the Novgorod Museum is one of the earliest works on the subject. It is divided into three horizontal bands which tell how Andrey Bogolyubskiy besieged Novgorod with his Suzdalian army in 1169 and how the icon of the Virgin of the Sign came to the Novgorodians' assistance. In the upper band we see the icon carried from the Church of the Saviour in Il'yin Street to the S. Sophia side in the Novgorod Kremlin. On the right, churchmen carry the icon out of the temple; in the centre the procession crosses the bridge over the Volkhov River; and on the left it is met by a crowd of people coming out of the Kremlin. In the middle band the artist shows Novgorodians taking cover behind fortress walls, the ambassadors who have come together for talks, and the Suzdalian army which has opened hostilities: arrows are flying "like a heavy rain" toward the icon held up in the manner of a battle standard. Below, the Novgorodian army is shown emerging from the fortress gate, led by SS. Boris, Gleb, George and S. Demetrius of Thessalonica who, according to the legend, were sent by the Virgin to aid the Novgorodians under her protection. The Suzdalians falter, their ranks turn back, the bodies of the dead and discarded weapons lie on the ground. Though all the forms are strongly stylised and episodes taking place at different times are shown on the same plane, the depicted events are presented so vividly, so eloquently, that they are immediately understandable. In building his composition on a plane, the artist skilfully coordinates its component elements. Elongating the fortress walls out of all proportion, he uses them as the background for both the ambassadors and the troops riding out of the gate. An extremely felicitous use is made of the intervals between the welcoming people and the procession, between the ambassadors, between the opposing armies. By placing the lines of warriors one above the other and encircling them with a single continuous line, the artist achieves the effect of countless numbers locked in mortal combat. The numerous buildings in the Kremlin are used to set off the Church of the Saviour with its bell tower, thereby showing exactly where the action took place. His mature and exquisite art denotes a highly developed sense of colour and also a wonderful ability to give a striking expressiveness to austere and clear-cut silhouettes, whether of buildings, horsemen,

мально завершенным. Трактовка приобретает бóльшую сухость и каллиграфичность, формы делаются более дробными (в частности, формы горок). Усложняются архитектурные фоны, некогда совсем простые одеяния все чаще начинают украшаться орнаментами. Появляется тяга к мягким, плавным линиям и к более стандартной трактовке ликов, в связи с чем сглаживается резкость и сила образов, что влечет за собою снижение их психологической выразительности. Последняя четверть XV века может рассматриваться как исходная точка этого процесса, получившего завершение к середине XVI столетия.

И в это время в Новгороде создавалось большое количество иконостасов. Один из них, происходящий из церкви Николы бывшего Гостинопольского монастыря, довольно точно датируется на основании вкладной надписи на церковном колоколе 1475 годом либо ближайшими годами. Иконостас состоял из местного ряда, полнофигурного деисусного чина, „праздников“ и полуфигурного пророческого ряда. Уцелевшие от этого ансамбля иконы отличаются известной приглаженностью, сменившей былую сочность письма. Но еще сохраняются яркость и интенсивность красок и тонкое чувство силуэта, особенно в фигуре архангела Михаила и в сцене „Жены Мироносицы у гроба Господня“ (Третьяковская галерея). Благодаря диагонально поставленному саркофагу в последней сцене дается более пространственное решение, чем на иконах первой половины XV века. Этому способствует и фигура Христа, стоящего перед стеной, но позади правой горки, в то время как фигура сидящего у изголовья саркофага ангела размещена перед горкой. Группа Жен Мироносиц расположена в зоне, находящейся между ангелом и Христом. Все это делает композицию иконы относительно пространственной. Но сильно стилизованные горки второго плана, эффектно обрамляющие фигуру Христа, как бы помогают художнику не отрывать композицию от плоскости иконной доски.

В состав иконостаса неизвестного нам храма входила в свое время и великолепная икона с полуфигурами пророков Даниила, Давида и Соломона, ныне хранящаяся в Третьяковской галерее. Очень красивы силуэты изящных, подтянутых фигур, с их плавными параболами, с пышными, разлетающимися в стороны волосами, с венцами и пророческой повязкой на головах. Закрепленные фибулами плащи, усыпанные самоцветными каменьями оплечья хитонов, унизанные жемчугом борты плащей — все это придает иконе драгоценный характер, усиленный сиянием замечательных по своей красоте чистых и ярких красок. Однако в обработке лиц и рук ощущаются уже та сухость



55



56

57

a cross or a banner. As a rule, the silhouette is given as a bright patch of colour which stands out clearly against a lighter background.

Excellent icons continued to be painted in Novgorod in the seventies through the nineties, but there's no question that already they contained stylistic changes which gradually led first to a crisis and then to the decline of Novgorodian icon-painting. There was no longer the freshness and spontaneity, the distinctive naive simplicity so captivating in the icons of the early fifteenth century. Everything becomes more polished, more exquisite, more technically perfect. The treatment becomes drier and more calligraphic, (the forms of the rocks, for example) more segmentary, the architectural backgrounds more complicated. The garments, once very simple, are decorated with ornaments. There appears a striving for soft, flowing lines and for a more standard treatment of the faces, with the result that images become less robust and powerful, less psychologically expressive. The last quarter of the fifteenth century can be regarded as the starting point of this process which reached its culmination in the middle of the sixteenth century.

At that time, too, Novgorodian artists continued to produce large numbers of iconostases. One of them, from the Church of S. Nicholas at the former Gostinopolsky Monastery, can be dated with considerable accuracy 1475 or circa 1475 on the strength of an inscription on the church bell. The iconostasis consisted of a half-length Deesis tier, a feast-day tier and a half-length Prohets tier. The icons which have survived from this ensemble are distinguished by a certain sleekness which replaced the former richness of painting. But there is still vividness and intensity of colour and a keen sense of silhouette (especially in the figure of the Archangel Michael and in the *Holy Women at the Sepulchre).* In this latter scene, the diagonal position of the sepulchre makes the scene more three-dimensional than it is on the icons of the first half of the fifteenth century. This effect is heightened by the figure of Christ which stands in front of the wall but behind the rock on the right, while the angel seated at the head of the sepulchre is shown in front of the rock. The Holy Women are placed in the zone between the angel and Christ. All this lends a certain depth to the composition. But the strongly stylised rocks in the background, which effectively frame the figure of Christ, come to the artist's assistance, as it were, and keep the composition on the two-demensional plane of the panel.

The Tretyakov Gallery has a splendid icon with

и та стандартизация иконописных приемов, которые станут особенно типичными для икон XVI столетия.

В каком направлении изменялся стиль новгородской иконописи к концу XV века, об этом наглядное представление дает сопоставление иконы Третьяковской галереи „Битва новгородцев с суздальцами" с иконой на аналогичную тему Новгородского музея. Все формы приобрели здесь какой-то миниатюрный характер, появилась необычная для более раннего памятника хрупкость (в этом плане особенно показательно сравнить изображения лошадей — крепких и, скорее, приземистых на новгородской иконе и преувеличенно подтянутых и элегантных на московской). Рассказ во многом утратил свою наглядность и ясность, столь подкупавшие на иконе из Новгородского музея. Так, в верхней зоне оказались сведенными на нет два встречных потока движения, исчезло противопоставление одиноко стоящей церкви Спаса многочисленным зданиям детинца, окруженным крепостной стеной, совершенно неконструктивным стало завершение крепостной стены с укрывшимися за ней новгородцами; оно выглядит как бы повисшим в воздухе, не имея точки опоры, и поэтому остается непонятным, откуда выезжают новгородские послы; наконец, нижние ворота даны в фронтальной проекции, так что изображенные около них воины кажутся не выезжающими из ворот, как на новгородской иконе, а проезжающими мимо них. Не обыграны и пространственные интервалы, столь выразительные на новгородской иконе. Все это лишает икону из Третьяковской галереи четкости композиционного строя. Зато в ней есть та особая щеголеватость письма, которая говорит о каллиграфических навыках иконописца, привыкшего более всего ценить тонкую, изощренную линию, которой он владеет с непередражаемым мастерством.



60

К числу шедевров новгородской иконописи позднего XV века принадлежит икона „Флор и Лавр" в Третьяковской галерее. В ней традиционная тема отлилась в подлинно классическую форму. С удивительным искусством решена здесь по принципу симметрии труднейшая композиционная задача. Однако в этой симметрии нет ничего нарочитого, как на более ранней иконе Русского музея. Фигура архангела Михаила, фланкированная фигурами Флора и Лавра, расположена не совсем по центральной оси; она несколько сдвинута вправо. Чтобы компенсировать это нарушение центричности, художник вводит слева два кустика, вносящие нужное равновесие частей. Архангел держит за длинные поводья белого и вороного коней, как бы сошедших с герба, столь отработаны их четкие силуэты. Три конюха размещены на одной оси с фигурой архангела. Они образуют



64

half-length figures of the Prophets Daniel, David and Solomon, which at one time must have formed part of a church iconostasis. The flowing parabolas of its neat, slender figures, with their streaming hair, crowns and headbands are extremely beautiful. Their mantles, held together by clasps, the shoulder pieces of tunics decorated with precious stones, the edges of cloaks studded with pearls—all give brilliance to the icon, which is heightened by the glow of wonderfully pure and vivid colours. In the treatment of the faces and hands one can already feel the desiccated standardized manner of execution that was to become especially typical of sixteenth-century icons.

A comparison of the Tretyakov Gallery's *Battle between the Novgorodians and the Suzdalians* with a similar icon from the Novgorod Museum clearly indicates the direction in which the style of Novgorodian icon-painting was changing at the end of the fifteenth century. All forms acquire a certain miniature quality and there appears a fragility lacking in the earlier work (especially indicative in this respect is the representation of horses—solid and rather squat in the Novgorodian icon and particularly elegant in the Muscovite). The narrative itself loses much of the graphic clarity that was so impressive in the Novgorod Museum icon. In the upper band for example, the two converging movements neutralize each other, and the isolated Church of the Saviour and the numerous buildings of the Kremlin are no longer in opposition. The top of the fortress wall, with the Novgorodians hiding behind, has lost its architectonic quality: it seems to hang in the air with no firm support beneath, and it is therefore not clear where the ambassadors come from. Finally, the lower gates are shown frontally with the result that the warriors near them seem to be passing by the gate and not emerging from it as in the Novgorod icon. No attempt is made to exploit the spatial intervals in the Novgorodian work. As a result, the Tretyakov Gallery icon lacks clarity of composition, but has instead a facility of execution that bespeaks the calligraphic propensities of the artist who prizes above all the elegance of line which he handles with superlative skill.

The icon of *SS. Florus and Laurus* in the Tretyakov Gallery is another masterpiece of Novgorodian icon-painting of the late fifteenth century. In this work a traditional subject acquires a truly classical form. A difficult compositional problem is solved with amazing skill through the principle of symmetry. There is nothing forced about this symmetry, however, as there was in the earlier

свободную группу, не нарушающую центричности общего композиционного построения. В их руках кнуты, которыми они погоняют стоящих в воде лошадей. Сцена водопоя здесь так трактована, что и они подчинены центрическому принципу. Лошади обращены своими головами в разные стороны, и хотя в правой группе пять лошадей, а в левой только четыре, художник достигает идеального равновесия частей. Причем в этом равновесии нет ничего нарочитого, педантичного, математически выверенного. При всей своей симметрии композиция выглядит в целом гибкой и эластичной, что достигнуто свободным распределением фигур на плоскости иконной доски. В колористической гамме, по сравнению с иконами первой половины XV века, бросается в глаза известное ослабление интенсивности цвета и появление более бледных оттенков, однако столь тонко сгармонированных, что колористическая гамма приобретает большую изысканность.

Концом XV века следует датировать житийную икону „Федор Стратилат", происходящую из одноименной новгородской церкви (Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник). Очень красивая по краскам, эта икона обнаруживает ряд таких стилистических черт, которые уже указывают на приближение XVI века: в элегантной фигуре святого появилась подчеркнутая молодцеватость, усложнились архитектурные кулисы клейм, усилилось движение фигур, более многослойными, а следовательно, и более пространственными сделались композиции. Но и на этом этапе не оказались утраченными драгоценные качества новгородской станковой живописи — тончайшее чувство силуэта и сияние ярких и чистых красок.

Наиболее динамичное композиционное решение мастер дал в клейме с изображением „Битвы Федора Стратилата со змием". Страшный зверь ощерился, его красная морда четко выделяется на черном фоне пещеры. Неумолимый Федор Стратилат, ничуть не смущенный грозным видом зверя, энергично вонзает в его шею копье. И всадник и конь полны движения: легко взметнулось изящное животное с тонкими, стройными ногами, предельно напряжена фигура Стратилата, порывисто развевается его красный плащ. Фигура воителя окаймлена двумя горками розоватого цвета, которые придают композиции устойчивость и равновесие.

„Лебединой песнью" новгородской иконописи XV века являются знаменитые двусторонние таблетки из Софийского собора, ныне хранящиеся в Новгородском музее. Эти небольшие иконы, написанные на хорошо пролевкашенном холсте, принадлежат разным мастерам, работавшим и на рубеже XV века и в более позднее время. В своем целом новгородские таблетки дают наглядное представление о творческих



65

Russian Museum icon. The figure of the Archangel Michael, flanked by SS. Florus and Laurus, is not right on the central axis but is shifted somewhat to the right. To compensate for this disturbance of the centricity, the artist apds two shrubs on the left which restore the required balance of the component parts. The Archangel holds the bridles of two horses, a white and a black, which, with their sharp-edged silhouettes, recall a heraldic pattern. On the same axis with the Archangel are three grooms. They form a free-standing group which does not upset the centricity of the composition. The grooms hold whips with which they drive the horses standing in the water. The scene of watering is treated in such a way that it, too, is subordinated to the overall centricity of composition. The horses face different ways, and though there are five horses in the right-hand group and only four in the left-hand, the artist achieves an ideal balance. What is more, there is nothing contrived, pedantic, mathematically exact about this balance. For all its symmetry, the composition in general looks flexible and elastic owing to the free distribution of figures about the plane of the panel. Compared with the icons of the first half of the fifteenth century, the tints are less intense, and the hues are paler but so harmonious that the colour scheme is extremely refined.

The hagiographical icon of *S. Theodore Stratelates* from the Novgorod church of the same name (now in the Novgorod Museum) dates from the late fifteenth century. The icon is extremely beautiful in colour and contains a number of stylistic features heralding the approach of the sixteenth century: the saint appears elegant and dashing, the architectural backgrounds in the scenes have become more complicated, the figures are shown in greater movement, and the compositions now include more spatial areas, which make it more three-dimensional. But such esteemed properties of Novgorodian panel-painting as the delicate sense of silhouette and the glow of bright, pure colour has not yet been lost.

The most dynamic composition in this icon is *Theodore Stratelates and the Dragon*, one of the border scenes. The beast is depicted ready to strike, its red snout sharply outlined against the dark background of the cave. Theodore, undaunted by the terrifying appearance of the monster, resolutely plunges a spear into its neck. Both rider and horse appear vibrant with motion. The graceful animal is shown reared on its hind legs, its thin, shapely forelegs in the air. The figure of the saint is tensed to the extreme. His red cloak flutters behind him. Two rose-

исканиях новгородских иконописцев позднего XV — раннего XVI столетия. Кроме того, они крайне важны как памятник выдающегося иконографического значения, так как не существует другого иконного комплекса, столь же богатого по своему подбору.

В софийских таблетках прежде всего бросается в глаза усложнение тематики. Мы находим здесь помимо изображения праотцев, отшельников, отцов церкви, преподобных и святых ряд многофигурных композиций, часть которых принадлежит к числу больших иконографических редкостей. Это „Видение Петра Александрийского", „Воздвижение креста" (этот праздник имел большое значение для новгородцев, так как в этот день был освящен храм св. Софии), „Собор архангелов", „Положение пояса пресвятой Богородицы", „Положение ризы пресвятой Богородицы". К ним присоединяются „Покров" и „О Тебе радуется", а также сцены из жизни Марии и Христа. В христологическом цикле центр тяжести перенесен на сцены „Страстей". Совсем обособленное место занимают изображения Константина и Елены, „Трех отроков в пещи огненной" и Спаса Нерукотворного. Все эти сюжеты друг с другом не связаны и не образуют сколько-нибудь стройной иконографической системы. Их единственным объединяющим началом являются Святцы: по-видимому, отдельные иконы выносились в соответствующий их изображениям праздник в церковь и клались на аналое. Во всяком случае, один факт софийские таблетки доказывают с непреложной убедительностью — факт значительного усложнения тематики. Здесь всплывает определенная тяга к замысловатым сюжетам, не имевшим хождения в иконописи XV века. Последняя предпочитала либо единоличные изображения, либо немногосложные сцены со сравнительно небольшим количеством фигур, что отвечало простым мужественным вкусам новгородцев. С приближением XVI столетия в Новгороде появляется интерес к совсем маленьким иконам с множеством фигур. Эти многофигурные сцены способствуют тому, что постепенно исчезает былой лаконизм. Композиции делаются все более перегруженными и дробными, чему сопутствует изменение самих форм, приобретающих изящный и хрупкий характер. Как ни хороши отдельные таблетки, нежностью своих красок и особой мягкостью письма невольно заставляющие вспомнить о работах Дуччо, в них все же определенно чувствуется спад творческой энергии. Здесь вступает в свои права любование художественным приемом, которому присущ оттенок некоторой стереотипности. Это формально отточенное искусство было рассчитано на рафинированные боярские вкусы. Все более отрывавшееся от народных корней, оно знаменовало приближение того кризиса новго-



70



72

coloured mounds flank the figure providing the composition with stability and balance.

The famed double-faced tablets from S. Sophia, now in the Novgorod Museum, marked the swan-song of Novgorodian icon-painting in the fifteenth century. These small icons, painted on well-primed canvas, belong to different masters who worked at the end of the fifteenth century and later. Together they provide a clear picture of the creative quests of Novgorodian icon-painters of the late fifteenth and early sixteenth centuries. They are also significant as a monument of outstanding iconographic importance, for there is no other set of icons comparable for wealth of subjects.

One feature immediately apparent about the Sophia tablets is the complication of subject-matter. In addition to partiarchs, hermits, Fathers of the Church, and saints they contain many-figured compositions which constitute great iconographic rarities. They are the *Vision of Peter of Alexandria,* the *Raising of ihe Cross* (this feast-day was of great importance for the Novgorodians as it was on this day that the S. Sophia was consecrated), the *Synaxis (Assembly) of the Archangels*, the *Deposition of the Cincture of the Holy Virgin,* the *Deposition of the Veil of the Holy Virgin* and also the *Virgin of Mercy* and *In Thee Rejoiceth,* as well as scenes from the life of the Virgin and Christ. In the Christological cycle the main emphasis is on the Passion scenes. A place apart belongs to images of Constantine and Helen, the *Three Hebrew Children in the Fiery Furnace* and the *Holy Face.* All these subjects are not related to each other and do not form any complete iconographical system. The only element that unites them is the Church calendar: it appears that individual icons were brought out on appropriate feast-days and placed on the lectern. Be that as it may, one thing about the Sophia tablets is undeniable: a considerable complication of subject-matter. They are indicative of a certain gravitation to fanciful subjects which were not current in fifteenth-century icon-painting. This latter preferred either single images or scenes with a small number of figures, which was in accordance with the simple and virile tastes of the Novgorodians. With the approach of the sixteenth century very small icons with many figures became popular. These many-figured compositions led to a gradual disappearance of the old unencumbered compositions. The compositions became increasingly overcrowded and disjointed, figures became more elegant and fragile. Good as some of these tablets are, with their delicate colouring and a special softness of

родской живописи, который быстро наступил в XVI веке.

Очень поучительно сравнить икону „Покров Богоматери“ из Софийского цикла с иконой на аналогичную тему рубежа XIV—XV веков в Третьяковской галерее. Композиция утратила былую разреженность, усложнились архитектурные кулисы, наступающие со всех сторон на фигуру Богоматери, намного увеличилось количество участников сцены, отчего нигде не осталось просветов фона, одежды оказались испещренными легким, тонким орнаментом, фигуры стали более вытянутыми и изящными. В результате композиция утратила ту удивительную ясность и архитектоничность, которые так подкупают в иконе из Третьяковской галереи.

Даже в христологическом цикле можно отметить тягу к усложнению композиционных решений. В сцене „Иисус беседует с книжниками“ архитектурные кулисы настолько сложны и дифференцированы, что они плохо вяжутся с размещенными полукругом фигурами первого плана. На таблетке с изображением „Страстей“, хотя здесь представлены четыре разновременных эпизода, дано множество фигур, явно не рассчитанных на такое тесное пространство. В сцене „Уверение Фомы“, одной из самых красивых и логичных по своему композиционному строю, несколько необычная архитектурная кулиса очень удачно скоординирована с расстановкой фигур: изогнутая стена, наклоненные вправо деревья и красный велум подчеркивают движение склонившегося к Христу Фомы, а здание справа с его вертикалями и завершающейся полукружием дверью вторит фигуре Христа, выделяя ее как главное действующее лицо. Причем здание дано под таким углом, что его правая стена служит фоном для группы апостолов. В „Распятии“ крест размещен на фоне разделанной тонкими узорами стены, совсем необычной для икон раннего XV века.

Одна из самых красивых таблеток—„Три отрока в пещи огненной“. Справа восседает со стоящим позади него оруженосцем царь, отдавший приказ поместить в раскаленную печь трех иудейских юношей. Но пришедший им на помощь ангел спасает их от гибели, и языки пламени не в силах их опалить. На первом плане исполнители царского повеления падают ниц, закрывая глаза руками, чтобы сберечь их от исходящего от ангела небесного света, более сильного, чем алое пламя. На втором плане возвышается колонна с языческим идолом, которому отказались поклониться три отрока. Этот рассказ передан художником точно и наглядно. В фигурах юношей, как бы ведущих вместе с ангелом хоровод, столько легкости и жизнерадостности, что невольно веришь их чудесной победе, одержанной в борьбе с огнен-



68



69



71



73

brush work reminiscent of Duccio, they show a definite decline of artistic energy. The artists seem to delight in technical proficiency, in art for dexterity's sake. This sophisticated art catered to the refined tastes of the boyars. Departing further and further from its folk origins, it heralded a crisis in Novgorodian painting which set in soon in the sixteenth century.

It is instructive to compare the icon of the *Virgin of Mercy* from the Sophia series with the Tretyakov Gallery icon of the late fourteenth or early fifteenth century. The composition has lost its former uncrowded arrangement: the architectural background, hemming in the figure of the Virgin, has become more complicated; the number of figures in the composition has increased with the result that no clear patches of background are left; the garments are meticulously ornamented; the figures have become more elongated and refined. The net result is that the composition has lost the remarkable clarity and architectonic character that is so captivating in the Tretyakov Gallery panel.

Even in the Christological cycle one feels a striving toward a more complex composition. In the central part of *Christ among the Doctors* the architectural background is so complicated and differentiated that it is at odds with the foreground figures placed in a semicircle. The number of figures on the tablet with the representation of the *Passion,* though it comprises four episodes occurring at different periods, is obviously too big for such a small space. In the *Doubting of S. Thomas,* one of the most beautiful of the tablets, and one of the most logical compositionally, the somewhat unusual architectural background blends felicitously with the positioning of the figures: the curved wall, the trees bent to the right and the red velum underscore the movement of S. Thomas leaning toward Christ, while the building on the right, with its vertical lines and a door rounded at the top, echoes the figure of Christ, setting it off as the main figure. The building is shown at such an angle that its right wall provides the background for the group of Apostles. In the *Cricifixion* the cross is shown against a wall decorated with delicate ornaments quite unusual for icons of the early fifteenth century.

One of the most beautiful of the tablets shows the *Three Hebrew Children in the Fiery Furnace.* On the right sits the King who ordered the children to be put in the furnace. An angel comes to their assistance and the flames cannot singe them. In the foreground the men who carried out the king's order are lying prone on

ной стихией. В расположении фигур и в том, как поставлена прямоугольная печь, явно обнаруживается интерес художника к логичному решению сложной пространственной задачи.

Популярное в Новгороде празднество в иконе „Воздвижение креста" разыгрывается на фоне белоснежного храма, увенчанного мощным куполом. Стоящий на возвышении архиепископ возносит крест, внизу и по сторонам толпы народа, взирающие на священнодейство. Вводя дополнительное здание слева и киворий справа и располагая их наискось, художник не только усиливает симметрию строго центричной композиции, но и направляет взгляд зрителя к центральной группе священнослужителей, воздвигнувшей крест, который четко выделяется на светлом фоне белой стены храма.

Весьма показательно усложнение традиционной композиции „Собор архангелов". Вместо двух архангелов, держащих щит с изображением Христа, здесь дан целый сонм ангелов с серафимом. Тем самым простая и лаконичная сцена превращается в сложную многофигурную композицию с размещенными друг над другом многочисленными рядами ангелов и полными динамики крыльями серафима.

Но, пожалуй, самой интересной среди таблеток является икона „О Тебе радуется". Здесь образ Богоматери, как это видно из самого названия, утверждается в его космическом значении как „радость всей твари". Центральная часть иконы заключена в круг. Почти во всю его ширину красуется на втором плане многоглавый белоснежный храм с горящими киноварными луковицами, упирающимися в свод небесный. Вокруг храма вьется райская растительность. В центре восседает на троне Богоматерь с младенцем, „радость всей твари". Ликование твари небесной символизируется ангельским ореолом Богоматери. Снизу, уже за пределами круга, к ней устремляются со всех сторон апостолы, пророки, епископы, отшельники, святые и девы. Идея мирообъемлющего храма раскрывается здесь с предельной пластической выразительностью. Зритель видит перед собою не холодные и безразличные стены, а радостный одухотворенный храм, который активно принимает участие в сонме тех ликований, предметом которых является восседающая в центре Богоматерь.

Софийские таблетки, в большинстве своем выполненные первоклассными мастерами (недаром они были сделаны для Софийского собора), наглядно нам показывают, на каком еще высоком уровне держалась новгородская иконопись в конце XV—начале XVI века. Но очень скоро стал намечаться ее быстрый упадок. Потеряв в 1478 году свою самостоятельность, Новгород вместе с тем начал утрачивать и свои традиции, постепенно растворившиеся в занесенных



74



75



76

the ground, covering their eyes with their hands to protect them from the celestial light which emanates from the angel and which is stronger than the red flames of the furnace. Behind the King stands his arms bearer. In the background there is a column with a heathen idol which the three childern had refused to worship. The whole story is told very graphically. The figures of the children, who seem to be doing a round-dance with the angel, are so light, so vigorous, that you cannot but believe in their miraculous victory over the flames. The positions of the figures and the rectangular furnace show the artist's striving for a logical solution of a difficult three-dimensional problem.

The story of the feast-day of the *Raising of the Cross,* popular in Novgorod, unfolds against a snow-white temple surmounted with a big cupola. The Archbishop, standing on an elevation, lifts up the cross. Below and on the sidse a crowd of people watch the ceremony. The artist adds another building on the left and a ciborium on the right and places them diagonally to strengthen the symmetry of his strictly centrical composition and to direct the eye of the viewer to the central group of priests raising the cross, which stands out clearly against the background of the temple's white wall.

Very indicative is the complication of the traditional composition in the *Assembly of the Archangels.* Instead of the usual two archangels holding a shield with the image of Christ, we have here a whole throng of archangels complete with a seraphim. As a result a simple scene becomes a complex multi-figured composition with numerous rows of angels placed one above the other and the dynamic spread of the seraph's wings.

The most interesting of the tablets, however, is probably *In Thee Rejoiceth.* As can be seen from its very title, the image of the Virgin is rendered here in its cosmic significance, as the „joy of every living thing". The central part of the icon is enclosed in a circle. In the background, taking up almost its entire width, is a snow-white temple with shining vermilion cupolas jutting upwards into the sky. The temple is surrounded with luxuriant vegetation. The Virgin, the „joy of every living thing", sits on a throne in the middle, holding the Child. The rejoicing in Heaven is symbolised by the Virgin's halo of angels. Below, outside the circle, we see apostles, prophets, bishops, hermits, saints and virgins flying toward the Virgin from all directions. The idea of a world-encompassing temple is conveyed here with the utmost plastic expressiveness. The

извне московских традициях. Для дорожившего своим великим прошлым Новгорода это был трудный и мучительный процесс. И хотя в XVI веке в городе и в его округе еще создавались отдельные прекрасные вещи, они уже не могут сравниться по своему качеству с фресками и иконами XII — XV веков.

Для иконописи конец XIV и почти все XV столетие были эпохой наивысшего расцвета новгородского искусства. И теперь, когда мы попадаем в музейные залы, где выставлены новгородские иконы этого времени, нас невольно охватывает чувство гордости за содеянное нашими далекими предками. Ибо новгородская живопись навсегда останется одной из самых блестящих страниц в истории не только древнерусского, но и всего русского искусства.

onlooker sees not cold and indifferent walls but a joyful inspired temple which participates actively in the jubilation of which the Virgin, seated in the centre, is the object.

The Sophia tablets, most of which were executed by first-class artists (which is not surprising, considering that they were made for the Cathedral of S. Sophia), show at what a high level Novgorodian icon-painting remained at the end of the fifteenth and the beginning of the sixteenth century. Soon afterwards, however, a quick decline set in. After losing independence in 1478 Novgorod began to lose its traditions which were gradually absorbed by the Muscovite traditions brought in from the outside. It was a difficult and painful process for Novgorod which was proud of its great past. And though excellent individual works continued to be produced in the city and surrounding area in the sixteenth century, they could not compare in quality with the frescoes and icons of the twelfth-fifteenth centuries.

For icon-painting the end of the fourteenth and nearly the entire fifteenth century was an epoch of the greatest flourishing of Novgorodian art. And today, when we walk through museum halls containing Novgorodian icons of the period, we feel proud of the work of our forefathers. Novgorodian painting will remain forever one of the most brilliant pages in the history of not only ancient Russian, but all Russian art.

ТАБЛИЦЫ

PLATES

ПЕТР И ПАВЕЛ

Дерево. Яичная темпера.
2,36 × 1,47.
Середина XI века.
Новгородский историко-
архитектурный музей-
заповедник, Новгород.

1

SS. PETER AND PAUL

Wood. Egg tempera. 2.36 × 1.47.
Middle of XIth century. Museum
of History and
Architecture, Novgorod.



ПЕТР И ПАВЕЛ
Деталь.

2

SS. PETER AND PAUL
Detail.



3

СВ. ГЕОРГИЙ

Дерево. Яичная темпера. 2,30 × 1,42. 30—40-е годы XII века. Третьяковская галерея, Москва.

S. GEORGE

Wood. Egg tempera. 2.30 × 1.42. 1130—1150. Tretyakov Gallery, Moscow.



4

СВ. ГЕОРГИЙ

Дерево. Яичная темпера.
1,74 × 1,22. Около 1170 года.
Успенский собор, Москва.

S. GEORGE

Wood. Egg tempera. 1.74 × 1.22.
Circa 1170. Cathedral of
the Dormition, Moscow.



СВ. ГЕОРГИЙ
Деталь.

S. GEORGE
Detail.



6

БЛАГОВЕЩЕНИЕ

Дерево. Яичная темпера. 2,29×1,44. 30—90-е годы XII века. Третьяковская галерея, Москва.

THE ANNUNCIATION

Wood. Egg tempera. 2.29 × 1.44. 1130—1200. Tretyakov Gallery, Moscow.



ГОЛОВА АРХАНГЕЛА ГАВРИИЛА

Деталь иконы «Благовещение».

THE HEAD OF THE ARCHANGEL GABRIEL

Detail from the Annunciation.



8

СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ

Дерево. Яичная темпера.
0,77 × 0,71. 30—90-е годы
XII века. Третьяковская
галерея, Москва.

THE HOLY FACE

Wood. Egg tempera. 0.77 × 0.71.
1130—1200. Tretyakov Gallery,
Moscow.



ПРОСЛАВЛЕНИЕ КРЕСТА

Оборотная сторона иконы
«Спас Нерукотворный».
Дерево. Яичная темпера.
0,77 × 0,71. Поздний XII век.
Третьяковская галерея,
Москва.

9

THE ADORATION OF THE CROSS

Reverse of the icon of the Holy
Face. Wood. Egg tempera.
0.77 × 0.71. Late XIIth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.


МИХАИЛЪ
ГАВРИЛЪ

10

АРХАНГЕЛ

Дерево. Яичная темпера.
0,48 × 0,39. 30—90-е годы
XII века. Русский музей,
Ленинград.

ARCHANGEL

Wood. Egg tempera. 0.48 × 0.39.
1130—1200. Russian Museum,
Leningrad.



11

УСПЕНИЕ

Дерево. Яичная темпера.
1,55×1,28. Ранний XIII век.
Третьяковская галерея,
Москва.

THE DORMITION

Wood. Egg tempera. 1.55 × 1.28.
Early XIIIth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.



ФИГУРА ХРИСТА

Деталь иконы «Успение».

12

THE FIGURE OF CHRIST

Detail from the Dormition.



13

ГОЛОВА АПОСТОЛА ПЕТРА

Деталь композиции на
оборотной стороне иконы
«Знамение». Дерево. Яичная
темпера. 0,59 × 0,52.
До 1169 года.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

THE HEAD OF THE APOSTLE PETER

Detail from the reverse of the icon
of the Sign.
Wood. Egg tempera. 0.59 × 0.52.
Before 1169. Museum of
History and Architecture,
Novgorod.



14

НИКОЛА

Дерево. Яичная темпера.
0,68 × 0,53. Середина XIII века.
Русский музей, Ленинград.

S. NICHOLAS.

Wood. Egg tempera. 0.68 × 0.53.
Middle of XIIIth century.
Russian Museum, Leningrad.



ИОАНН ЛЕСТВИЧНИК, СВ. ГЕОРГИЙ И СВ. ВЛАСИЙ

Дерево. Яичная темпера. 1,09 × 0,67. Последняя треть XIII века. Русский музей, Ленинград.

15

SS. JOHN CLIMACUS, GEORGE AND BLASIUS

Wood. Egg tempera. 1.09 × 0.67. Last third of XIIIth century. Russian Museum, Leningrad.


ГЕОРГИ
ВЛАСИЙ

16

АЛЕКСА ПЕТРОВ
НИКОЛА ЛИПНЫЙ
Дерево. Яичная темпера.
1,77 × 1,29. 1294.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

ALEKSA PETROV
NIKOLA LIPNYY
Wood. Egg tempera.
1.77 × 1.29. 1294.
Museum of History and
Architecture, Novgorod.



17

СВ. ГЕОРГИЙ

Средник иконы «Св. Георгий в житии». Дерево. Яичная темпера. 0,915 × 0,635. Начало XIV века. Русский музей, Ленинград.

S. GEORGE

Hagiographical icon. Wood. Egg tempera. 0.915 × 0.635. Early XIVth century.
Russian Museum, Leningrad.


ГЕОРГЕИ
АГИѠСЪ
ГРА
ДЬГА
КЛИ
ЕЛИСАВА
ЗМИА

18

СВ. ГЕОРГИЯ ЖГУТ СВЕЧАМИ

Деталь иконы «Св. Георгий в житии».

S. GEORGE TORTURED BY BURNING CANDLES

Detail from hagiographical icon.


СТГО·ГЬРГНА·
УТЬ
СВЬЦАМНЖГ

19

РОЖДЕСТВО БОГОМАТЕРИ

Дерево. Яичная темпера.
1,13 × 0,75. Первая половина
XIV века. Третьяковская
галерея, Москва.

THE NATIVITY OF THE VIRGIN

Wood. Egg tempera. 1.13 × 0.75.
First half XIVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.


РЖТВО ПРТЫѦБЦѦ

20

БОРИС И ГЛЕБ

Дерево. Яичная темпера.
0,53 × 0,42. Середина XIV века.
Третьяковская галерея, Москва.

SS. BORIS AND GLEB

Wood. Egg tempera. 0.53 × 0.42.
Middle of XIVth century.
Tretyakov Gallery. Moscow.



21

БОРИС И ГЛЕБ НА КОНЯХ

Дерево. Яичная темпера.
1,16 × 0,92. Около 1377 года.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

SS. BORIS AND GLEB MOUNTED

Wood. Egg tempera. 1.16 × 0.92.
Circa 1377. Museum of History
and Architecture, Novgorod.



22

АПОСТОЛ ФОМА

Дерево. Яичная темпера.
0,515 × 0,385. 50—60-е годы
XIV века. Русский музей,
Ленинград.

THE APOSTLE THOMAS

Wood. Egg tempera. 0.515 × 0.385.
1350—1370. Russian Museum,
Leningrad.



23

СВВ. ВЛАСИЙ И СПИРИДОНИЙ

Дерево. Яичная темпера.
1,176 × 0,855. Поздний XIV век.
Исторический музей, Москва.

SS. BLASIUS AND SPYRIDON

Wood. Egg tempera. 1.176 × 0.855.
Late XIVth century.
Historical Museum, Moscow.



24

ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ

Дерево. Яичная темпера.
0,58 × 0,41. Поздний XIV век.
Русский музей, Ленинград.

S. GEORGE AND THE DRAGON

Wood. Egg tempera. 0.58 × 0.41.
Late XIVth century.
Russian Museum, Leningrad.


ГЕѠРГІЇ
6234

ПРОРОК ИЛЬЯ

Дерево. Яичная темпера.
0,75 × 0,57. Поздний XIV век.
Третьяковская галерея.
Москва.

THE PROPHET ELIJAH

Wood. Egg tempera. 0.75 × 0.57.
Late XIVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.



26

ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ: ИЛЬЯ, НИКОЛА И АНАСТАСИЯ

Дерево. Яичная темпера.
0,66 × 0,50. Конец XIV века.
Третьяковская галерея,
Москва.

SS. ELIJAH, NICHOLAS AND ANASTASIA

Wood. Egg tempera. 0.66 × 0.50.
End of XIVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.


ІЛЬІА ПРОРОКЪ
СТАІМ ПАСНИ

27

ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ: ФЛОР, НИКОЛА, ВЛАСИЙ, АНАСТАСИЯ

Трехстворчатый складень.
Дерево. Яичная темпера.
0,24 × 0,17. Конец XIV века.
Третьяковская галерея, Москва.

SS. FLORUS, NICHOLAS, BLASIUS AND ANASTASIA

Triptych. Wood. Egg tempera.
0.24 × 0.17. End of XIVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.


ΟΑ·ΘΡΟΛΪ
ΟΑ·ΝΗΚΟΛΑΕ
ΟΑ·ΒΛΑCΕΗ
CΤΑ·ΝΑCΤΑCΗ

ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА И АНАСТАСИЯ.

Дерево. Яичная темпера.
0,47 × 0,285. Конец XIV века.
Русский музей, Ленинград.

28

SS. PARASKEVA PYATNITSA
AND ANASTASIA

Wood. Egg tempera. 0.47 × 0.285.
End of XIVth century.
Russian Museum, Leningrad.



29

ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ: ВАРЛААМ ХУТЫНСКИЙ, ИОАНН МИЛОСТИВЫЙ, ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА И АНАСТАСИЯ

Дерево. Яичная темпера.
0,66 × 0,505. Конец XIV века.
Русский музей, Ленинград.

SS. BARLAAM KHUTYNSKIY, JOHN THE ALMSGIVER, PARASKEVA PYATNITSA AND ANASTASIA

Wood. Egg tempera. 0.66 × 0.505.
End of XIVth century.
Russian Museum, Leningrad.



30

ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ: ФЛОР, ИАКОВ И ЛАВР

Дерево. Яичная темпера.
0,625 × 0,495. Конец XIV века.
Русский музей, Ленинград.

SS. FLORUS, JACOB AND LAURUS

Wood. Egg tempera. 0.625 × 0.495.
End of XIVth century.
Russian Museum, Leningrad.



ОТЕЧЕСТВО

Дерево. Яичная темпера.
1,13 × 0,88. Поздний XIV век.
Третьяковская галерея,
Москва.

31

PATERNITAS

Wood. Egg tempera. 1.13 × 0.88.
Late XIVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.


ОЧЬ
ІСТЫ
ІСИНЪ
ДСХЪ

32

ЧЕТЫРЕХЧАСТНАЯ ИКОНА

Дерево. Яичная темпера.
1,03 × 0,77. Рубеж XIV—
XV веков. Русский музей.
Ленинград.

A QUADRIPARTITE ICON

Wood. Egg tempera. 1.03 × 0.77.
End of XIVth or beginning
of XVth century.
Russian Museum, Leningrad.


воскрніе лазорѣ
трцастла

ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ

Деталь четырехчастной иконы.

THE RAISING OF LAZARUS

Detail of a quadripartite icon.



ТРОИЦА

Деталь четырехчастной иконы.

THE TRINITY.

Detail of a quadripartite icon.



СРЕТЕНИЕ

Деталь четырехчастной иконы.

THE PRESENTATION IN THE TEMPLE

Detail of a quadripartite icon.



ЕВАНГЕЛИСТ ИОАНН ДИКТУЕТ ПРОХОРУ

Деталь четырехчастной иконы.

36

THE EVANGELIST JOHN DICTATING HIS GOSPEL TO PROCHORUS

Detail of a quadripartite icon.



37

ПОКРОВ

Дерево. Яичная темпера.
0,74 × 0,50. Рубеж XIV—
XV веков. Третьяковская галерея.
Москва.

THE VIRGIN OF MERCY

Wood. Egg tempera. 0.74 × 0.50.
End of XIVth or beginning
of XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.


ПОКРОВЪ СТЫЯ
ІС ХС
ЛНІЕЗ СТЕФАНЪ
ЛНІЕЗ СТЕФАНЪ
ЛНІЕЗ СТЕФАНЪ

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО

Дерево. Яичная темпера. 0,57 × 0,42. Первая четверть XV века. Третьяковская галерея, Москва.

38

THE NATIVITY

Wood. Egg tempera. 0.57 × 0.42. First quarter of XVth century. Tretyakov Gallery, Moscow.



Деталь.

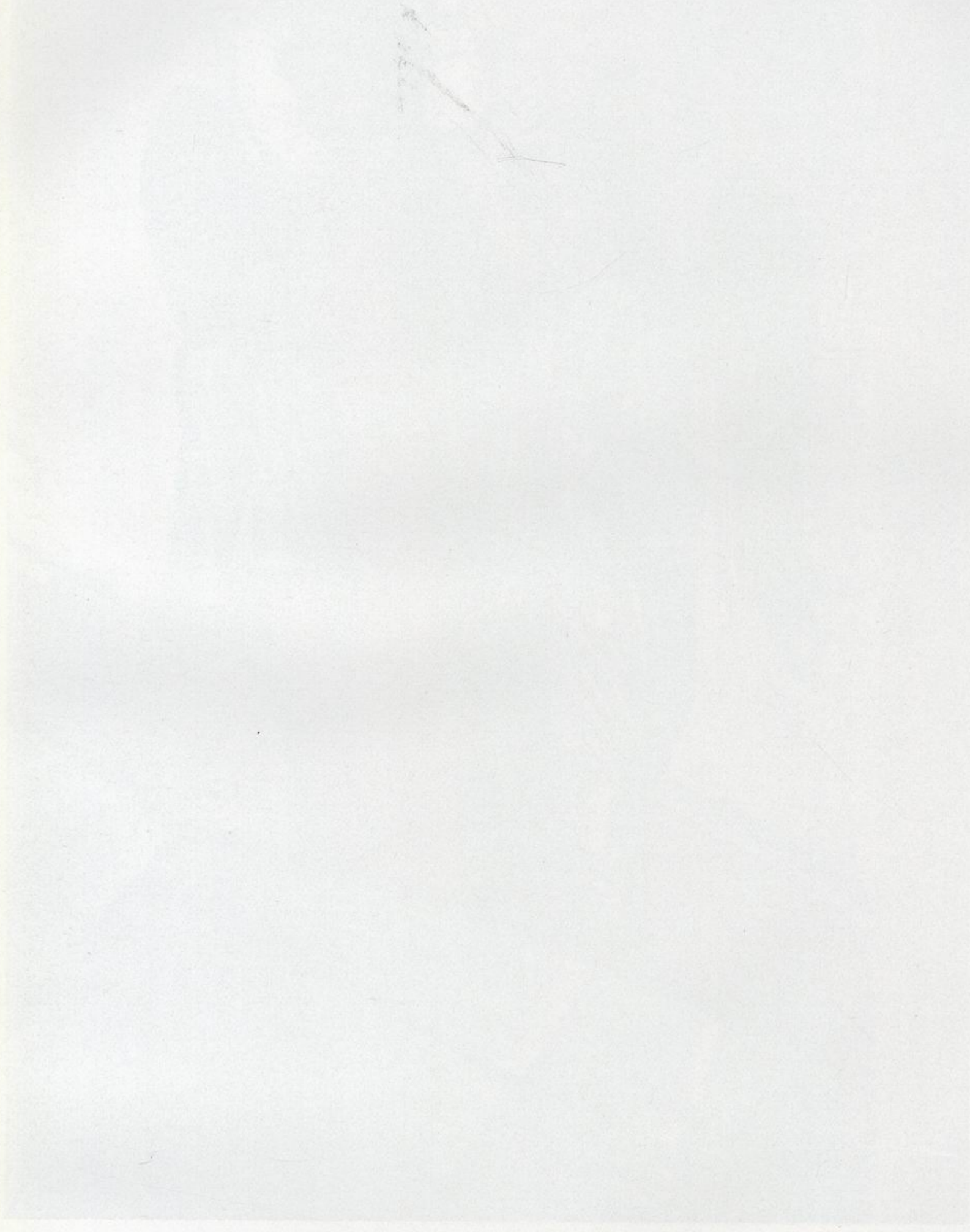
Detail.


Г-АНЛІ
РЖСТВО.

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО
Деталь.

40

THE NATIVITY
Detail.





ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ

Дерево. Яичная темпера.
0,39 × 0,28. Первая четверть
XV века. Третьяковская
галерея, Москва.

41

S. GEORGE AND THE DRAGON

Wood. Egg tempera. 0.39 × 0.28.
First quarter of XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.



42

ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ

Дерево. Яичная темпера.
0,82 × 0,63. Первая половина
XV века. Третьяковская
галерея, Москва.

S. GEORGE AND THE DRAGON

Wood. Egg tempera. 0.82 × 0.63.
First half of XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.



ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ:
НИКОЛА, ВЛАСИЙ, ФЛОР, ЛАВР,
ИЛЬЯ ПРОРОК И ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА

Дерево. Яичная темпера.
0,69 × 0,57. Первая половина
XV века. Третьяковская
галерея, Москва.

43

SS. NICHOLAS, BLASIUS, FLORUS,
LAURUS, THE PROPHET ELIJAH AND
PARASKEVA PYATNITSA

Wood. Egg tempera. 0.69 × 0.57.
First half of XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.



ФЛОР, ЛАВР, ВЛАСИЙ И МОДЕСТ

Трехрядная икона. Дерево.
Яичная темпера. 0,64 × 0,40.
XV век. Русский музей,
Ленинград.

44

SS. FLORUS, LAURUS,
BLASIUS AND MODESTUS

Three-tier icon.
Wood. Egg tempera. 0.64 × 0.40.
XVth century.
Russian Museum, Leningrad.



45

СПАС НА ПРЕСТОЛЕ

Дерево. Яичная темпера.
1,57 × 1,08.
Середина XV века.
Третьяковская галерея,
Москва.

CHRIST IN MAJESTY

Wood. Egg tempera. 1.57 × 1.08.
Middle of XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.



46

СРЕТЕНИЕ

Дерево. Яичная темпера.
0,89 × 0,58. Третья четверть
XV века. Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

THE PRESENTATION IN THE TEMPLE

Wood. Egg tempera. 0.89 × 0.58.
Third quarter of XVth century.
Museum of History and
Architecture, Novgorod.



47

ПРЕОБРАЖЕНИЕ

Дерево. Яичная темпера. 0,88 × 0,57. Третья четверть XV века. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

THE TRANSFIGURATION

Wood. Egg tempera. 0.88 × 0.57. Third quarter of XVth century. Museum of History and Architecture, Novgorod.


ПРЕОБРАЖЕНИЕ
ГНЕ

48

БЛАГОВЕЩЕНИЕ

Царские врата. Деталь.
Дерево. Яичная темпера.
Высота створок 1,63 × 1,64.
Середина XV века.
Третьяковская галерея,
Москва.

THE ANNUNCIATION

Detail of the royal doors. Wood.
Egg tempera. Height 1.63 × 1.64.
Middle of XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.


БЛГВЩНИЕ
СТЫ БЩИ

49

МОЛЯЩИЕСЯ НОВГОРОДЦЫ

Дерево. Яичная темпера.
1,09 × 0,82. 1467.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

PRAYING NOVGORODIANS

Wood. Egg tempera. 1,09 × 0.82.
1467. Museum of History and
Architecture, Novgorod.



МОЛЯЩИЕСЯ НОВГОРОДЦЫ
Деталь.

50

PRAYING NOVGORODIANS
Detail.


МОЛЯТСЯ, РАБЫ, БЖІЙ, ГРИГОРІЙ, МАРІЯ, ЯКОВЪ, СТЕФАН, ЕВСТІЙ, ТИМОФЕЙ, ОЛОДИМ, ИЧАДЫ, СПАСА, ИПРЕЧИСТОЙ, ВЦЫ, ОГРѢСЕХЪ, СВОИХЪ,

БИТВА НОВГОРОДЦЕВ С СУЗДАЛЬЦАМИ

Дерево. Яичная темпера.
1,61 × 1,18. 60-е годы XV века.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

51

BATTLE BETWEEN THE NOVGORODIANS AND THE SUZDALIANS.

Wood. Egg tempera. 1.61 × 1.18.
Circa 1460—1470.
Museum of History and
Architecture Novgorod.



БИТВА НОВГОРОДЦЕВ С СУЗДАЛЬЦАМИ

Деталь верхнего регистра.

52

BATTLE BETWEEN THE NOVGORODIANS AND THE SUZDALIANS

Detail from upper band.



БИТВА НОВГОРОДЦЕВ С СУЗДАЛЬЦАМИ
Деталь нижнего регистра.

BATTLE BETWEEN THE NOVGORODIANS AND THE SUZDALIANS
Detail from lower band.



54

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ

Дерево. Яичная темпера.
1,46 × 0,53. Около 1475 года.
Третьяковская галерея,
Москва.

THE ARCHANGEL MICHAEL

Wood. Egg tempera. 1.46 × 0.53.
Circa 1475. Tretyakov
Gallery, Moscow.



55

ИОАНН ПРЕДТЕЧА

Дерево. Яичная темпера.
1,46 × 0,55. Около 1475 года.
Третьяковская галерея.
Москва.

S. JOHN THE FORERUNNER

Wood. Egg tempera. 1.46 × 0.55.
Circa 1475.
Tretyakov Gallery, Moscow.



ЖЕНЫ МИРОНОСИЦЫ
У ГРОБА ГОСПОДНЯ

Дерево. Яичная темпера.
0,80 × 0,59. Около 1475 года.
Третьяковская галерея,
Москва.

56

THE HOLY WOMEN AT THE SEPULCHRE

Wood. Egg tempera. 0.80 × 0.59.
Circa 1475.
Tretyakov Gallery, Moscow.



57

ПРОРОКИ ДАНИИЛ, ДАВИД И СОЛОМОН

Дерево. Яичная темпера.
0,67 × 1,79. Последняя
четверть XV века.
Третьяковская галерея,
Москва.

THE PROPHETS DANIEL,
DAVID AND SOLOMON

Wood. Egg tempera. 0.67 × 1.79.
Last quarter of XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.



58

ПРОРОК ДАНИИЛ

Деталь иконы «Пророки
Даниил, Давид и Соломон».

THE PROPHET DANIEL

Detail from the icon of the
Prophets Daniel,
David and Solomon.


ГОРОУТАРАА
ЗОУМНУЮ
ѠНЕНЖЕ
ОУСЕУЕСА
КАМЕНЬ
БЛАЗНЬПОБ
ЖАІПРОЗВАХ

59

ПРОРОК СОЛОМОН

Деталь иконы «Пророки
Даниил, Давид и Соломон».

THE PROPHET SOLOMON

Detail from the icon of the
Prophets Daniel,
David and Solomon.



60

БИТВА НОВГОРОДЦЕВ С СУЗДАЛЬЦАМИ

Дерево. Яичная темпера.
1,33 × 0,90. Поздний XV век.
Третьяковская галерея,
Москва.

BATTLE BETWEEN THE NOVGORODIANS AND THE SUZDALIANS

Wood. Egg tempera. 1.33 × 0.90.
Late XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.


Знамение Пресвятей Бцы

БИТВА НОВГОРОДЦЕВ С СУЗДАЛЬЦАМИ

Деталь верхнего регистра.

BATTLE BETWEEN THE NOVGORODIANS AND THE SUZDALIANS

Detail from the upper band.


ПРЕЧЕЇ. БЦЬ,
ІОА.

62

БИТВА НОВГОРОДЦЕВ С СУЗДАЛЬЦАМИ

Деталь среднего регистра.

BATTLE BETWEEN THE NOVGORODIANS AND THE SUZDALIANS

Detail from the middle band.



БИТВА НОВГОРОДЦЕВ С СУЗДАЛЬЦАМИ
Деталь нижнего регистра.

BATTLE BETWEEN THE NOVGORODIANS AND THE SUZDALIANS
Detail from the lower band.



64

ФЛОР И ЛАВР

Дерево. Яичная темпера.
0,67 × 0,52. Поздний XV век.
Третьяковская галерея,
Москва.

SS. FLORUS AND LAURUS

Wood. Egg tempera. 0.67 × 0.52.
Late XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.



ФЕДОР СТРАТИЛАТ В ЖИТИИ

Дерево. Яичная темпера.
1,80 × 1,35. Конец XV века.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

65

S. THEODORE STRATELATES

Hagiographical icon. Wood.
Egg tempera. 1.80 × 1.35.
End of XVth century.
Museum of History and
Architecture, Novgorod.



66

ВСТРЕЧА ФЕДОРА СТРАТИЛАТА
С ИМПЕРАТОРОМ ЛИЦИНИЕМ

Клеймо иконы «Федор
Стратилат в житии».

MEETING OF S. THEODORE
STRATELATES WITH
EMPEROR LICINIUS

Detail from the hagiographical
icon.


Стый Ѳеодоръ срѣте цр҃а ликинїа
здостойною честию и поклонени
Стый Ѳеодоръ разби боги златыя и сребреныя
и раздаде нищымъ

67

СНЯТИЕ ФЕДОРА СТРАТИЛАТА СО КРЕСТА И ЕГО ИСЦЕЛЕНИЕ АНГЕЛОМ

Клеймо иконы «Федор Стратилат в житии».

DEPOSITION OF S. THEODORE STRATELATES FROM THE CROSS AND HIS HEALING BY THE ANGEL

Detail from the hagiographical icon.


Ѳеодора аггл҃ъ гд҃нь сиѧ сокреста и сотвори его
Пр҃месеніе лющей спаго Ѳеодора воеѧхаисты

68

ПОКРОВ БОГОМАТЕРИ

Паволока, левкас. Яичная темпера. 0,24 × 0,195. Конец XV века. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

THE VIRGIN OF MERCY

Canvas stiffened by heavy priming. Egg tempera. 0.24 × 0.195. End of XVth century. Museum of History and Architecture, Novgorod.


ПОКРОВЪ СТЫЯ БЦЫ

69

ИИСУС БЕСЕДУЕТ С КНИЖНИКАМИ

Паволока, левкас. Яичная темпера. 0,24 × 0,195. Конец XV века. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

CHRIST AMONG THE DOCTORS

Canvas stiffened by heavy priming. Egg tempera. 0.24 × 0.195. End of XVth century. Museum of History and Architecture, Novgorod.


ГЬБЕСѢДУЕТЪ
СЪКНІЖНІЙКИ
ІС
ХС

70

БИЧЕВАНИЕ ХРИСТА.
ПОРУГАНИЕ ХРИСТА.
ВЕДЕНИЕ КО КРЕСТУ.
ВОСХОЖДЕНИЕ НА КРЕСТ

Паволока, левкас. Яичная темпера. 0,24 × 0,195. Конец XV века. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

THE SCOURGING OF CHRIST.
THE MOCKING OF CHRIST.
THE PROCESSION TO CALVARY.
CHRIST ASCENDING THE CROSS

Canvas stiffened by heavy priming. Egg tempera. 0.24 × 0.195. End of XVth century. Museum of History and Architecture, Novgorod.


5734

71

УВЕРЕНИЕ ФОМЫ

Паволока, левкас. Яичная темпера. 0,24 × 0,195. Конец XV века. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

THE DOUBTING OF THOMAS

Canvas stiffened by heavy priming. Egg tempera. 0.24 × 0.195. End of XVth century. Museum of History and Architecture, Novgorod.



НГМ
5746

РАСПЯТИЕ

Паволока, левкас. Яичная темпера. 0,24 × 0,195. Конец XV века. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

72

THE CRUCIFIXION

Canvas stiffened by heavy priming. Egg tempera. 0.24 × 0.195. End of XVth century. Museum of History and Architecture, Novgorod.



НГМ
5735.

73

ТРИ ОТРОКА В ПЕЩИ ОГНЕННОЙ

Паволока, левкас. Яичная
темпера. 0,24 × 0,195. Конец XV века.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

THE THREE HEBREW CHILDREN IN THE FIERY FURNACE

Canvas stiffened by heavy
priming. Egg tempera.
0.24 × 0.195. End of XVth century.
Museum of History and
Architecture, Novgorod.


СТЫЙ · Г
ѠТРОЦИ ВЪПЕЩИ

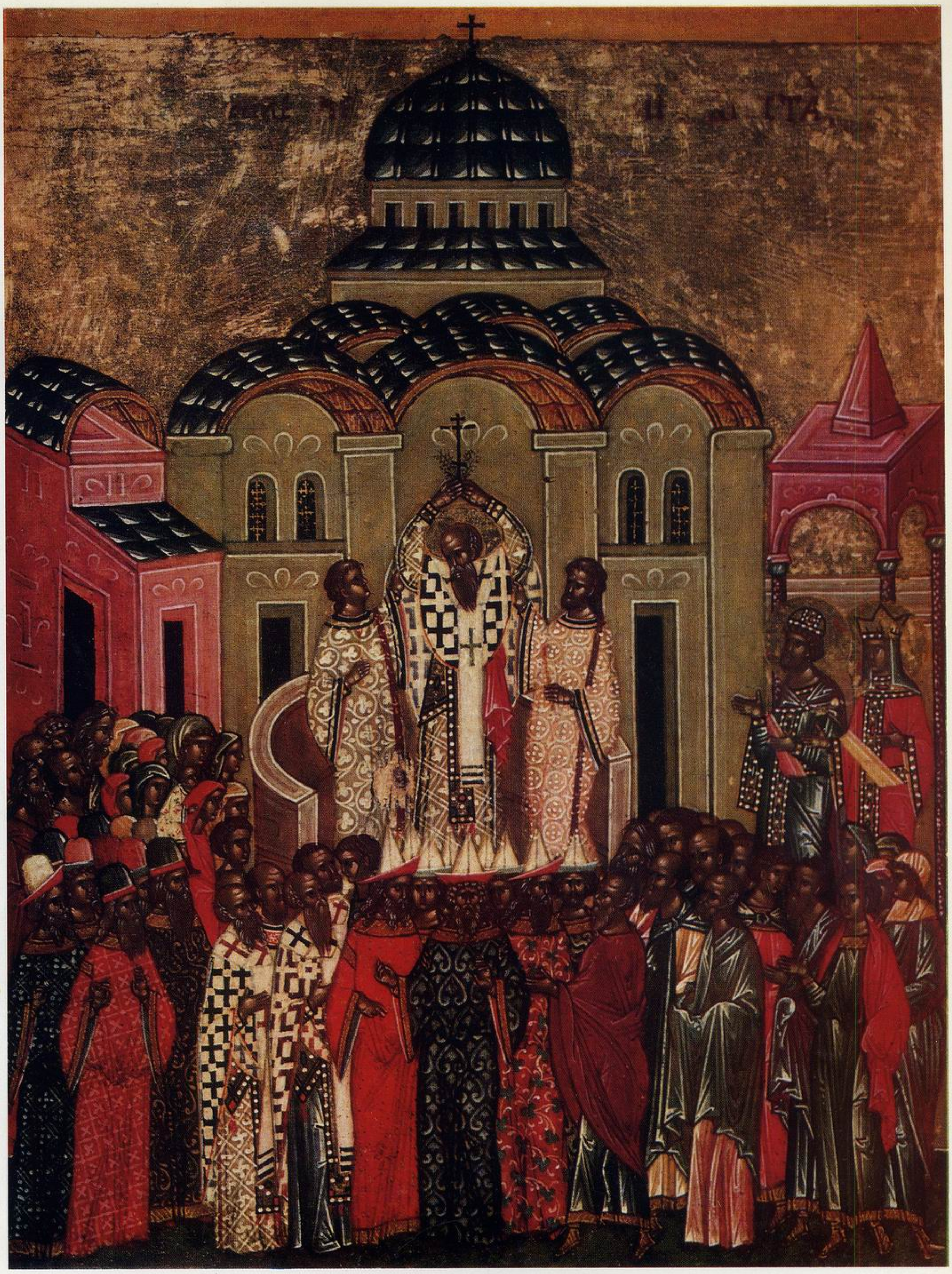
74

ВОЗДВИЖЕНИЕ КРЕСТА

Паволока, левкас. Яичная
темпера. 0,24 × 0,195. Конец XV века.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

THE RAISING OF THE CROSS

Canvas stiffened by heavy
priming. Egg tempera.
0.24 × 0.195. End of XVth century.
Museum of History and
Architecture, Novgorod.



СОБОР АРХАНГЕЛОВ

Паволока, левкас. Яичная
темпера. 0,24 × 0,195. Конец XV века.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

THE ASSEMBLY OF THE ARCHANGELS

Canvas stiffened by heavy
priming. Egg tempera.
0.24 × 0.195. End of XVth century.
Museum of History and
Architecture, Novgorod.



НГМ
5743

О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ

Паволока, левкас. Яичная темпера. 0,24 × 0,195. Конец XV века. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

76

IN THEE REJOICETH

Canvas stiffened by heavy priming. Egg tempera. 0.24 × 0.195. End of XVth century. Museum of History and Architecture, Novgorod.


34
НГМ
5731.

77

ИОАНН ПРЕДТЕЧА В ПУСТЫНЕ

Паволока, левкас. Яичная темпера. 0,24 × 0,195. Конец XV века. Русский музей, Ленинград.

S. JOHN THE FORERUNNER IN THE WILDERNESS

Canvas stiffened by heavy priming. Egg tempera. 0,24 × 0,195. End of XVth century. Russian Museum, Leningrad.


ПОКАЙТЕСЯ
ПРИБЛИЖИ
ЦАРСТВО
НЕБЕСНОЕ

ПРИМЕЧАНИЯ

1

Свидетельство III Новгородской летописи, связывающей освящение Георгиевского собора с именем князя Всеволода Мстиславича, было подвергнуто сомнению со стороны М. К. Каргера («Раскопки и реставрационные работы в Георгиевском соборе Юрьева монастыря в Новгороде». — «Советская археология», 1946, VIII, стр. 176—177) и Ю. Н. Дмитриева («Заметки по технике русских стенных росписей X—XII веков».— «Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР», М., 1954, стр. 239). Ю. Н. Дмитриев отмечает, что упоминаемый в летописи князь Всеволод Мстиславич был изгнан из Новгорода в 1136 году и умер в Пскове в 1137 году. Поэтому он предлагает читать сообщаемую летописью дату освящения собора как 1130 год.

2

«Византийский временник», 1964, XXIV, стр. 223—224 (со ссылкой на доклад М. К. Каргера от 1958 года).

3

Приношу благодарность В. В. Филатову, ознакомившему меня в рукописи с основными выводами своего исследования, которое недавно появилось в сборнике «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода», М., 1968, стр. 63—77.

4

В. Лаурина, Станковая живопись Новгорода Великого конца XIII—70-х годов XIV века, М., 1954, стр. 12 (автореферат диссертации).

5

Н. Кондаков, Иконография Богоматери, т. II, Спб., 1911, стр. 58.

6

Н. Малицкий, Древнерусские культы сельскохозяйственных святых по памятникам искусства.— «Известия Академии истории материальной культуры», 1932 (XI), вып. 10, стр. 21—26.

7

В. Л. Янин (Патрональные сюжеты и атрибуция древнерусских художественных произведений. — «Византия, южные славяне, древняя Русь, Западная Европа», М., 1973, стр. 268—269) считает, что поскольку в надписи не упоминается заказчик иконы Антип, то группа молящихся перед «Деисусом» изображает не его семью, а сонм умерших родственников.

NOTES

1

This indication in the Third Novgorod Chronicle, linking the consecration of the Cathedral of S. George with the name of Vsevolod Mstislavovich, was questioned by M. K. Karger ["Raskopki i restavratsionnyye raboty v Georgiyevskom sobore Yur'yeva monastyrya v Novgorode" ("Excavations and Restoration Work in the Cathedral of S. George at Yur'yev Monastery in Novgorod").—"Sovetskaya Arkheologiya", 1946, VIII, pp. 176—177] and Yu. N. Dmitriyev ["Zametki po tekhnike russkikh stennykh rospisey X—XII vekov" („Notes on the Technique of Russian Wall-Painting in the Xth — XIIth Centuries"). — "Ezhegodnik instituta istorii iskusstv Akademii Nauk SSSR", 1954, p. 239]. Yu. N. Dmitriyev points out that Prince Vsevolod Mstislavovich, mentioned in the Chronicle, was expelled from Novgorod in 1136 and died in Pskov in 1137. For this reason he suggests that the date of the consecration of the cathedral given in the Chronicle should be read 1130.

2

"Vizantiyskiy Vremennik", 1964, XXIV, pp. 223—224 (with reference to M. K. Karger's paper of 1958).

3

I want to thank V. V. Filatov who acquainted me with the principal conclusions of his manuscript now published in a collection of articles on Novgorodian Art. See Drevnerusskoye iskusstvo. Khudozhestvennaya kul'tura Novgoroda, Moscow, 1968, pp. 63—77.

4

V. Laurina, Stankovaya Zhivopis' Novgoroda Velikogo kontsa XIII — semidesyatykh godov XIV veka (Easel-Painting in Novgorod the Great in the period between the end of the 13th century and the 1370's), Moscow, 1954, p. 12 (Summary of dissertation).

5

N. Kondakov, Ikonografiya Bogomateri (Iconography of the Virgin), vol. II, p. 58.

6

N. Malitsky, Drevnerusskiye kul'ty selskokhozyaistvennykh svyatykh po pamyatnikam iskusstva (Ancient Russian Cults of Agricultural Saints in Monuments of Art).—"Izvestiya Akademii Istorii Material'noi Kultury", 1932, XI, fasc. 10, pp. 21—26.

7

V. L. Yanin (Patronal subjects and the attribution of works of ancient Russian art— „Byzantium, South-Slavs, Ancient Rus', Western Europe", Moscow, 1973, p. 268—269) believes that since Antip, the donor of the icon, is not mentioned in the inscription, the group of worshippers in front of the „Deesis" does not represent members of his family, but a host of dead relations.

СПИСОК ТАБЛИЦ

1
ПЕТР И ПАВЕЛ
Середина XI века.
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

2
ПЕТР И ПАВЕЛ
Деталь.

3
СВ. ГЕОРГИЙ
30—40-е годы XII века.
Третьяковская галерея, Москва.

4
СВ. ГЕОРГИЙ
Около 1170 года.
Успенский собор, Москва.

5
СВ. ГЕОРГИЙ
Деталь.

6
БЛАГОВЕЩЕНИЕ
30—90-е годы XII века.
Третьяковская галерея, Москва.

7
ГОЛОВА АРХАНГЕЛА ГАВРИИЛА
Деталь иконы «Благовещение».

8
СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ
30—90-е годы XII века.
Третьяковская галерея, Москва.

9
ПРОСЛАВЛЕНИЕ КРЕСТА
Оборотная сторона иконы «Спас Нерукотворный».
Поздний XII век.
Третьяковская галерея, Москва.

10
АРХАНГЕЛ
30—90-е годы XII века.
Русский музей, Ленинград.

11
УСПЕНИЕ
Ранний XIII век.
Третьяковская галерея, Москва.

12
ФИГУРА ХРИСТА
Деталь иконы «Успение».

13
ГОЛОВА АПОСТОЛА ПЕТРА
Деталь композиции на оборотной стороне иконы «Знамение». До 1169 года.
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

14
НИКОЛА
Середина XIII века.
Русский музей, Ленинград.

15
ИОАНН ЛЕСТВИЧНИК, СВ. ГЕОРГИЙ И СВ. ВЛАСИЙ
Последняя треть XIII века.
Русский музей, Ленинград.

16
Алекса Петров
НИКОЛА ЛИПНЫЙ
1294. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

17
СВ. ГЕОРГИЙ
Средник иконы «Св. Георгий в житии».
Начало XIV века. Русский музей, Ленинград.

18
СВ. ГЕОРГИЯ ЖГУТ СВЕЧАМИ
Деталь иконы «Св. Георгий в житии».

19
РОЖДЕСТВО БОГОМАТЕРИ
Первая половина XIV века.
Третьяковская галерея, Москва.

20
БОРИС И ГЛЕБ
Середина XIV века.
Третьяковская галерея, Москва.

21
БОРИС И ГЛЕБ НА КОНЯХ
Около 1377 года.
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

22
АПОСТОЛ ФОМА
50—60-е годы XIV века.
Русский музей, Ленинград.

23
СВВ. ВЛАСИЙ И СПИРИДОНИЙ
Поздний XIV век.
Исторический музей, Москва.

24
ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ
Поздний XIV век.
Русский музей, Ленинград.

25
ПРОРОК ИЛЬЯ
Поздний XIV век.
Третьяковская галерея, Москва.

26
ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ: ИЛЬЯ, НИКОЛА И АНАСТАСИЯ
Конец XIV века.
Третьяковская галерея, Москва.

27
ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ: ФЛОР, НИКОЛА, ВЛАСИЙ, АНАСТАСИЯ
Трехстворчатый складень.
Конец XIV века.
Третьяковская галерея, Москва.

LIST OF PLATES

1
SS. PETER AND PAUL
Middle of XIth century.
Museum of History and Architecture, Novgorod.

2
SS. PETER AND PAUL
Detail.

3
S. GEORGE
1130—1150.
Tretyakov Gallery, Moscow.

4
S. GEORGE
Circa 1170. Cathedral of the Dormition, Moscow.

5
S. GEORGE
Detail.

6
THE ANNUNCIATION
1130—1200.
Tretyakov Gallery, Moscow.

7
THE HEAD OF THE ARCHANGEL GABRIEL
Detail from the Annunciation.

8
THE HOLY FACE
1130—1200.
Tretyakov Gallery, Moscow.

9
THE ADORATION OF THE CROSS
Reverse of the icon of the Holy Face. Late XIIth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

10
ARCHANGEL
1130—1200.
Russian Museum, Leningrad.

11
THE DORMITION
Early XIIIth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

12
THE FIGURE OF CHRIST
Detail from the Dormition.

13
THE HEAD OF THE APOSTLE PETER
Detail from the reverse of the icon of the Sign. Before 1169.
Museum of History and Architecture, Novgorod.

14
S. NICHOLAS
Middle of XIIIth century.
Russian Museum, Leningrad.

15
SS. JOHN CLIMACUS, GEORGE AND BLASIUS
Last third of XIIIth century.
Russian Museum, Leningrad.

16
Aleksa Petrov
NIKOLA LIPNYY
1294.
Museum of History and Architecture, Novgorod.

17
S. GEORGE
Hagiographical icon.
Early XIVth century.
Russian Museum, Leningrad.

18
S. GEORGE TORTURED BY BURNING CANDLES
Detail from hagiographical icon.

19
THE NATIVITY OF THE VIRGIN
First half of XIVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

20
SS. BORIS AND GLEB
Middle of XIVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

21
SS. BORIS AND GLEB MOUNTED
Circa 1377. Museum of History and Architecture, Novgorod.

22
THE APOSTLE THOMAS
1350—1370.
Russian Museum, Leningrad.

23
SS. BLASIUS AND SPYRIDON
Late XIVth century.
Historical Museum, Moscow.

24
S. GEORGE AND THE DRAGON
Late XIVth century.
Russian Museum, Leningrad.

25
THE PROPHET ELIJAH
Late XIVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

28
ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА И АНАСТАСИЯ
Конец XIV века.
Русский музей, Ленинград.

29
ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ: ВАРЛААМ ХУТЫНСКИЙ, ИОАНН МИЛОСТИВЫЙ, ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА И АНАСТАСИЯ
Конец XIV века.
Русский музей, Ленинград.

30
ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ: ФЛОР, ИАКОВ И ЛАВР
Конец XIV века.
Русский музей, Ленинград.

31
ОТЕЧЕСТВО
Поздний XIV век.
Третьяковская галерея, Москва.

32
ЧЕТЫРЕХЧАСТНАЯ ИКОНА
Рубеж XIV—XV веков.
Русский музей, Ленинград.

33
ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ
Деталь четырехчастной иконы.

34
ТРОИЦА
Деталь четырехчастной иконы.

35
СРЕТЕНИЕ
Деталь четырехчастной иконы.

36
ЕВАНГЕЛИСТ ИОАНН ДИКТУЕТ ПРОХОРУ
Деталь четырехчастной иконы.

37
ПОКРОВ
Рубеж XIV—XV веков.
Третьяковская галерея, Москва.

38
РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО
Первая четверть XV века.
Третьяковская галерея, Москва.

39
РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО
Деталь.

40
РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО
Деталь.

41
ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ
Первая четверть XV века.
Третьяковская галерея, Москва.

42
ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ
Первая половина XV века.
Третьяковская галерея, Москва.

43
ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ: НИКОЛА, ВЛАСИЙ, ФЛОР, ЛАВР, ИЛЬЯ ПРОРОК И ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА
Первая половина XV века.
Третьяковская галерея, Москва.

44
ФЛОР, ЛАВР, ВЛАСИЙ И МОДЕСТ
Трехрядная икона. XV век.
Русский музей, Ленинград.

45
СПАС НА ПРЕСТОЛЕ
Середина XV века.
Третьяковская галерея, Москва.

46
СРЕТЕНИЕ
Третья четверть XV века.
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

47
ПРЕОБРАЖЕНИЕ
Третья четверть XV века.
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

48
БЛАГОВЕЩЕНИЕ
Царские врата. Деталь.
Середина XV века.
Третьяковская галерея, Москва.

49
МОЛЯЩИЕСЯ НОВГОРОДЦЫ
1467. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

50
МОЛЯЩИЕСЯ НОВГОРОДЦЫ
Деталь.

51
БИТВА НОВГОРОДЦЕВ С СУЗДАЛЬЦАМИ
60-е годы XV века.
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

52
БИТВА НОВГОРОДЦЕВ С СУЗДАЛЬЦАМИ
Деталь верхнего регистра.

53
БИТВА НОВГОРОДЦЕВ С СУЗДАЛЬЦАМИ
Деталь нижнего регистра.

54
АРХАНГЕЛ МИХАИЛ
Около 1475 года.
Третьяковская галерея, Москва.

55
ИОАНН ПРЕДТЕЧА
Около 1475 года.
Третьяковская галерея, Москва.

56
ЖЕНЫ МИРОНОСИЦЫ У ГРОБА ГОСПОДНЯ
Около 1475 года.
Третьяковская галерея, Москва.

57
ПРОРОКИ ДАНИИЛ, ДАВИД И СОЛОМОН
Последняя четверть XV века.
Третьяковская галерея, Москва.

58
ПРОРОК ДАНИИЛ
Деталь иконы «Пророки Даниил, Давид и Соломон».

59
ПРОРОК СОЛОМОН
Деталь иконы «Пророки Даниил, Давид и Соломон».

60
БИТВА НОВГОРОДЦЕВ С СУЗДАЛЬЦАМИ
Поздний XV век.
Третьяковская галерея, Москва.

26
SS. ELIJAH, NICHOLAS AND ANASTASIA
End of XIVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

27
SS. FLORUS. NICHOLAS, ELASIUS AND ANASTASIA
Triptych. End of XIVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

28
SS. PARASKEVA PYATNITSA AND ANASTASIA
End of XIVth century.
Russian Museum, Leningrad.

29
SS. BARLAAM KHUTYNSKIY, JOHN THE ALMSGIVER, PARASKEVA PYATNITSA AND ANASTASIA
End of XIVth century.
Russian Museum, Leningrad.

30
SS. FLORUS, JACOB AND LAURUS
End of XIVth century.
Russian Museum, Leningrad.

31
PATERNITAS
Late XIVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

32
A QUADRIPARTITE ICON
End of XIVth or beginning of XVth century.
Russian Museum, Leningrad.

33
THE RAISING OF LAZARUS
Detail of a quadripartite icon.

34
THE TRINITY
Detail of a quadripartite icon.

35
THE PRESENTATION IN THE TEMPLE
Detail of a quadripartite icon.

36
THE EVANGELIST JOHN DICTATING HIS GOSPEL TO PROCHORUS
Detail of a quadripartite icon.

37
THE VIRGIN OF MERCY
End of XIVth or beginning of XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

38
THE NATIVITY
First quarter of XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

39
THE NATIVITY
Detail.

40
THE NATIVITY
Detail.

41
S. GEORGE AND THE DRAGON
First quarter of XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

42
S. GEORGE AND THE DRAGON
First half of XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

43
SS. NICHOLAS, BLASIUS, FLORUS, LAURUS, THE PROPHET ELIJAH AND PARASKEVA PYATNITSA
First half of XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

44
SS. FLORUS, LAURUS, BLASIUS AND MODESTUS
Three-tier icon. XVth century.
Russian Museum, Leningrad.

45
CHRIST IN MAJESTY
Middle of XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

46
THE PRESENTATION IN THE TEMPLE
Third quarter of XVth century.
Museum of History and Architecture, Novgorod.

47
THE TRANSFIGURATION
Third quarter of XVth century.
Museum of History and Architecture, Novgorod.

48
THE ANNUNCIATION
Detail of the royal doors.
Middle of XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

49
PRAYING NOVGORODIANS
1467. Museum of History and Architecture, Novgorod.

50
PRAYING NOVGORODIANS
Detail.

51
BATTLE BETWEEN THE NOVGORODIANS AND THE SUZDALIANS
Circa 1460—1470. Museum of History and Architecture, Novgorod.

52
BATTLE BETWEEN THE NOVGORODIANS AND THE SUZDALIANS
Detail from upper band.

53
BATTLE BETWEEN THE NOVGORODIANS AND THE SUZDALIANS
Detail from lower band.

54
THE ARCHANGEL MICHAEL
Circa 1475.
Tretyakov Gallery, Moscow.

55
S. JOHN THE FORERUNNER
Circa 1475.
Tretyakov Gallery, Moscow.

61
БИТВА НОВГОРОДЦЕВ
С СУЗДАЛЬЦАМИ
Деталь верхнего регистра.

62
БИТВА НОВГОРОДЦЕВ
С СУЗДАЛЬЦАМИ
Деталь среднего регистра.

63
БИТВА НОВГОРОДЦЕВ
С СУЗДАЛЬЦАМИ
Деталь нижнего регистра.

64
ФЛОР И ЛАВР
Поздний XV век.
Третьяковская галерея, Москва.

65
ФЕДОР СТРАТИЛАТ
В ЖИТИИ
Конец XV века.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

66
ВСТРЕЧА ФЕДОРА
СТРАТИЛАТА
С ИМПЕРАТОРОМ
ЛИЦИНИЕМ
Клеймо иконы «Федор
Стратилат в житии».

67
СНЯТИЕ ФЕДОРА
СТРАТИЛАТА СО КРЕСТА
И ЕГО ИСЦЕЛЕНИЕ
АНГЕЛОМ
Клеймо иконы «Федор
Стратилат в житии».

68
ПОКРОВ БОГОМАТЕРИ
Конец XV века.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

69
ИИСУС БЕСЕДУЕТ
С КНИЖНИКАМИ
Конец XV века.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

70
БИЧЕВАНИЕ ХРИСТА.
ПОРУГАНИЕ ХРИСТА.
ВЕДЕНИЕ КО КРЕСТУ.
ВОСХОЖДЕНИЕ НА КРЕСТ
Конец XV века.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

71
УВЕРЕНИЕ ФОМЫ
Конец XV века.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

72
РАСПЯТИЕ
Конец XV века.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

73
ТРИ ОТРОКА
В ПЕЩИ ОГНЕННОЙ
Конец XV века.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

74
ВОЗДВИЖЕНИЕ КРЕСТА
Конец XV века.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

75
СОБОР АРХАНГЕЛОВ
Конец XV века.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

76
О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ
Конец XV века.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

77
ИОАНН ПРЕДТЕЧА
В ПУСТЫНЕ
Конец XV века.
Русский музей, Ленинград.

56
THE HOLY WOMEN
AT THE SEPULCHRE
Circa 1475.
Tretyakov Gallery, Moscow.

57
THE PROPHETS DANIEL,
DAVID AND SOLOMON
Last quarter of XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

58
THE PROPHET DANIEL
Detail from the icon of the
Prophets Daniel, David and
Solomon.

59
THE PROPHET SOLOMON
Detail from the icon of the
Prophets Daniel, David and
Solomon.

60
BATTLE BETWEEN THE
NOVGORODIANS AND
THE SUZDALIANS
Late XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

61
BATTLE BETWEEN THE
NOVGORODIANS AND
THE SUZDALIANS
Detail from the upper band.

62
BATTLE BETWEEN THE
NOVGORODIANS AND
THE SUZDALIANS
Detail from the middle band.

63
BATTLE BETWEEN THE
NOVGORODIANS AND
THE SUZDALIANS
Detail from the lower band.

64
SS. FLORUS AND LAURUS
Late XVth century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

65
S. THEODORE STRATELATES
Hagiographical icon.
End of XVth century.
Museum of History and
Architecture, Novgorod.

66
MEETING OF S. THEODORE
STRATELATES WITH
EMPEROR LICINIUS
Detail from the hagiographical
icon.

67
DEPOSITION OF S. THEO-
DORE STRATELATES FROM
THE CROSS AND HIS HEAL-
ING BY THE ANGEL
Detail from the hagiographical
icon.

68
THE VIRGIN OF MERCY
End of XVth century.
Museum of History and
Architecture, Novgorod.

69
CHRIST AMONG
THE DOCTORS
End of XVth century.
Museum of History and
Architecture, Novgorod.

70
THE SCOURGING OF
CHRIST. THE MOCKING
OF CHRIST. THE PROCES-
SION TO CALVARY. CHRIST
ASCENDING THE CROSS
End of XVth century.
Museum of History and
Architecture, Novgorod.

71
THE DOUBTING OF
THOMAS
End of XVth century.
Museum of History and
Architecture, Novgorod.

72
THE CRUCIFIXION
End of XVth century.
Museum of History and
Architecture, Novgorod.

73
THE THREE HEBREW
CHILDREN IN THE
FIERY FURNACE
End of XVth century.
Museum of History and
Architecture, Novgorod.

74
THE RAISING OF
THE CROSS
End of XVth century.
Museum of History and
Architecture, Novgorod.

75
THE ASSEMBLY OF
THE ARCHANGELS
End of XVth century.
Museum of History and
Architecture, Novgorod.

76
IN THEE REJOICETH
End of XVth century.
Museum of History and
Architecture, Novgorod.

77
S. JOHN THE FORERUNNER
IN THE WILDERNESS
End of XVth century.
Russian Museum, Leningrad.

ВИКТОР
НИКИТИЧ
ЛАЗАРЕВ

НОВГОРОДСКАЯ ИКОНОПИСЬ

Редакторы
Т. В. ЮРОВА
В. М. МОРОЗОВА

Художественный редактор
Н. И. КАЛИНИН

Художник
М. Г. ЖУКОВ

Корректура цветных
иллюстраций
С. И. КИРЬЯНОВОЙ

Технический редактор
В. У. БОРИСОВА

Корректоры Г. И. Сопова
Е. М. Станкевич

Сдано в набор
2/X 1974 г.
Подписано в печать
12/II 1976 г.
А 09533
Формат бумаги 70×108 1/8
Бумага мелованная
Усл. печ. л. 23,612
Уч.-изд. л. 35,7
Издат. № 20586
Тираж 25 000 экз.
Зак. 8533 (9-54)
Издательство «Искусство».
103051 Москва,
Цветной бульвар, 25
Ордена Трудового
Красного Знамени
ленинградская
типография № 3
имени Ивана Федорова
Союзполиграфпрома
при Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли.
196126, Ленинград,
Звенигородская, 11

NOVGORODIAN ICON-PAINTING

BY VICTOR
NIKITICH
LAZAREV