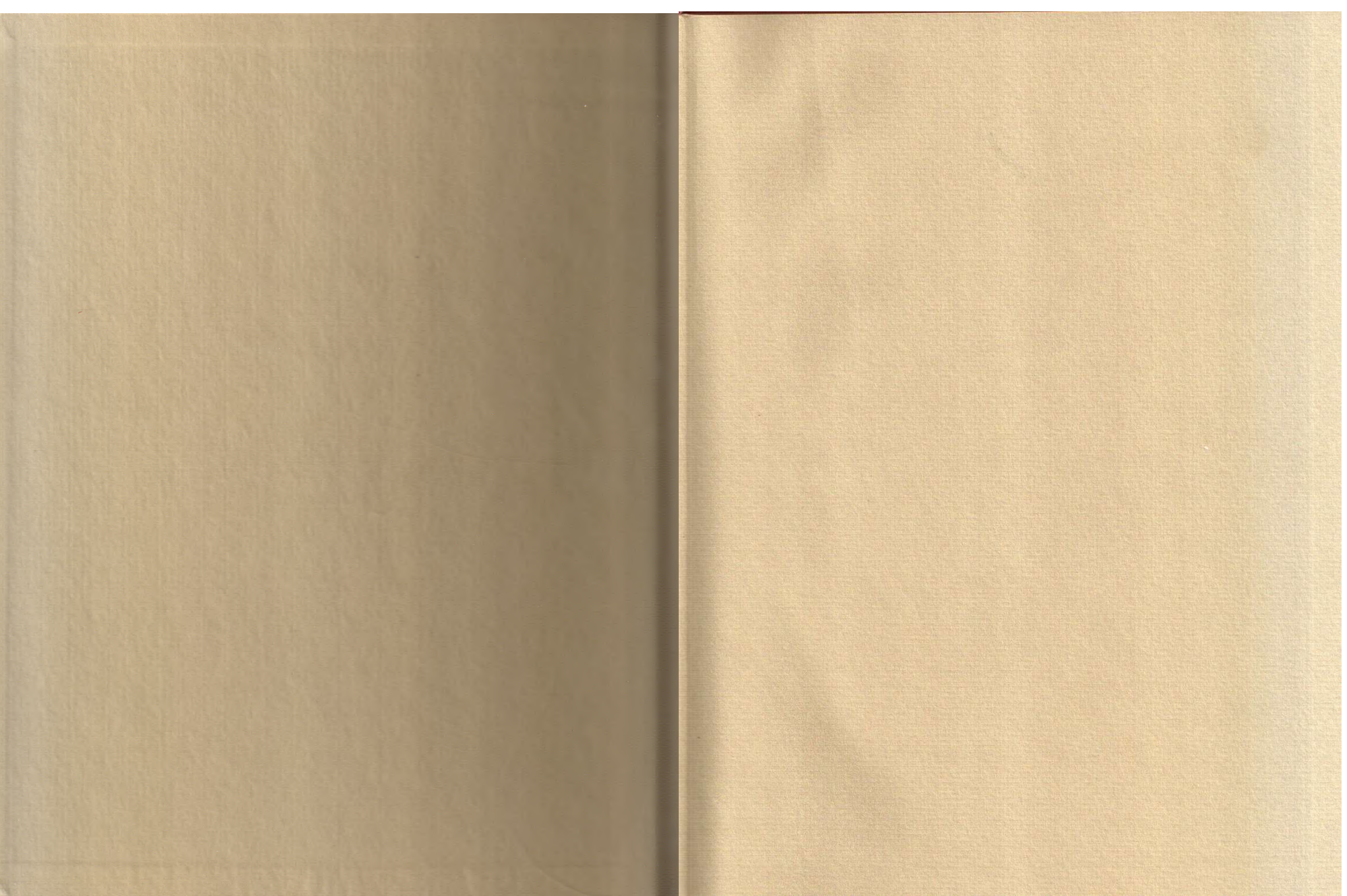


Н.Н. Воронин **Смоленская
живопись
12-13 веков**





*Ордена Трудового Красного Знамени
Институт археологии
Академии наук СССР*

Н.Н. Воронин **Смоленская**
живопись
12-13 веков

Москва
«Искусство»
1977

Книга крупнейшего знатока древнерусского искусства Н. Н. Воронина посвящена живописи древнего Смоленска. Археологической экспедицией под руководством автора книги в 1962–1967 годах были обнаружены остатки зданий XII–XIII вв., найдены фрагменты монументальных росписей. Путем изучения находок Н. Н. Воронин делает важный вывод, что в Смоленске сложилась оригинальная школа монументальной живописи. Книга представляет большой интерес как для специалистов — историков и искусствоведов, так и для широкого круга читателей.

Содержание

Введение

9 Скучность исторических сведений о древнем Смоленске (9). Его роль в русской истории и культуре (10). Отсутствие данных о смоленской живописи XII–XIII вв. (11). Развитие монументального строительства (10–11). Археологические раскопки XIX–XX вв. (11). Работы Смоленской архитектурно-археологической экспедиции 1962–1967 гг. (10–11). Условность хронологии памятников архитектуры и их стенописей (12).

Роспись храма на Протоке

14 Архитектура монастырского собора (14). Роспись панелей: завесы, их орнамента и ее смысл; полилиту (20–21).

18 Роспись алтарной части. Жертвенник: «четыре святых» (18); «три святых» (18). Запрестольная композиция: Христос с предстоящими (19); арочные обрамления (19); Никола (19); остатки вышележащих композиций (19). Роспись прохода в алтарь (21). Роспись северо-восточного столба (20). Панель алтарной апсиды (20). Диаконник (21). Панель юго-восточного столба (21). Данные об алтарной преграде (21).

38 Южная стена храма. Характер погребения в аркосолиях (38). Роспись аркосолиев (36). «Надгробная пелена» II аркосолия (38); переработка художником текстильного образца (39). Полилиту (40). Роспись IV аркосолия, его разрушенность (40); «пелена» — мотив птиц в рост (40). Роспись юго-западного столба: полилиту (41), фрагменты живописи с позолотой (40), парные львы (41), завеса на восточной плоскости столба (41). Смысл живописного убранства юго-западного угла храма (42).

54 Западная стена и нартекс храма. «Пелена» углового аркосолия (54). Деисус северного аркосолия (54). Композиция моления (54). Роспись северо-западного столба (55); особенности росписи его северной стороны (55). Погибший деисус в аркосолии западной стены нартекса (55).

64 Северная стена. Фрагмент композиции «Сорок мучеников Севастийских» (64).

68 Южная галерея, аркосолии и служебные ниши (68). Восточная стена; белые завесы, алтарная завеса с птицами в кругах (68). Данные о росписи аркосолиев южной стены галереи (69). Трехфигурные композиции VIII (69) и VII аркосолиев у южной стены храма (69–70). Орнамент оконных амбразур галереи (70).

74 Северная галерея. Роспись аркосолиев (74). Роспись V аркосолия: «семь святых» (74). Орнамент оконных амбразур галереи (75). Следы росписи служебных ниш восточной стены (75). Пояс завес на северной стене храма (75). Следы композиции моления при погребениях перед северным порталом (75). Вопрос о росписи западных угловых приделов (75).

80 Отдельные фрагменты. Лики старцев (80). Изображение молодого святого (80). Часть лика из южной галереи (80). Графическая манера (81). Мелкий масштаб и «иконность» фигур (81). Живописная манера (81). Другие фрагменты: часть фигуры воина (82), рыбка в сети (82), морда зверя (82). Орнаменты (82). Техника письма (82–83).

*Сведения о росписи
других храмов Смоленска*

- 98 Отдельные памятники (98).
- 98 Роспись церкви Петра и Павла. Роспись панели храма (98). Орнаментальная розетка (99). Следы росписи в галереях (99). Роспись южного придела на хорах: арочные обрамления фигур и композиций (99); орнаментальная панель (99); композиция рождества богородицы (99). Константин и Елена (99). Руно Гедеоново (100).
- 104 Остатки росписи в церкви Ивана Богослова. Полилития в южном приделе (104). Реальные надгробные пелены саркофагов (104). Ротонда «Немецкая божница» (105). Руины на речке Чуриловке (105).
Фрагменты росписи церкви на Окопном кладбище (105). Руины храмов на Малой Рачевке и в Перекопном переулке (106).
- 110 Церковь Воскресения. «Надгробная пелена» аркосолия южной стены (110). Фрагменты ликов святой жены и ангела (110). Фрагменты лика старца (Христа?) из аркосолия южной галереи (110). Обломки лика монаха (110). Фрагмент лика из диаконника (111). Роспись южного портала храма (111). Роспись панели диаконника (111). Вероятность деревянной алтарной преграды (112). Жертвенник — фрагмент завесы (112). Орнаменты (111—112).
- 132 Храм Спаса в Чернушках (132). Церковь Василия на Смядыни (132). Церковь Михаила Архангела (132). Остатки живописи северного притвора (133). Архитектурные обрамления росписи (134). Роспись оконных проемов (134). Техника живописи (134—135).

Общие выводы

- 142 Техника росписей: фреска и альсекко (142). Порядок росписи и разборка строительных лесов (142). Темпера-секковая техника, ее значение и стиль росписи (143). Смоленское искусство и Авраамий Смоленский (144). Образ человека (144). Орнаментика. Цветовое богатство росписей и его характер (145). Народные вкусы (146). Белые завесы и полилития (146). Сравнение с новгородско-псковской живописью XII—XIII вв. (146—147). Особенности смоленского типа полилитии (147). Архаика или прогресс? (147). Орнаментальные мотивы завес (148). Порядок и свобода (148). Образцы: иконы (148), ткани (149), интерес к «геральдике» (149), изделия прикладного искусства (150), книжная орнаментика (150). Вопрос о смоленских миниатюрах XII—XIII вв. в Федоровском евангелии (151—152). Деисусы в росписи храмов, их обилие и смысл (153). Эсхатология, ее возможные связи с проповедью Авраамия (154—155). Элементы символики в декоре (155). Черты «иконности» и камерности росписи и обилие пояснительных надписей (155). Мастера (155).

161 *Примечания*

168 *Summary*

170 *Список иллюстраций*

173 *Illustrations*

176 *Г. К. Вагнер.*
Николай Николаевич Воронин

178 *Список работ Н. Н. Воронина*

*Памяти
большого ученого и человека,
дорогого старого друга
Михаила Илларионовича
Артамонова*

Введение

Смоленск принадлежит к семье древнейших русских городов. Письменные источники упоминают о нем уже в IX и X веках. Однако где лежал этот первоначальный Смоленск, пока точно не установлено. На своем теперешнем месте, на высоких и живописных берегах Днепра, город обосновался лишь в XI веке. Во всяком случае, раскопки на его территории не дали находок раньше конца этого столетия. Как можно с большой вероятностью предполагать, ядром древнего города стала сравнительно небольшая крепость на высоком левобережном холме — теперешней Соборной горе, под которой начало расти торгово-ремесленное поселение — посад.

Расцвет Смоленска, а также характер его культуры во многом были определены на редкость выгодным расположением на днепровском пути между Киевом и Новгородом, наличием удобной дороги к рынкам Прибалтики, соседством с богатой и могущественной Ростово-Суздальской землей, куда также вел прямой речной путь с реки Вазузы на Волгу и через Москву-реку во Владимирские земли. Смоленщина не видела орд кочевников, и ее население быстро увеличивалось и богатело. Поэтому понятен интерес к Смоленску киевских князей. После смерти Ярослава Мудрого (1054) городом владеют его сыновья.

С конца XI века Смоленск попадает во владение Владимира Мономаха и его потомков. Мономах, видимо, предполагал организовать отдельную Смоленскую епископию и в 1101 году заложил первое в Смоленске каменное здание — Успенский собор¹. Но замыслы Мономаха осуществил лишь его внук и родоначальник смоленской княжеской династии Ростислав Мстиславич (1125—1158). Он добился организации в 1136 году Смоленской епископии² и около этого времени закончил постройку заложенного дедом епископского собора. При нем продолжался бурный рост торгово-ремесленного населения Смоленска, потребовавший сооружения нового обширного пояса укреплений: в 1134 году Ростислав «устроил град великий Смоленськ»³. В эту пору развертывается и монументальное каменное строительство. В детинце, поблизости от собора, был построен еще один небольшой бесстолпный храм и каменный княжеский или епископский терем, образовавшие выразительный ансамбль центра крепости⁴. Далеко к западу от городской черты, на берегу Днепра, княжеские мастера выстроили в 1145 году большой собор Борисоглебского Смоленского монастыря. К строительству времени Ростислава относится сходная по формам и технике с Борисоглебским собором церковь Петра и Павла на правом берегу Днепра⁵. Близка к последней по времени (60-е гг.) почти тождественная по формам церковь Иоанна Богослова, построенная преемником и сыном Ростислава князем Романом Ростиславичем (1158—1180), возможно, на его на-

бережном дворе. Таковы памятники раннего этапа истории смоленского зодчества.

В эту пору жизнь Смоленска, видимо, протекала спокойно. Городское население еще не имело поводов для конфликта с княжеской властью. Ростислав привлекал горожан («людей») к решению важных вопросов. Архитектура этой поры характеризуется строгой простотой и известной традиционностью.

Иное дело — вторая половина XII столетия, когда даже при крайней скудости и случайности известий о внутренней жизни города мы ощущаем нарастание политической активности горожан. Уже преемник Ростислава Роман «многия досады прия от Смолян» и якобы «николи же противу их злу никотораго зла въздающа»⁶. В княжение Давида Ростиславича обстановка, видимо, обостряется. В 1186 году «въстань бысть Смоленське промежи князьмь Давыдом и смоляныи, и много голов паде луцьших мужь», а в некрологе Давиду (1180—1197), как бы в оправдание его, сказано, что он «злыя кажня, якоже подобаеть царемь творити»⁷.

На рубеже XII—XIII веков в Смоленске действует проповедник Авраамий, обращающий свою вольнодумную речь «къ всем, къ малым же и к великим, рабом же и свободным и рукаделным». Проповедь Авраамия привлекала к нему «весь град», так как он «утешая приходящих и пленяя их душа и смысл их», что вызвало зависть и острый протест белого и черного духовенства, терявшего свою паству и терпевшего поражения на диспутах с Авраамием. Они начали травлю проповедника и добились суда над ним, обвинив его в «ереси». Но двукратный, епископский и княжеский, суд ограничился незначительными карами, и Авраамий продолжал свою проповедь.

Эта бурная политическая обстановка и развитие общественной мысли вызвали быстрый прогресс и расцвет архитектуры и искусства. Смоленские зодчие вносят большой вклад в процесс переработки схемы крестовокупольного храма и поисков его живописной, динамической композиции. Из их среды вышел такой выдающийся мастер, как Петр Милонег, «приятель» князя Рюрика Ростиславича и вероятный автор сохранившейся до наших дней смоленской церкви Михаила Архангела, знаменитой своей могучей динамикой и величием, сооруженной князем Давидом Ростиславичем около своего загородного двора.

Работы 1962—1967 годов Смоленской архитектурно-археологической экспедиции Института археологии Академии наук СССР и Смоленского областного музея⁸ ввели в научное обращение новые памятники смоленского зодчества. Выявленные многочисленные следы руин зданий XII—XIII веков позволяют думать, что в это время в Смоленске было выстроено около трех десятков монументальных храмов, создававшихся по заказу князей, духовенства и

богатых посадских верхов. О представителе смоленской династии князе Рюрике Ростиславиче летописец отметил, что он имел «любовь несытну о зданьих»⁹. Князья должны были попекаться и о многочисленных «мирьских» храмах¹⁰.

Живописный рельеф высоких, изрезанных глубокими оврагами днепровских берегов мастерски использовался зодчими, располагавшими свои постройки в самых выгодных точках городских высот. Каменные храмы появляются и на холмах правобережья и далеко к востоку и западу от крепости Ростислава. Каменные постройки левобережья тянулись к Днепру, по течению которого они были разбросаны на протяжении около семи километров. Смоленск соперничал с Новгородом и самим Киевом в обилии монументальной архитектуры. Все эти храмы требовали для своего убранства большого количества художников-стенописцев и иконописцев.

Если о зодчестве Смоленска XII—XIII веков мы кое-что знали до наших археологических работ, то смоленская живопись была нам совершенно неизвестна. Правда, еще в XIX и частично в XX веке появлялись сведения о фрагментах стенописи, сохранявшихся в погребенных в земле руинах древних храмов. Так, в 1867—1868 годах на восточной окраине Смоленска, на Протоке, были проведены частичные раскопки большого собора, где на стенах тогда еще сохранялись иногда достаточно крупные куски росписи¹¹. Фрагменты стенописи отмечены и в руинах малого Васильевского храма Смядынского монастыря¹². Все эти данные мы приведем и прокомментируем ниже.

Но главный материал настоящей публикации составляют новые открытия, сделанные в 1962—1967 годах Смоленской архитектурно-археологической экспедицией. Наиболее существенны и значительны фрагменты стенописи полностью раскопанного нами храма на Протоке, церковью на Воскресенском холме и Иоанна Богослова¹³.

Древняя история Смоленска трагически бедна письменными источниками. Многочисленные пожары и разорения города иноземными захватчиками, господство польско-литовских феодалов в XV веке, завершившаяся грандиозным пожаром героическая оборона города 1609—1611 годов от армии польского короля Сигизмунда III, бесчинства и варварство солдат Наполеона, наконец, тотальное разрушение города немецко-фашистскими вандалами — все это обусловило гибель не только хрупких листов письменных источников, но и каменных зданий.

Вопрос о древнем смоленском летописании до сих пор остается нерешенным. Поэтому смоленские храмы лишены точных дат; немногие из них упомянуты только в летописных княжеских некрологах, из которых явствует лишь принадлежность здания к

Роспись храма на Протоке

строительству данного князя, но годы постройки не названы. Неизвестны даже имена большинства открываемых раскопками храмов, так что памятники называются по их современному местоположению: например, храм на Протоке, храм на Малой Рачевке, церковь на Окопном кладбище и др. Поэтому и датировка их, как и связанных с ними остатков стенописи, очень неточна или суммарна. Выше мы наметили памятники начального этапа истории смоленского зодчества, 30—60-х годов XII века. Остальные памятники Смоленска, умноженные нашими раскопками, относятся ко второй половине или, скорее, к концу XII — началу XIII века, времени расцвета древнего Смоленска и его искусства.

Предлагаемое читателю исследование во многом имеет характер археологического отчета. Поскольку смоленская живопись входит в науку почти впервые, то нам казалось важным отметить обстоятельства находки каждого существенного фрагмента и дать его цветовую характеристику.

Так как памятники архитектуры и живописи древнего Смоленска укладываются в сравнительно короткий период, менее столетия, и, как увидим, остатки стенописей очень близки между собой, мы поведем изложение не в хронологическом порядке. Целесообразнее сначала подробно рассмотреть относительно лучше и полнее сохранившуюся роспись храма на Протоке рубежа XII—XIII веков, затем привести весь материал остальных памятников, вплоть до мелких о них сведений. Они существенны для аргументации того немаловажного положения, что художники имели широкое поле для своей деятельности, так как все смоленские храмы были украшены живописью.

Следует сделать две оговорки.

В этой книге материал смоленской живописи не исчерпан, так как ряд фрагментов из храма на Протоке еще не прошел реставрации и пока недоступен. Равно остаются еще не разобранными тысячи фрагментов, находящихся в фондах Эрмитажа и Смоленского областного музея. Ожидать завершения этих процессов и задерживать публикацию автор считал опасным, так как он мог не дожить до их окончания. И естественно, что ему хотелось увидеть смоленские росписи опубликованными.

И второе замечание. В настоящей работе автор впервые на склоне лет столкнулся с темой древнерусского изобразительного искусства, что чревато возможными ошибками. Поэтому, обращаясь к читателю, я повторяю слова писателя летописи Лаврентия: «... оже ся где буду описал, или переписал, или не дописал, — чтите, исправливая ... а не клените...»

1 Руины большого монастырского собора на Протоке, на восточной окраине Смоленска, как упоминалось выше, подвергались раскопкам еще в 1867—1868 годах, а в 1962—1963 годах были почти полностью вскрыты Смоленской архитектурно-археологической экспедицией.

Храм был большим, весьма своеобразным по своей композиции четырехстолпным монастырским собором. Алтарная апсида имела необычные прямоугольные внешние очертания с лопатками на углах, боковые же полукружия были скрыты в толще восточной стены. Во времена М. П. Полесского-Щепилло руины сохранились вплоть до сводов хор в западной трети здания. Широкий нартекс с запада сочетался с небольшим входным притвором. Как в храме, так и в притворе были многочисленные погребальные аркосолии. С южной и северной стороны к собору примыкали галереи-усыпальницы с маленькими четырехстолпными одноапсидными храмиками погребального назначения у северо-западного и юго-западного углов. К южной стене храма снаружи был пристроен внутри галереи еще ряд аркосолиев. Таким образом, собор в целом был своего рода мавзолеем-усыпальницей¹.

Хотя уцелевшие части стен и столбов здания сохранились на значительную высоту, местами до 3 м, все же на долю археологов остались главным образом лишь нижние части росписи декоративного характера и немногие лицевые изображения, располагавшиеся над декоративными панелями, а также собранные в обломках части ликов².

Ввиду большого научного значения открытых росписей мы должны последовательно, шаг за шагом описать их остатки³.

Раньше чем перейти к характеристике росписи, оговоримся, что декоративная роспись низа стен была двух видов: пояс белых завес и подражание геометрическим облицовкам основания стен цветным камнем (пополития). Далее мы и будем именовать эти два вида декоративной росписи завесами и пополитией.

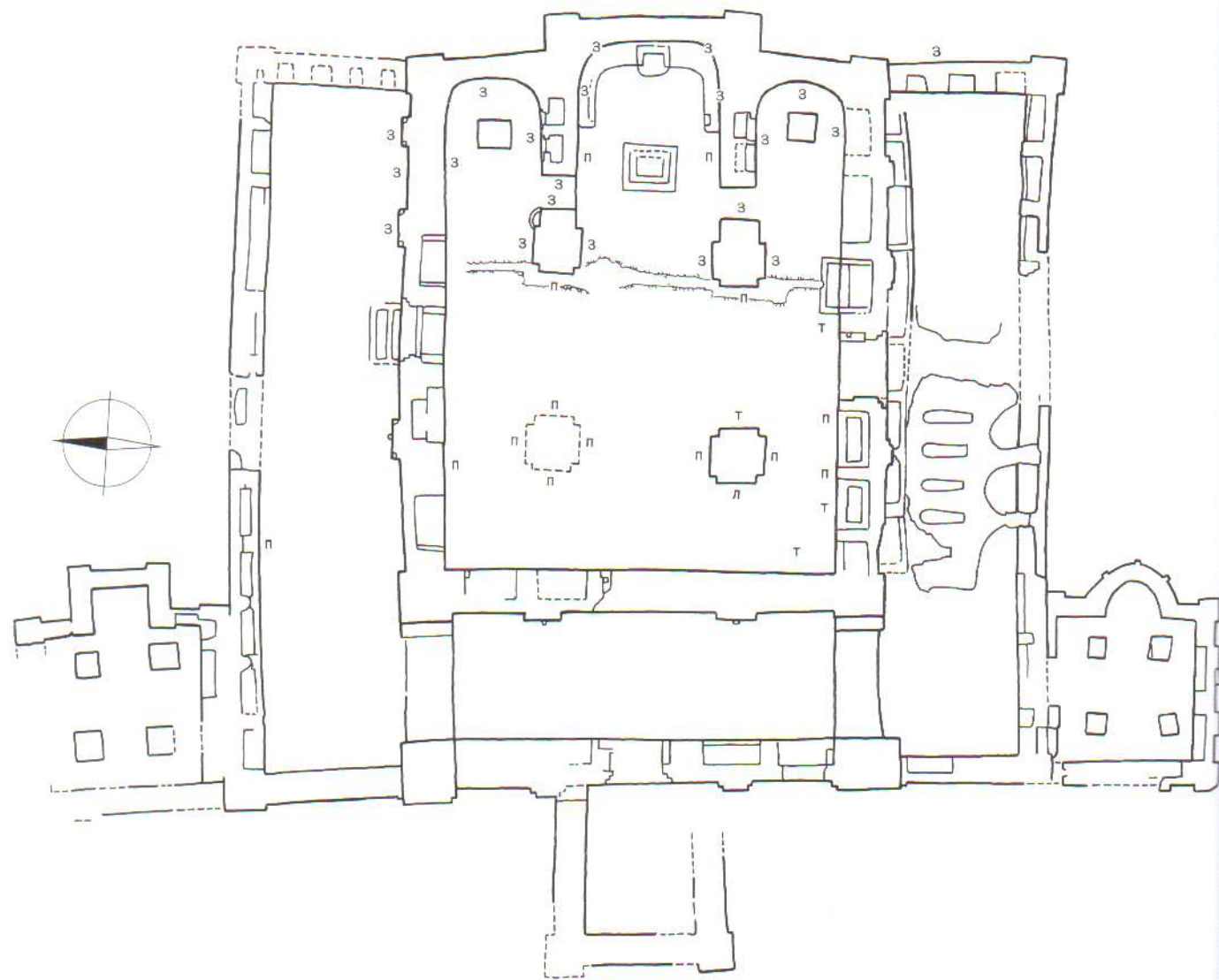
С мотивами пополитии мы ознакомимся при рассмотрении росписи. О завесах же нужно сказать несколько предварительных слов⁴.

Возможно, что мотив завес в живописном убранстве русских храмов был навеян сведениями о библейской Скинии Моисея⁵, в оформлении которой главную роль играли драпировки из дорогих тканей. Любопытно, что в миниатюре из каролингской Библии IX века св. Павла, хранящейся в монастыре Сан Паоло Фуори ле мура в Риме, подножие ковчега Завета драпировано завесами с каймами по верхнему краю и с изображением крестов. Здесь, в храме на Протоке, завесы написаны на черно-синем фоне; их складки желтые, а нижнюю кайму образуют коричневая, черная и желтая полосы. Наиболее интересны как бы вышитые на белой ткани крупные интенсивно-черные или красные загадочные знаки: на «процветшем» основании поднимается высокое древко, часто завершаемое острием или острой сердцевидной фигурой, посередине оно прервано перекладиной креста или косым крестом. Эта фигура может иметь не только орнаментальное, но и какое-то символическое значение. Существенно, что в некоторых местах косые кресты сохранили выразительную подробность — они образованы двумя короткими скрещенными мечами с перекрестьем на рукояти и навершием (эту «рукоять» мастер, орнаментализируя мотив, изобразил на обоих концах «мечей»). Эта деталь, может быть, выражает охранительную функцию знака или придает ему воинствующий смысл. Возможно также, что здесь отражены слова Христа из его поучения апостолам: «Не думайте, что я пришел принести мир на землю: не мир пришел я принести, но меч . . .»⁶.

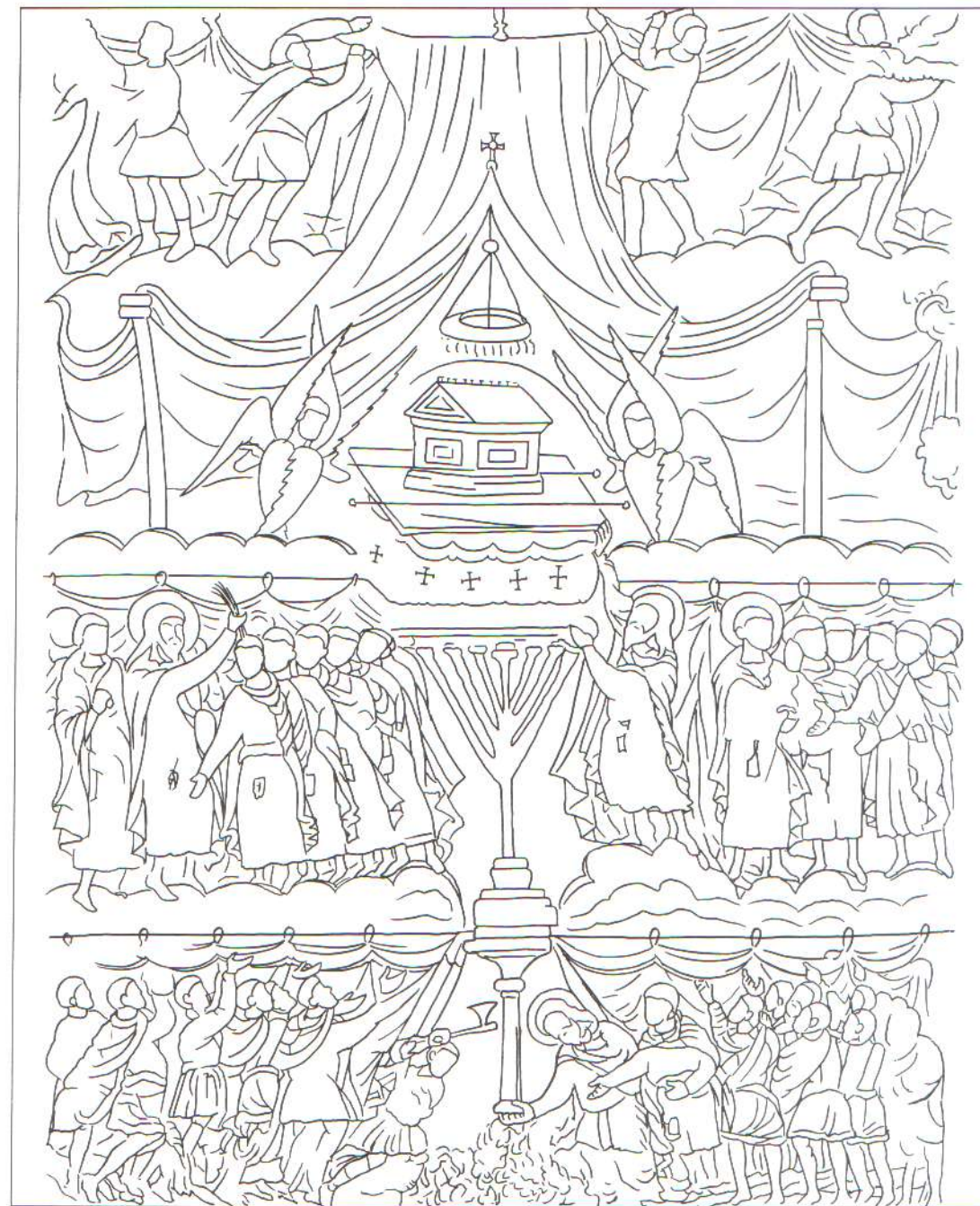
Впрочем, фигура может иметь и чисто декоративный характер; подобное древко с косым крестом и шаровидными расширениями есть в орнаментике фресок киевской Софии (см. например «Тайную вечерю»). Мотив в целом мы называем, сознавая всю неточность и условность этого названия, «копьевидным крестом». Эффектные высокие фигуры крестов сопровождаются мелкими орнаментальными мотивами в виде перевернутого карточного знака «треф» (далее будем называть его просто трефом), фигурных крестиков, напоминающих тельники, и крестообразных овалов с четырьмя отростками по сторонам.

Ознакомление с остатками росписи храма на Протоке и ее системой начнем с алтарной части.

1 Храм на Протоке. План с указанием размещения росписи панели и аркосолев: З — завесы; полилития; Т — имитации тканей; Л — львы



2 Скиния. Миниатюра каролингской Библии св. Павла



2 Наиболее значительные остатки живописи уцелели в жертвеннике (где и стены храма сохранились на большую высоту). Это самый нижний ярус росписи. Внизу — идущий от пола очень эффектный пояс белых завес с желтыми складками и высокими черными и красными фигурами «процветших», «копьевидных крестов». Каймы завес также черные и красные. Выше, на высоте 1,60 м от пола, идут лицевые изображения.

На северной стене жертвенника расположены четыре наиболее сохранившиеся поясные фигуры святых. Первоначально фон был синий. Между первой и второй, второй и третьей фигурами сохранились проложенные светлой охрой абрисы предварительной разметки фигур, но нимбы не были прографлены. Однако мастер не воспользовался контурами и сдвинул фигуры. Первая и вторая слева — молодые святые в белых одеждах с голубоватыми складками. Очень красивы маленькие курчавые головы на крепкой шее и изящные руки с тонкими пальцами. У первой фигуры в правой руке — свиток, левая обращена ладонью на зрителя; у второй фигуры правая рука сложена в крестном знаменнии, левая также обращена ладонью на зрителя. Лики по оливковой основе моделированы охрой, но она почти не сохранилась. Зеленоватые головы похожи на головы бронзовых статуй. Руки написаны светлой охрой с коричневым контуром. Эти фигуры, видимо, изображают первомучеников архидиаконов Стефана и Лаврентия. Третья фигура — женская, в красной одежде с «золотными» опястьями; в руке — тонкий белый мученический крестик. Лик написан в той же манере, но краски сохранились лучше. Это, скорее всего, Параскева Пятница. Последняя, крайняя справа — фигура юного безбородого святого. От его головы сохранилась лишь часть подбородка и шеи. Он одет в белую одежду с зеленоватыми складками и плащ с золотным шитым коричневым узором по краям; в левой руке — неопределенный предмет (если изображен целитель, то в его руке — ларец со снадобьями; если же это архидиакон, то в руке — коробка с ладаном). Характер живописи тот же. В целом сохранившие главным образом основу красочного слоя поясные святые выглядят несколько призрачно. Над ярусом поясных фигур следует горизонтальное красно-коричневое обрамление, отмечающее начало следующего регистра росписи. Высота пояса с четырьмя святыми всего 50 см и фигуры очень невелики — по ширине 31—33 см, то есть роспись сближается по размерам с иконой.

К востоку от группы четырех святых — выбоина длиной 65 см; это место, возможно, занимал струйчатый орнамент⁷ (часть уцелела в нижнем углу). Далее к востоку помещалась какая-то небольшая композиция, обрамленная по сторонам вертикальными синей и красно-коричневой полосами. Следом за ней нижняя, красно-коричневая полоса опущена ниже, чем левая, на 9—10 см. Здесь на синем фоне помещены три поясные фигуры, более крупные, чем четырех святых (38—40 см). Первая слева фигура святого в белой со светло-зелеными складками одежде; в прикрытой одеждой левой руке он держит книгу с красным обрезом и желтым («золотым») переплетом, а правой рукой с «золотным» опястьем указывает на книгу; голова не сохранилась. Вторая фигура — в темном плаще землисто-зеленого цвета с черными складками (монах?), в левой руке — белый свиток. Третья фигура вполне аналогична первой. Оба «белоризца», скорее всего, также архидиаконы. Фигуры сохранились на высоту 21—31 см.

В центре апсиды, за престолом, была помещена большая композиция (длиной 1,62 м), от которой сохранилась на высоту не более 31 см лишь нижняя часть, что лишает нас

возможности точно определить ее содержание. В целом это тема моления или предстояния. Фон синий. На желтом («золотом») троне с коричневой орнаментацией сидит босоногий Христос в темно-синем плаще и желтом хитоне. Слева от трона — предстоящая фигура в желтой одежде и красных («пурпурных»), шитых белым жемчугом сапогах; справа — аналогичная фигура в одежде с орнаментом из ромбов и также в красных с жемчужным шитьем сапогах. Фигуры были очень невелики: 20 см по ширине, ступни ног — 10 см. Обе они светские и, судя по короткой одежде, мужские. Были ли это фигуры князей-мучеников Бориса и Глеба, культ которых был особенно развит в Смоленске в связи со смядынским убийством Глеба, или фигуры знатных ктиторов — сказать трудно. Если верно последнее, то тем тяжелее утрата верхней части композиции: мы лишились, может быть, в какой-то степени портретных изображений представителей смоленской княжеско-боярской знати. Возможно также, что в руках одной из фигур была «модель» храма, драгоценная для суждения о его общих формах. Композицию обрамляли витые колонки на желтых с коричневым орнаментом базах. Сохранилась база левой колонки с коричневой прорисовкой и зелено-розовыми притенениями, украшенной струйчатым орнаментом. База правой колонки сохранилась хуже. При данной ширине композиции и небольшой предполагаемой высоте фигур возможно предположить трехлопастное (для одноарочного перекрытия композиция широка) арочное завершение «архитектурной рамы», украшенное аканфовым орнаментом. Может быть, это был киворий? Фрагмент подобного сложного трехлопастного арочного оформления с аканфом и частью желтого нимба уцелел на куске упавшей кладки из верхней части того же жертвенника.

Далее к югу от центральной композиции на длину 59 см шел сохранившийся всего на 13 см по высоте орнамент из желтых с белой окантовкой, открытых кверху полукружий с белыми «каплями» между ними и тонкой белой полоской обрамления внизу.

На южной стене жертвенника, справа от служебной ниши, напротив фриза с четырьмя святыми, счастливо сохранилось поясное изображение Николы. Оно также помещено непосредственно над ярусом завес и заключено в прямоугольное красно-коричневое обрамление с белой окантовкой, похожее на раму или поля иконы. По своим небольшим размерам (длина 70 см, высота 57 см) изображение также, скорее, походит на необычную продолговатую икону. Фигура Николы хорошо выделяется на белом фоне. По сторонам желтого нимба — в две колонки надпись: АГИОС НИКОЛА. Облачение — красно-коричневое, омофор — белый с черными крестами. В левой руке — желтое Евангелие с красным обрезом. Лик написан в манере, сходной с манерой фрагмента «старец с розовыми губами»; он зеленовато-охристый с оливковыми тенями, подрумянкой щек и розовыми губами, с отчетливой проработкой черт старческого лица. Справа, в нижнем углу, на белом фоне процарапана сохранившаяся не полностью надпись: «... русалное недъли възьяла проско [урница] ...»

Над изображением Николы сохранилось начало вышележащего регистра росписи. В правом нижнем углу помещена желтая база с коричневым рисунком орнамента. Она совершенно идентична по рисунку базе колонны в написанной рядом сцене моления. Видимо, она несла колонку, обрамлявшую вместе с симметричной ей левой колонкой фигуру святого. Очень вероятно завершение обрамления аркой с аканфовым орнаментом. Фрагменты с таким узором находили при раскопке храма повсюду. «Архитектурные» арочные обрамления фигур и стен были характерной чертой росписи смоленских храмов.

На торцовой части южного простенка жертвенника над поясом завес и красно-коричневым обрамлением сохранились зеленый позём и босые ноги двух святых, также включенных в арочную раму, от которой уцелела лишь левая база с колонкой, украшенной струйчатым орнаментом. 11

Завесы под описанными изображениями очень нарядны: красные кресты чередуются с черными, с изображениями трефов под ними; черному кресту отвечает красный треф, а красному — черный.

Завесам вторит хорошо сохранившаяся роспись северо-восточного столба. На его северной, восточной и южной плоскостях написаны хорошо сохранившиеся нарядные завесы с высокими причудливыми черными «процветшими» крестами. Под крестами — черные и красные трефы и силуэты крестов-тельников сложной формы. На западной плоскости столба была написана полилития. 14

В «мраморную» струйчатую плиту «врезан» большой коричневато-красный диск с черным набрызгом; в него в свою очередь вписан поставленный на угол оливково-зеленый квадрат с красным набрызгом. Обе эти фигуры окантованы белым контуром с белыми «лапками»⁸. Нижние углы заполнены выгнутыми треугольниками оливково-зеленого цвета с красным набрызгом. Подобные же треугольники, наверно, были и в верхних углах панно. 16

Панель алтарной апсиды включала и мотив завес и полилиту. В пределах скамьи горнего места, над ней, судя по жалким остаткам, шел пояс укороченных белых завес с желтыми складками и красными каймами по краю. Западные же свободные участки стен апсиды занимали симметричные панно полилиту.

На южной стене были помещены две инкрустированные цветным камнем квадратные плиты. От левой (восточной) сохранился лишь верхний край; в целом плита была коричневого цвета с более темной окантовкой по краям; ее центр занимал поставленный на угол квадрат, а в углах помещены диски (цвет не сохранился). Правое (западное) панно представляло собой «мраморную» (струйчатый диагональный орнамент красного, желтого и зеленого цветов на белом фоне) плиту, в которую «врезан» красно-коричневый диск с белым, поставленным на угол квадратом внутри. Плиты полилиту шли до пола, как бы опираясь на него, а сверху, словно забыв, что он изображает каменную облицовку, мастер завершил ее такими же, как у завес, полукруглыми изгибами — «подборами».

На противоположной, северной стене апсиды были помещены также два панно геометрического орнамента. Восточное (правое) повторяло мотив симметрического восточного панно южной стены, но в иной расцветке: фон — зеленовато-синий с белыми и желтыми мазками (ср. прием росписи церкви на Воскресенском холме); нижние диски: левый — коричневый, правый — зеленый. Центральный, поставленный на угол квадрат расписан под мрамор вертикальным струйчатым орнаментом. Западное (левое) панно представляло также расписанную струйчатым орнаментом плиту; в центре — коричневый квадрат, поставленный на острие; нижние углы плиты заняты коричневым (слева) и зеленым (справа) прямоугольными треугольниками. По сторонам плиты ограничены красно-коричневыми вертикальными полосами, а снизу — полосой полукруглых изгибов того же цвета и ниже — сине-зеленой каймой. Любопытно, что и на этой стороне апсиды художник наделил «каменную облицовку» чертами ткани, завершив полилиту внизу полукруглыми, как у завес, изгибами — «подборами». 67

Художники стремились не оставлять открытой штукатурку стен и детали интерьера. Так, центральное кресло горнего места сохранило следы красно-коричневой окраски, а на скамье местами сохранилась окраска охристого тона.

В диаконнике уцелели ничтожные остатки штукатурки со следами краски. Здесь низ росписи образовал ряд белых завес с желтыми складками и черными «процветшими» крестами. Над ними, на высоте 1,60 м от пола, проходила красно-коричневая горизонтальная полоса, над которой шла несохранившаяся сюжетная роспись.

Судя по остаткам живописи, юго-восточный столб с северной, восточной и южной стороны был украшен завесами. На обращенной к проходу в алтарь северной плоскости столба были также завесы, над которыми над узкой прямоугольной панелью сохранились нижние части двух фигур святых в длиннополых одеждах, из-под которых видны лишь кончики ступней в кожаных бахилах⁹. На западной плоскости столба, судя по кусочкам грунта, написана полилития: на коричневом с набрызгом фоне был большой, поставленный на угол квадрат с вертикальным струйчатым орнаментом. 17

Очень важной в характеристике интерьера храма деталью является наличие алтарной преграды. Она читается в плане по вырубленной в известковом полу полосе шириной 35—40 см, проходящей по линии западных закрестий восточных столбов. Отсутствие фундамента позволяет думать, что преграда, скорее всего, была деревянной. Она входила в западные закрестья столбов и крепилась в них, что доказывает отсутствие здесь росписи струйчатым орнаментом. Как показала тщательная расчистка юго-западного закрестья юго-восточного столба, здесь делались какие-то сейчас непонятные крепления. Закрестье было уменьшено прикладкой толщиной 9 см из обломков кирпича и мелкого булыжника, очень похожей по исполнению на кладку горнего места. Эта прикладка делалась до росписи храма, так как роспись панелей северной и западной граней столба перекрывала и прикладку, где она ограничивалась обычным красно-коричневым обрамлением. Ставился ли в угол какой-либо вертикальный брус для крепления преграды, мы не знаем: отпечатков дерева на штукатурке нет — она совершенно гладкая. Рядом с закрестьем встречены обломки известкового раствора с отпечатками на их тыльной стороне вертикальных кругляшей диаметром 6—8 см. Их назначение неясно. Не имитировала ли деревянная преграда каменную с ее архитравом на колонках? Подобную же подробность мы встретим ниже, в Воскресенской церкви. Боковые части преграды выступали к западу от плоскости столбов на 45—50 см, об этом говорят расширенные здесь и регулярные по очертаниям выбоины пола. Преграда частично закрывала роспись столба.

По-видимому, боковые проходы преграды были сдвинуты к северной стене (здесь вырубка кончается, не дойдя до стены) и к южной. Южный проход заняла гробница около IV аркосолия южной стены. В ее северной стенке есть углубление — в растворе отпечатались грани вертикальной деревянной стойки и торец горизонтального бруса порога преграды.

Таким образом, в живописный ансамбль храма входили наряду с монументальной росписью стен лицевые шитые пелены и иконы алтарной преграды.

За престолом алтаря, в 70 см от его восточного края, была прямоугольная (0,26 × 1,85 м) вырезка в известковом полу, где, видимо, стоял деревянный, как и преграда, постамент, на котором могла находиться запрестольная икона.

3 Храм на Протоке. Роспись жертвенника.
Четыре святых. Общий вид



4 Храм на Протоке. Роспись жертвенника. Четыре святых

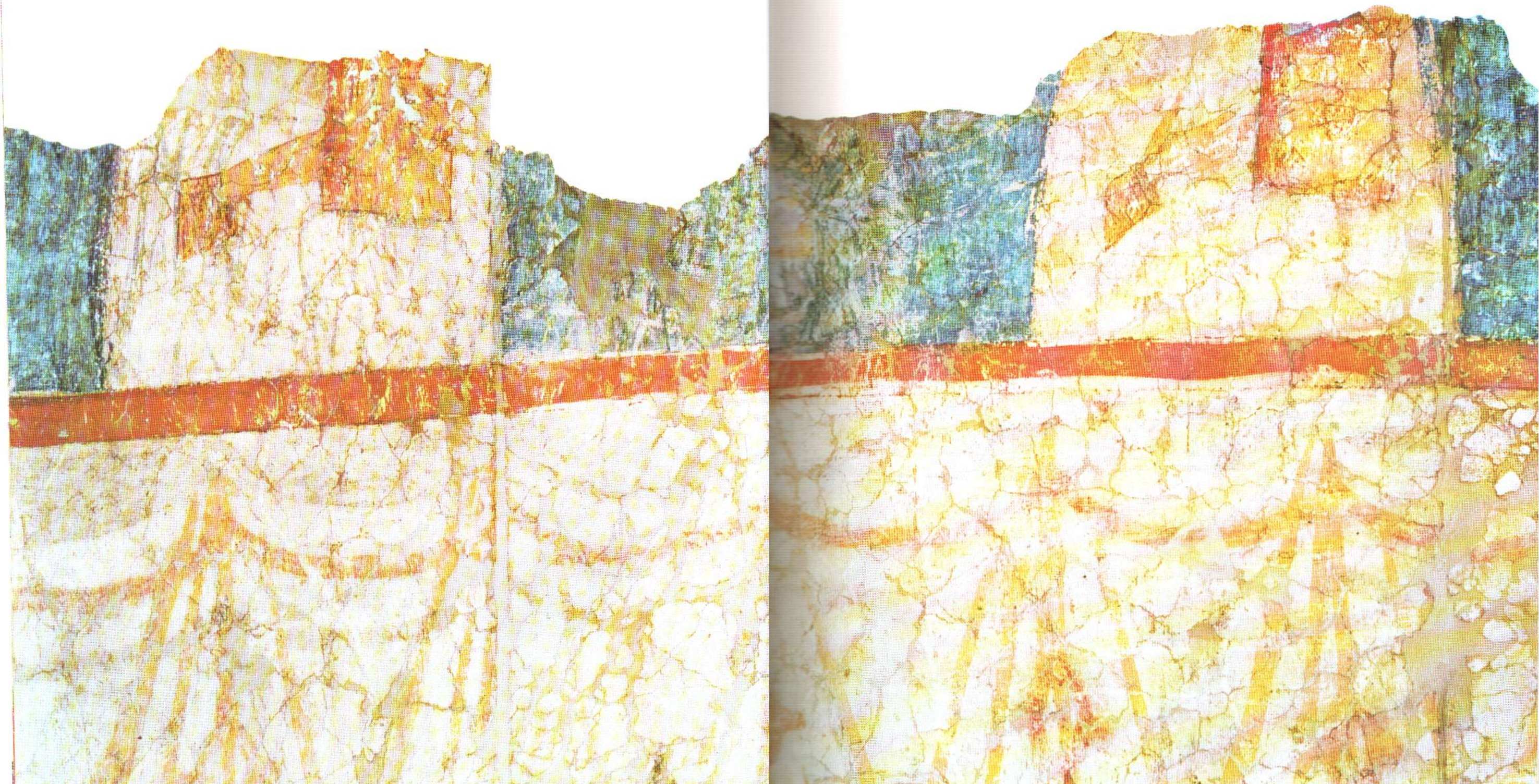




5 Храм на Протоке. Роспись жертвенника.
Параскева Пятница

6 Храм на Протоке. Руки архиерея

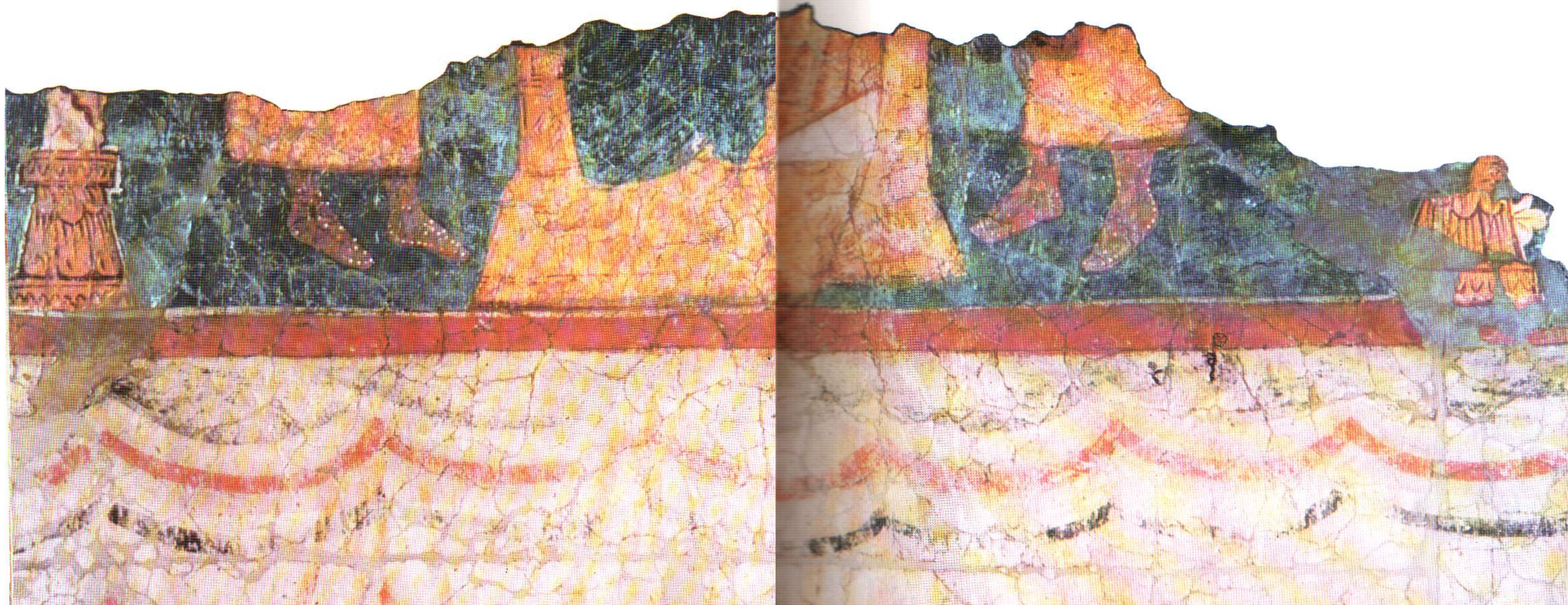




8 Храм на Протоке. Запрестольная композиция.
Общий вид



9 Храм на Протоке. Запрестольная композиция



10 Храм на Протоке. Фрагмент трехлопастного
арочного обрамления



11 Храм на Протоке. Запрестольная композиция.
База кивория





12 Храм на Протоке. Роспись жертвенника. Никола

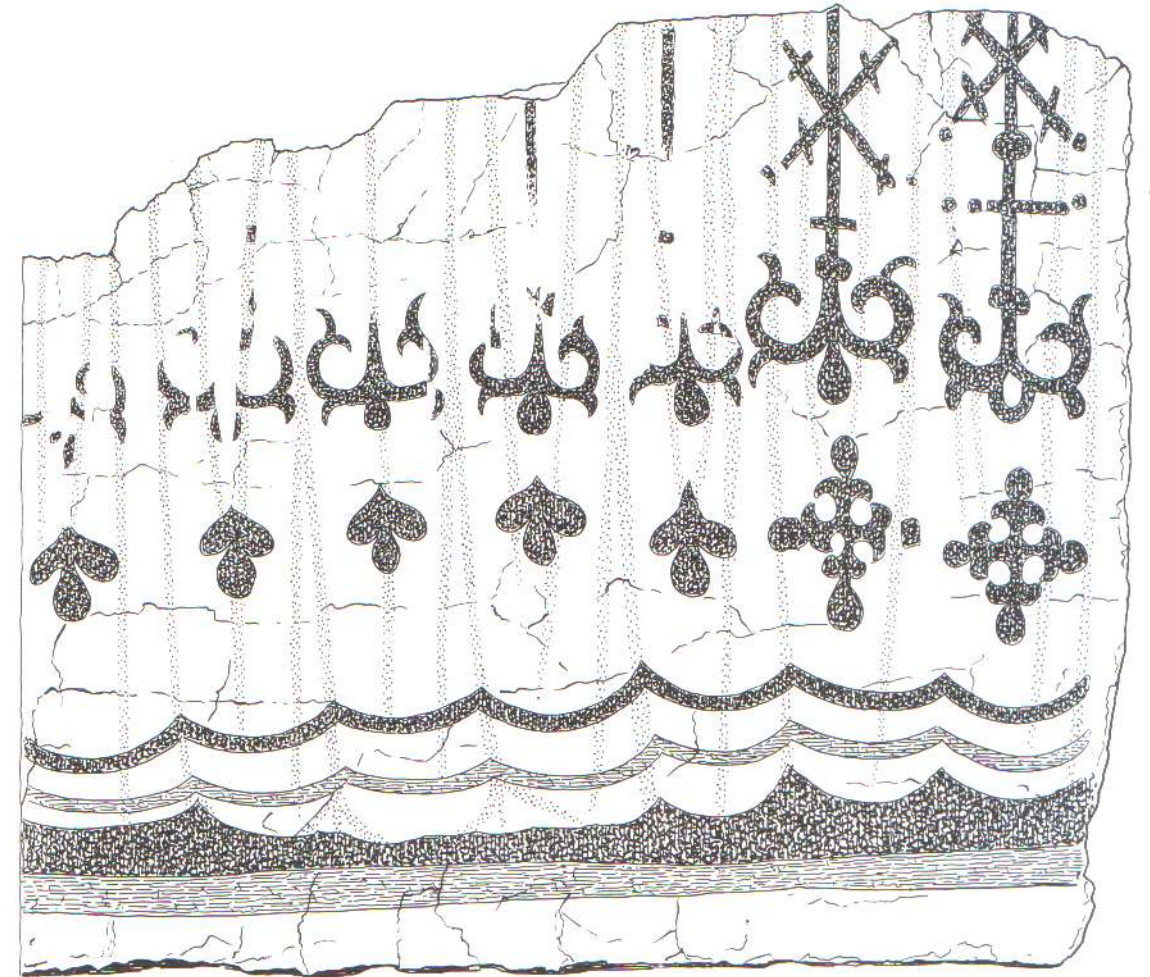
13 Храм на Протоке. Роспись жертвенника. Лик Николы



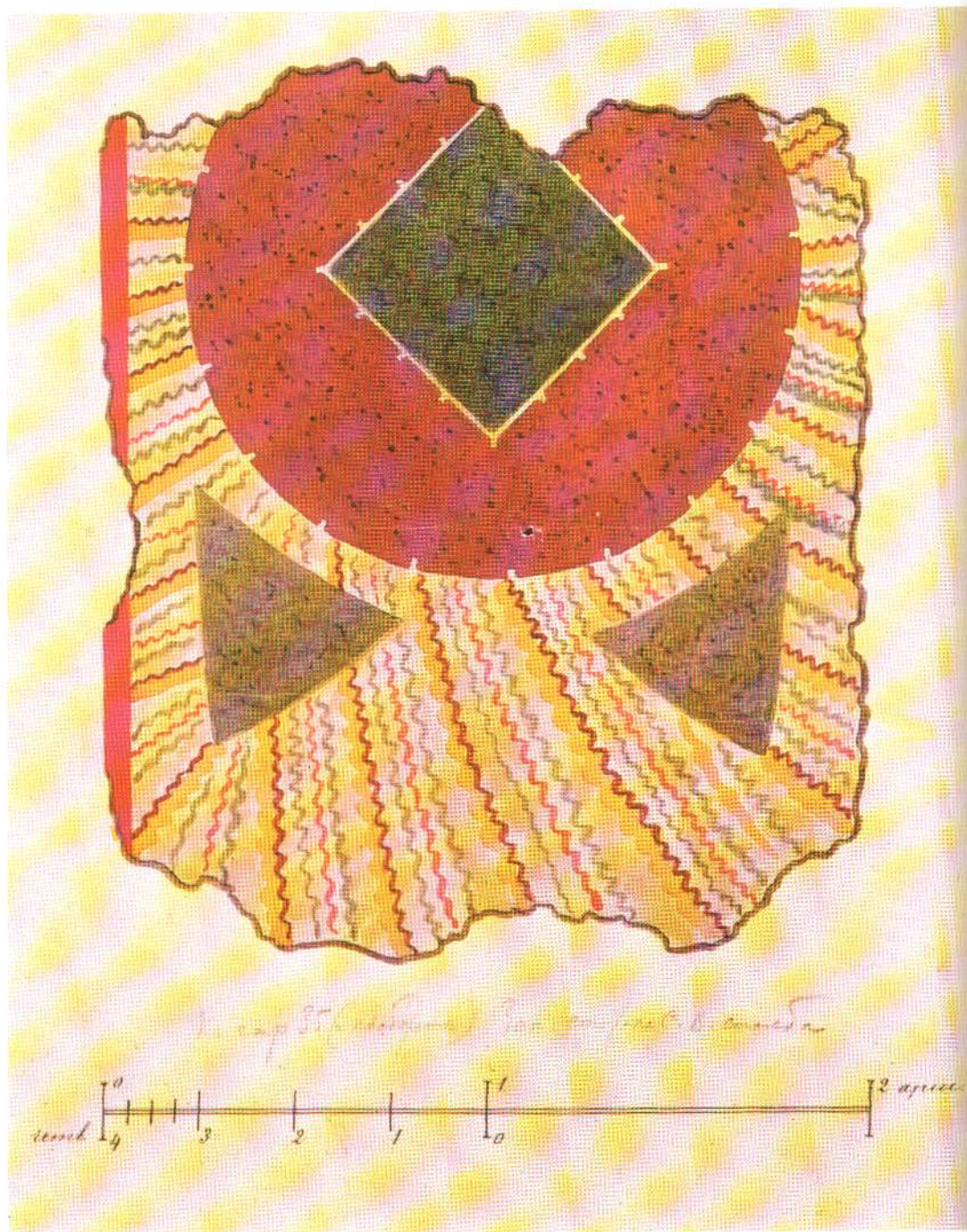


14 Храм на Протоке. Роспись прохода из жертвенника в алтарь

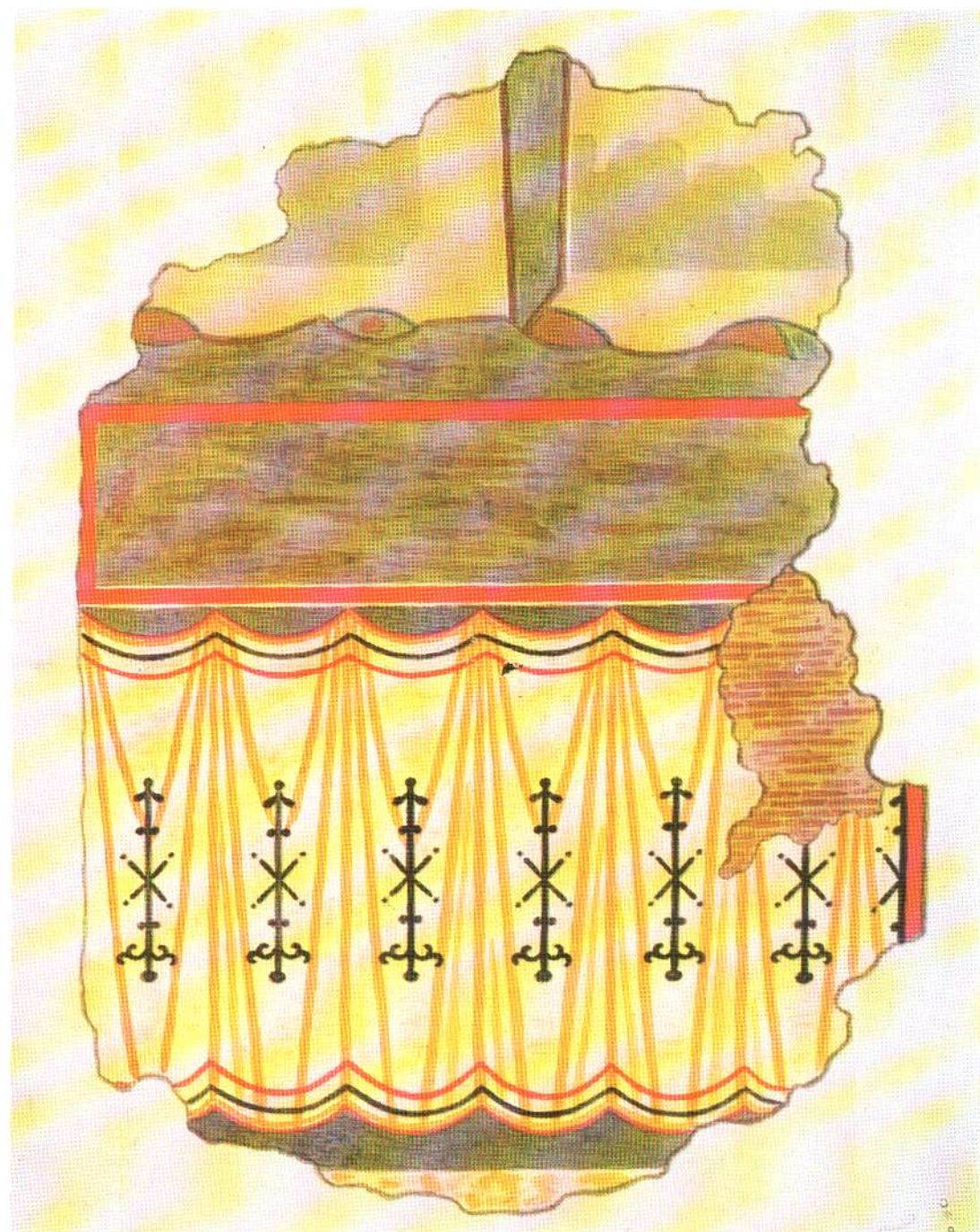
15 Храм на Протоке. Роспись восточной плоскости северо-восточного столба



16 Храм на Протоке. Роспись западной плоскости
северо-восточного столба. Аquareль А. М. Федотова



17 Храм на Протоке. Роспись северной плоскости
юго-восточного столба. Аquareль А. М. Федотова



3 Раньше чем мы обратимся к обзору остатков живописи в помещении храма и галереях, где роспись сохранилась главным образом в аркосолиях, целесообразно описать самый характер погребального места и способ положения покойника и его захоронения.

Как ясно из самого термина «аркосолий», он представляет собой большую нишу, перекрытую аркой или сводом. Тыльной стороной этой сводчатой ниши служила стена галереи или самого храма. В нижней части аркосолия выкладывалась передняя стенка, образуя полый ящик гробницы. Все основные аркосолия строились одновременно с храмом или галереями, в стенах которых долгое время зияли зевы пустых гробниц, ожидавших в урочный час своего неведомого владельца. Естественно, что на этом этапе роспись в аркосолиях отсутствовала. Возможно, что аркосолий и гробница лишь покрывались штукатуркой и были белыми.

Увитое пеленами тело полагали непосредственно в кирпичный ящик гробницы, подложив в ногах и в изголовье по одному-два кирпича. На случай большого роста покойника в торцовой стенке гробницы выдалбливалась нишка для ступней ног. После этого труп засыпали землей, как в обычной могиле, буквально «предавали земле». Затем земля уплотнялась и гробницу закладывали, утрамбовав землю, одним-двумя слоями плинфяной кладки на растворе¹⁰. Если гробницу покрывали каменной плитой (в Смоленске — из красного песчаника), то труп землей не засыпали, а плиту ставили на известковом растворе¹¹. После этого аркосолий украшали росписью. На тыльной стенке аркосолия обычно писали деисус или вообще композицию моления или предстояния, что было вполне понятным проявлением заботы о загробной судьбе души погребенного. Для исполнения этой небольшой работы каждый раз приходилось приглашать мастера-живописца, что, вероятно, стоило недешево. Впрочем, и право погребения в храме-усыпальнице, видимо, покупалось ценой крупного вклада. Естественно, что аркосолия заполнялись и украшались росписью в разное время, что могло создать стилистическую пестроту. Однако, как увидим, мастера аркосолий работали с оглядкой на роспись храма и их живопись звучала в унисон с ней. Необходимость работы в давно оштукатуренной нише с высохшим грунтом вела к технике письма альсекко.

Обзор остатков росписи помещения для молящихся мы начнем с южной стены храма.

Западный угловой (I) аркосолий был полностью разрушен, на стене под ним сохранились лишь следы струйчатого орнамента. Зато II (с запада) аркосолий сохранил во множестве обломков интереснейшую роспись, воспроизводившую наброшенную на гробницу пелену из дорогой заморской ткани (длина 1,80 м, горизонтальная часть шириной 80 см, вертикальная шириной 70 см, так что «кусочек» ткани имел ширину 1,50 м). Роспись состоит из разделенных светло-охровыми полосами поясов, заполненных повторяющимися парными изображениями птиц по сторонам древа. Штукатурный грунт — белый, слегка кремовый, толщиной 10—15 мм. Первоначально он был тонирован одним черно-синим цветом. Затем, после погребения и закрытия гробницы толстым слоем грубого известкового раствора, на темную краску был нанесен белый известковый фон; по нему и сделана очень свободная и общая графья, которой лишь приблизительно следовали написанные по сухому птицы и «древеса». Горизонтальная часть заливки погребения очень толстым и грубым раствором загибалась и на вертикальную тыльную стенку аркосолия, где, вероятнее всего, была исполнена композиция типа моления или предстояния¹².

Особенностью росписи является «поясное», сокращенное изображение птиц. Можно думать, что это изобретение смоленского художника, так как в тканях птицы обычно представлены в рост. Они обращены к древу спинками. Его треугольное основание как бы опирается на хвосты птиц; кудрявая крона выбрасывает в стороны черные ветки с круглыми плодами-ягодками. По-видимому, и перед грудками птиц было изображено растение, от которого местами сохранились также черные побеги (это подтверждается вторым образцом подобной росписи в IV аркосолии южной стены). Древеса — коричневые, иногда с киноварной верхушкой, с черно-белой сердцевинной; крона украшена белыми крестиками, может быть, указывающими, что это священное дерево. Расцветка птиц выполнена в той же гамме. Их тулово — коричневое, головки — красные. Край крыла очерчен черной полосой в белом контуре с белыми точками «узора»; крыло украшено черными кругами в белой окантовке и белыми крестиками; ряды также белильных крестиков и кружков украшают грудку птицы, видимо, они также обозначают священность этих обитательниц райского сада. Черное горлышко как бы перевязано черной с белыми точками ленточкой «ошейника», какой обычно носили княжеские ловчие соколы, но здесь птицы явно не хищные. Глаза изображены в виде белого колечка с точкой и посажены не всегда верно. В клювах птицы держат черные веточки с ягодами¹³. В целом роспись «надгробного покрова» выполнена с отменным вкусом и пленяет единством ритма и цветовой гаммы.

Несомненно, что мастер имел перед глазами реальный образец ткани из монастырской ризницы, которому он подражал. В качестве такого примера можно указать на шелковую ткань первой половины XI века мусульманского происхождения¹⁴. Однако достаточно сопоставить рисунок ткани со смоленской росписью, чтобы ощутить всю свободу русского мастера в переработке мотива. На ткани центр симметричной композиции образует крайне стилизованное дерево с совершенно круглой кроной, украшенной по краю мелкими крестиками; его ствол с двумя симметричными орнаментальными ветвями, выпуклостями посередине и лилиевидным концом скорее напоминает украшенное туалетное зеркало или игрушку, чем реальное дерево. Птицы изображены в рост, они явно хищные, с острыми изогнутыми клювами, зажавшими квадратную «ягоду»; их длинные крепкие ноги перевязаны путами в виде восьмерки. Это явно ловчие соколы. Они здесь символ власти и могущества: по краям крыльев идет арабская надпись — «Постоянная сила, терпение и власть». По краю груди — белые, похожие на крестики лилии. Между птицами — древовидная арабеска. Смоленский мастер переосмыслил образ птиц. Изображенные по грудь, они не имеют ничего хищного и злого. Они как бы дружелюбно смотрят друг на друга и по силуэту более похожи на голубей. Древо изображено более натурально — оно кудрявое, с плодоносящими веточками.

Вертикальная часть «пелены» ограничена по сторонам красно-коричневыми полосами, за которыми начинался струйчатый орнамент, то есть «ткань» соседствовала с полилитией, плохо сохранившейся лишь на высоте 40—60 см от пола в зоне III аркосолия южной стены. Панно полилитии оконтурено и расчленено на три доли красно-коричневыми каймами шириной 4—4,5 см; средняя часть — широкая, боковые — узкие. Средняя часть разделена по диагоналям на треугольные поля: боковые — коричневые, верхнее — не сохранилось, у нижнего — краска полностью утрачена. Боковые, узкие части панно расписаны струйчатым орнаментом под мрамор, в который «врезаны» зеленые «малахитовые» треугольники.

IV аркосолий, расположенный к востоку от южного портала, свидетельствовал о крайне быстром процессе разрушения южной стены, которая над аркосолием лопнула, образовав трещину в его своде. В связи с этим аркосолий был полностью, на всю глубину заложена кирпичной кладкой (тонкой плинфой толщиной 2,8—3,5 см).

Вскоре к нему пристроили новый кирпичный саркофаг, выступавший внутрь храма. Он был снаружи оштукатурен и окрашен в красно-коричневый цвет с белым и зеленым набрызгом. Сверху гробница была залита толстым слоем раствора, окрашенного, как можно судить по немногим сохранившимся обломкам, в темно-зеленый цвет с красным набрызгом. Над гробницей, уже на новой закладке аркосолия, сохранились жалкие остатки росписи, видимо трехфигурной композиции типа моления. Хотя над гробницей никакой сени или аркосолия сооружено не было, композицию все же как бы вписали в дугу аркосолия. Уцелели графья трех нимбов и следы расцветки одежды: красной — у левой фигуры, желтой — у средней и синей — у правой.

При разборке гробницы и закладки аркосолия выяснилось, что первоначально аркосолий был украшен также имитацией надгробной пелены с изображением птиц. Ее фрагменты сохранились на лицевой стенке гробницы и на ее уплотненной шебневой засыпи, где были найдены осколки росписи, лежавшие вверх и вниз лицом. Никаких остатков фигур типа моления не обнаружено. Роспись лицевой стенки состояла, видимо, из трех рядов птиц, она была ограничена по сторонам красно-коричневыми каймами как раз по длине аркосолия.

В отличие от «пелены» II аркосолия роспись IV аркосолия состояла из рядов парных птиц, изображенных во весь рост, с голенастыми ногами и маленькими шпорами. Их расцветка близка к расцветке птиц первой «пелены». Горизонтальные обрамления написаны светлой охрой. Птицы невелики — всего 28—29 см. Их фигуры — коричневые, головки — красные. Контуры крыльев и хвоста, крестики, колечки и точки — белые. Макушка древа — красная. Однако этот вариант ближе к импортному образцу условной трактовкой древа в виде фигурной игрушки на подставке, кончающейся трехлопастным заострением. Между птицами, против их грудок, — сильно стилизованное и орнаментализированное древо, превращенное в черную луковичеобразную арабеску. Подтверждая родство с «образцом», привозной тканью, и этот вариант говорит о свободном обращении с ним. Художник изменил крону древа, ввел его орнаментальный ствол между птиц, выпрямил их фигуры. Вероятно, он же писал и «пелену» II аркосолия, где дал сокращенный, против «образца», вариант рядов полуфигур вполне мирных птиц.

С росписью аркосолиев южной стены нельзя не связать роспись юго-западного столба, которая, думается, во многом объясняет смысл живописного ансамбля этой части храма. Напомним, что и здесь мы имеем дело лишь с нижним ярусом росписи, выполнявшим главным образом декоративную функцию. Так, южную плоскость столба украшала полилития — диагональный струйчатый орнамент. На северной плоскости — изображение «инкрустированной» плиты, здесь фон — красно-коричневый; почти всю площадь занимает поставленный на угол квадрат «мрамора» — струйчатого орнамента с инкрустированным в центре серо-зеленым диском, того же цвета угловые треугольники. В закрестьях столба — диагональный струйчатый орнамент. Существенно наличие среди обломков росписи с южной стороны столба мелких фрагментов со следами позолоты (золотой фольги?); не были ли позолочены нимбы или фоны? (Подобные мелкие обломки росписи с позолотой найдены и в завале северной галереи¹⁵.)

Уникальна роспись западной плоскости юго-западного столба, к сожалению, крайне разрушенная. Здесь изображены очень крупные фигуры двух сидящих спинами друг к другу зверей; их головы и шеи не сохранились (здесь просто отсутствует штукатурка). Уцелевший красочный слой очень размыт — это лишь следы живописи. Можно думать, что это были львы, однако остаток круглого контура за спиной правого зверя мог быть началом крыла, тогда это была бы пара грифонов. Нам все же кажется более вероятным первое определение. Изображение выполнено на синеватом фоне (разбеленный ультрамарин), остатки этого фона показаны на иллюстрации кривой штриховкой. Фигура правого льва почти утрачена, левая сохранилась лучше. Хвосты зверей закинута за спину. Рисунок сделан черной и коричневой краской очень смелыми, широкими линиями. Судя по левому льву, рисунок хорошо передавал упругость и напряженность мышц звериного тела. Но эта детализировка фигуры была скрыта под перекрывшей ее охрой, так что львы представлялись не отвлеченными символами, а реальными рыжеватыми зверями. По-видимому, их головы были повернуты друг к другу и к какому-то центральному изображению, от которого уцелела только часть вертикальной черной линии. Было ли это древо с орнаментальной кроной или это фигура знакомого нам копьевидного креста — сказать трудно. Фигуры львов очень крупны и монументальны: их размеры 60×80—90 см. Может быть, эта львиная пара, не встречавшаяся в древнерусских росписях, была связана с погребениями в юго-западных аркосолиях храма на Протоке каких-либо знатных особ. Тогда это изображение приобретает «гербовый» характер.

Едва ли так же случайна «драпировка» восточной плоскости юго-западного столба снова очень нарядной «тканью», принадлежащей к типу византийских дорогих аксамитов с большими и малыми узорчатыми кругами с птицами или львами в них. От этой росписи шириной 1,50 м сохранился лишь самый низ, обрывающийся на уровне 22—36 см от пола. По своему характеру рисунок этой «ткани» наиболее сложный и насыщенный. Его основу также составляют большие и малые сочлененные круги с широкими ободами. Обод больших кругов оторочен узкими полосами с «жемчугом». Орнамент обода такой же, как на «ткани» из южной галереи, что говорит о родственности здесь и там текстильных образцов. От заполнения большого круга сохранилась лишь нижняя часть. Посередине — треугольный «корень» древа, дающий сочные закрученные побеги, и идущий вверх ствол. На изгибах побегов сидели парные птицы, от которых сохранились лишь концы ног и хвостов. Во всяком случае, ясно, что центральная композиция — древо с парными, симметрично посаженными птицами на его боковых побегах — была традиционной. Если характер птиц легко восстановим по изображениям их на тканях, написанных здесь же в храме на Протоке, то форма центрального древа неясна, как и его ветви за спинами птиц. Малый круг занят композицией также «геральдического» характера. Два парных маленьких льва стоят на задних лапах, обернувшись спиной к центральному копьевидному стержню, напоминающему копьевидные кресты на завесах панелей. Мордочки зверей обращены в фас на зрителя. Промежутки меж больших кругов заполнены орнаментальным мотивом крестообразного характера с крестиком в центре. Этот орнаментальный мотив сходен с подобными «прорезными» крестами надгробной «пелены» из церкви на Воскресенском холме. Орнаментальность целого подчеркивают своего рода «нашивки», или «подвески», лилиевидной формы, «привешенные» к ободу большого круга.

Колорит описанного фрагмента довольно темный, если не сказать, мрачный. Основной фон — синевато-черный, контуры кругов и древо — красновато-коричневые, остальной рисунок и его детали исполнены белилами. Роспись велась по хорошо выравненной штукатурке, по которой прографлены контуры кругов и их орнамента, а также «про-резных» крестов. Затем вся поверхность покрывалась синевато-черной краской, по которой белилами написан весь сложный узор. Книзу он был несколько растянут, чтобы заполнить поверхность столба¹⁶.

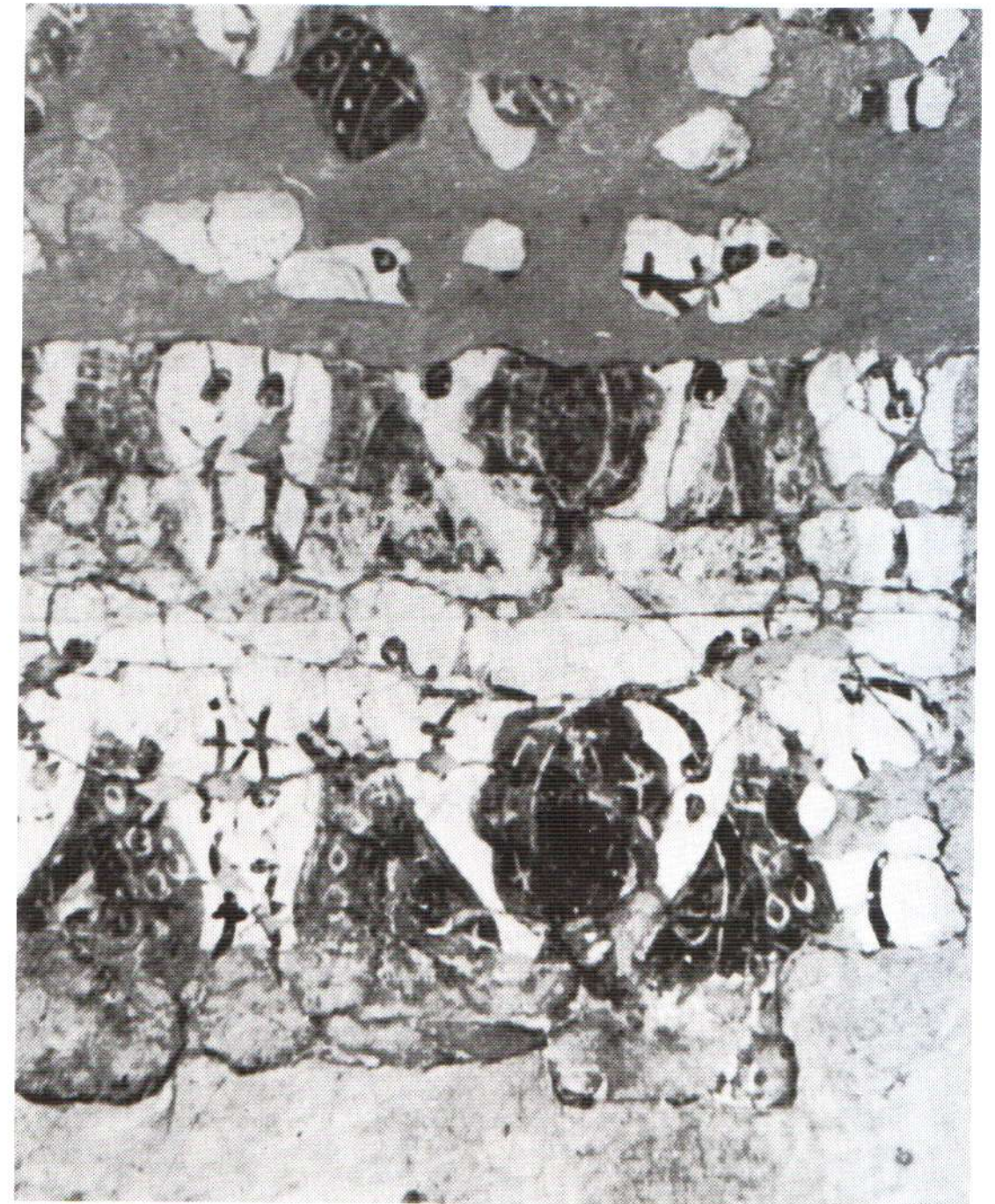
О значении этой завесы, может быть, говорит одна деталь: с восточной стороны столба известковый пол имеет прямоугольную вырезку 64 × 160 см. Здесь, вероятно, находился деревянный помост или скамья — почетное место для какого-либо знатного лица, за спиной которого плоскость столба была «обтянута» дорогой тканью «гербо-вого» характера.

В связи с этим нельзя не подчеркнуть, что данная «ткань» производит впечатление наиболее драгоценной и орнаментально насыщенной, в чем немалую роль играют упомянутые лилиевидные «подвески». Кажется, стоит «шевельнуть» эту «ткань» — и она зазвенит и зашелестит.

Обилие «текстильных» мотивов в росписи храма на Протоке (завесы, надгробные «пелены») невольно приводит на память свидетельство жития Авраамия Смоленского, который в своем монастыре богато украсил храм «иконами и завесами и свещми»¹⁷.

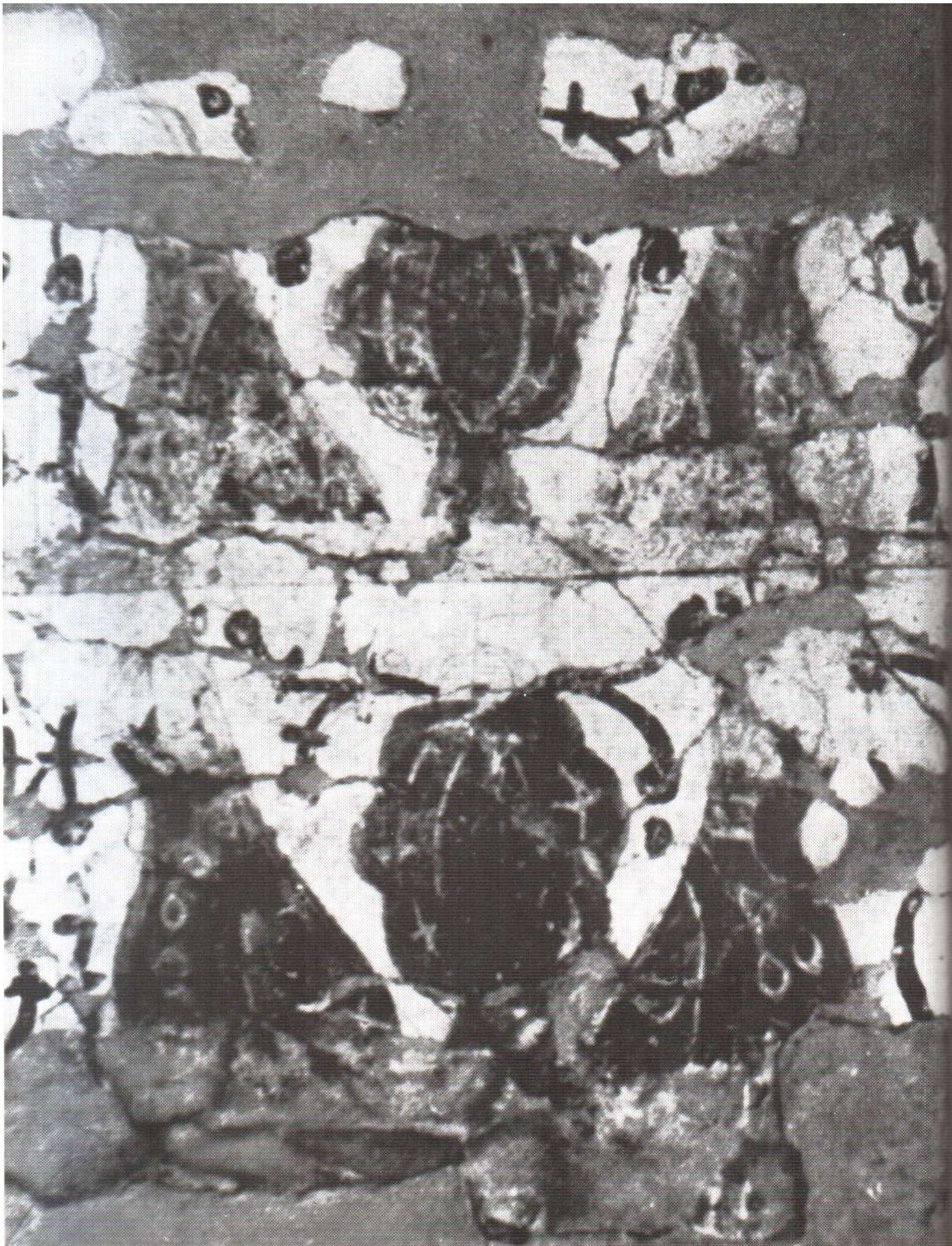
Особая многозначительность и своеобразие росписи юго-западного угла определялись тем, что это было самое почетное в культовом смысле место для погребения. Ведь здесь, на юго-западном своде хор, обычно помещалось изображение рая. Вспомним, как тверской князь Михаил Александрович, совершая предсмертное поклонение гробам отца и деда в тверском Спасском соборе, подошел «ко столпу, иже на правой стороне (то есть юго-западному. — Н. В.), идеже написан Аврам, Исак, Иаков, и под тем местом указа ся положить»¹⁸. Изображение праотцов («лона Авраамова») помещалось в сцене рая¹⁹. Точно так же с «райской» темой связано обилие птиц в «текстильных» орнаментах храма, в особенности ярусы птиц живописной «пелены» во II аркозодии южной стены. Здесь уместно вспомнить слова «Поучения» Владимира Мономаха: «... и сему ся подивуемы како птица небесная из ирья (рая. — Н. В.) идути, и первее в наши руке...»²⁰.

Где-то в росписи юго-западного угла храма помещалась черная надпись на белом фоне, мелкие обломки которой были обнаружены при разборке руин этой части здания.





18а Храм на Протоке. II арколий южной стены.
«Надгробная пелена»

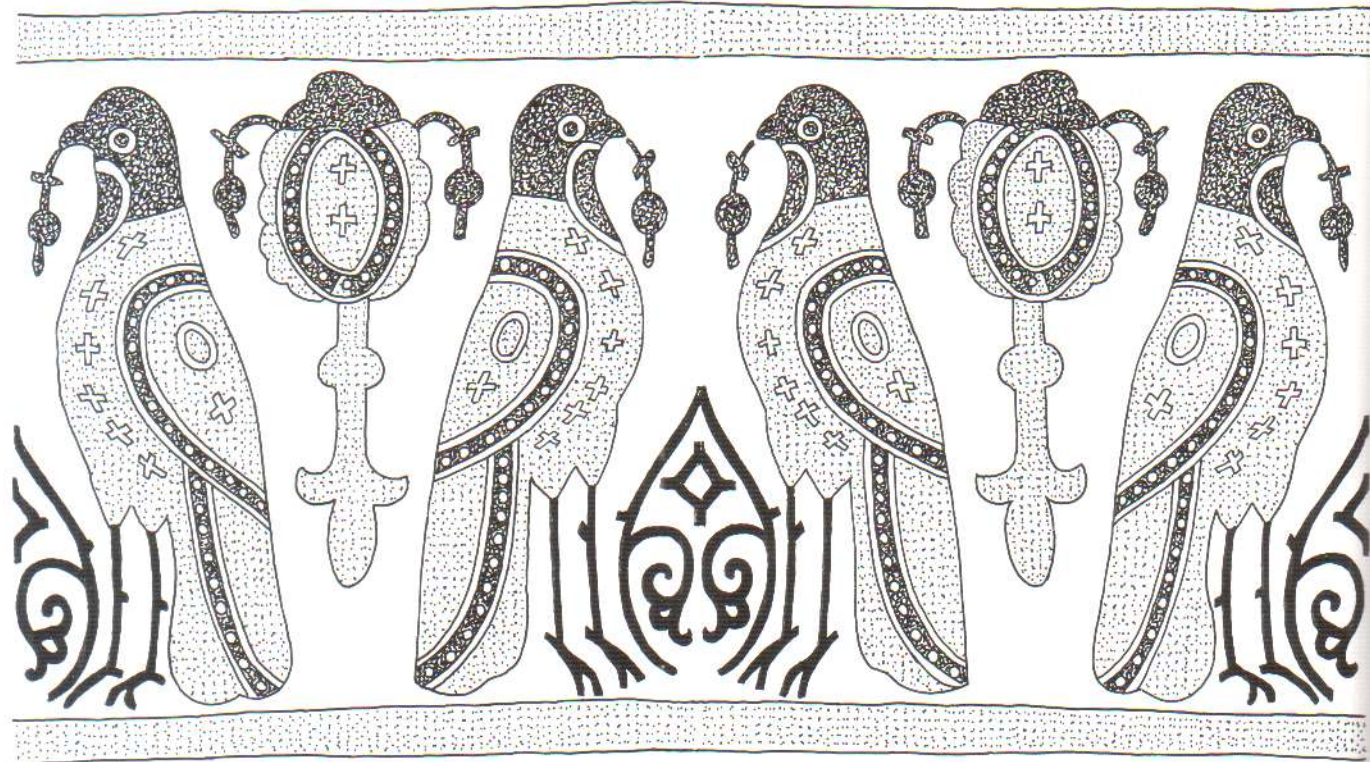


19 Храм на Протоке. II арконад южной стены.
Деталь «надгробной пелены»

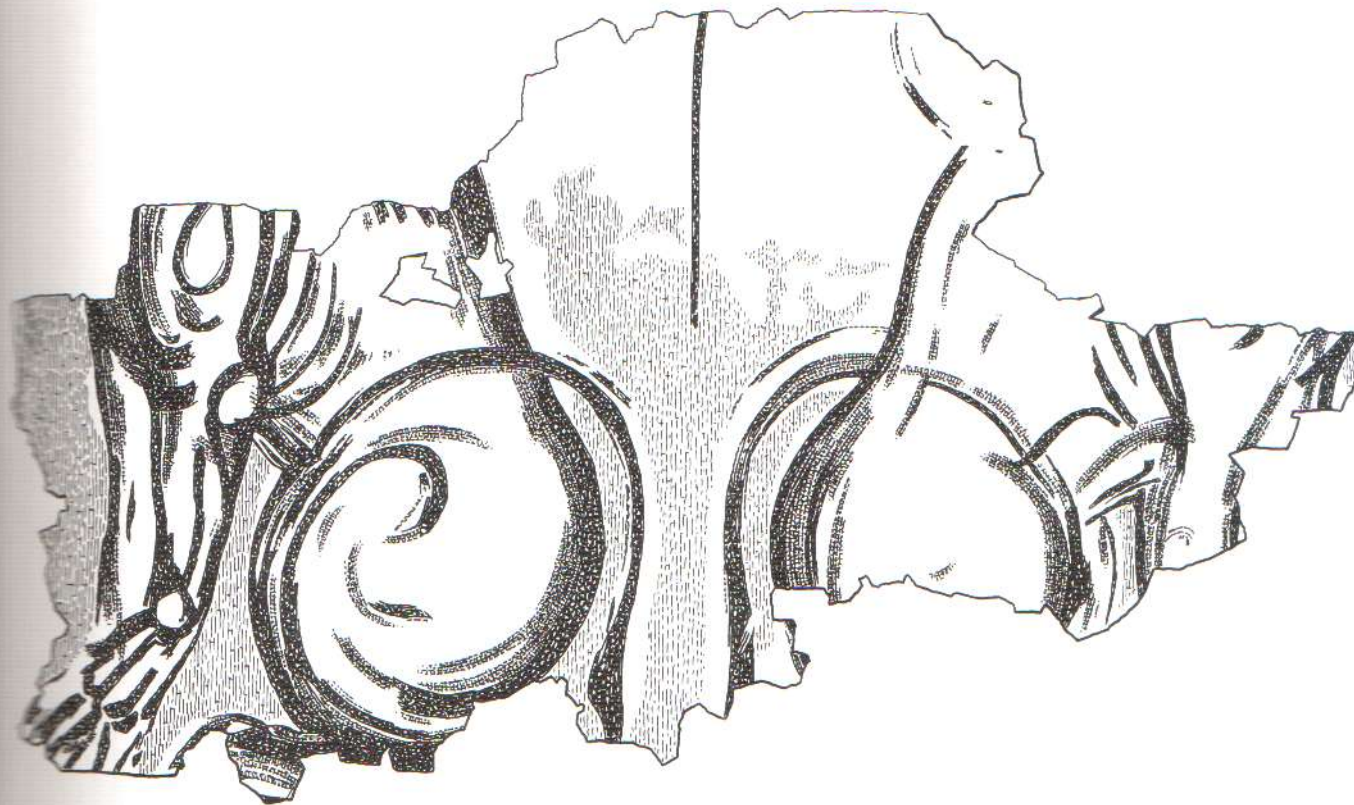
20 Мусульманская ткань. Египет. Первая половина XI века



21 Храм на Протоке. Репорт «надгробной пелены»
из IV арколия южной стены



22 Храм на Протоке. Роспись западной плоскости
юго-западного столба



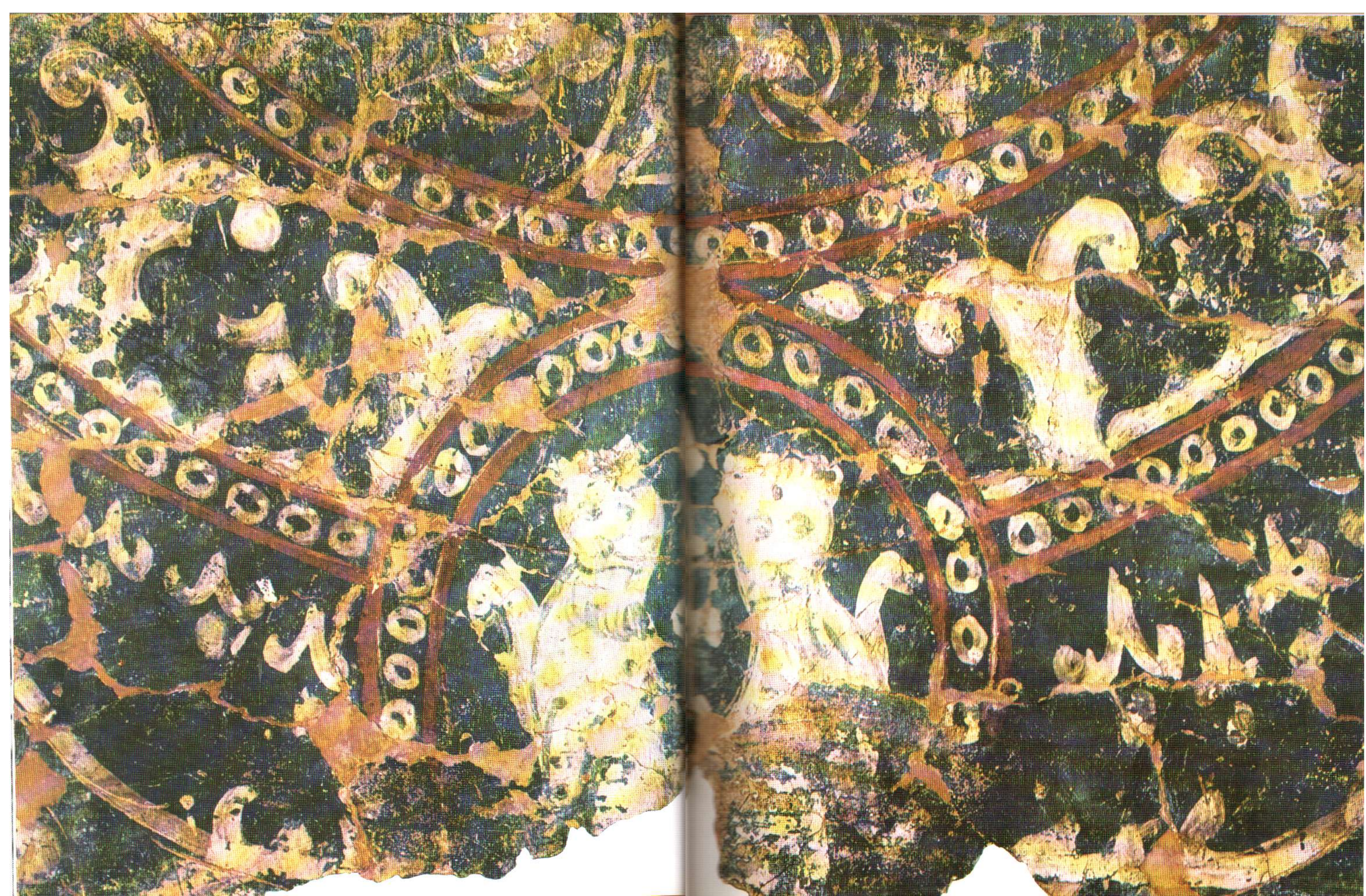


23 Храм на Протоке. Остатки росписи восточной плоскости юго-западного столба. Общий вид

24 Храм на Протоке. Роспись восточной плоскости юго-западного столба. Реконструкция

25 Храм на Протоке. Роспись восточной плоскости юго-западного столба. Деталь





4 Западная стена храма, вскрывавшаяся М. П. Полесским-Щепилло, а потом разрушенная в 1960 году экскаватором, сохранила только основания четырех аркосолий — двух в южной и двух в северной половине стены.

Пол углового южного аркосолия оказался разрушенным провалами в каналы выгнивших продольных связей. Фрагменты живописи показали, что аркосолий украшался очень своеобразно. Здесь саркофаг был также расписан «под узорную ткань», но явно местного характера, точнее, созданную фантазией художника. Ее орнамент состоял из черных «процветших» крестов причудливой формы, чередующихся с яркими киноварно-красными цветами, вытянутые по диагонали лепестки которых образовали как бы обрамления крестов. Орнамент написан очень смело и свободно, по диагональной разграфке, дававшей лишь канву рисунка. Сочетание черного и красного с белым фоном дало очень острый контраст. Но он не выпадал из общей цветовой гаммы росписи: вспомним интенсивно-черные и красные «процветшие» кресты разнообразных форм на белых завесах, украшавших панели стен и столбов и имевших черные, коричневые и оранжевые каймы по краям. Фрагменты этой росписи аркосолия собраны в каналах стгнивших связей, шедших вдоль западной стены; одна из них была непосредственно под тыльной стенкой аркосолия. Никаких фрагментов от композиции типа моления не найдено.

М. П. Полесский-Щепилло сообщает, что в северном угловом аркосолии западной стены изображен пятифигурный деисус; фигуры двух архангелов помещались на склонах свода аркосолия, а Христос с предстоящими богородицей и Иоанном Крестителем — на тыльной стороне ниши²¹. Исполненная А. М. Федотовым копия этой фрески никак не передает стиля подлинника. Из нее можно лишь узнать, что фон был синий и что Христос имел крестчатый нимб и синий гиматий, а богородица — фиолетовый мафорий. Изображения архангелов совершенно модернизированы: они похожи на девушек с распущенными волосами, в простых платьях со складками. Только сфера в руке одного из них свидетельствует, что это не дева, а архангел. Если акварельная копия хотя бы отдаленно передает цветовую гамму изображений, то можно думать, что фигуры были написаны на сером фоне, нимб — желтый, лики — с коричневой тушевкой; глаза, брови, нос, губы прописаны коричневым контуром. У правого архангела — оливковый плащ и светло-коричневая исподняя одежда с белыми пробелами, слева — белая сфера. У левого — коричневый плащ, хитон — оливковый²².

Над аркосолиями северной половины западной стены помещалась многофигурная композиция, часть которой изображает акварельная копия. С правой стороны — желтый трон с узорчатыми ножками и с красными подушкой и подножием; на троне — фигура Христа в синей одежде с красноватым лором²³. Фон — серовато-оливковый. Перед троном слева — семь предстоящих *без нимбов*, на переднем плане — три и сзади четыре фигуры. Правая фигура в красной одежде, с желтым («золотным») опястьем протягивает правую руку к сидящему на троне. Средняя фигура — в синей одежде, левая — в красной. За ней — красно-коричневая полоса обрамления. Фон простирается и справа от трона. С этой стороны была симметричная группа предстоящих²⁴. Композиция была длинной и узкой (284×71 см). Следовательно, мы и здесь встречаем композицию типа моления или предстояния. Ее примечательной особенностью является то, что к Христу обращаются не святые, а мирские, лишенные нимбов люди. Это невольно приводит на память проповедь Авраамия Смоленского, которая возвышала простых, не знатных

людей и была полна ожидания Страшного суда, от коего могло спасти только моление Христу.

Рассмотрим здесь же данные о росписи северо-западного столба, вскрытого М. П. Полесским-Щепилло и ныне исчезнувшего. Все четыре его стороны были украшены полилитией; роспись восточной плоскости не удалось скопировать из-за ее быстрого разрушения, убор же остальных отражен в акварельных копиях.

С южной стороны на красно-коричневом фоне с черным набрызгом, передающем фактуру каменной плиты, написан большой диск, его струйчатый орнамент образует четыре сектора; в центре диска помещен поставленный на угол квадрат, сквозь жидкую зеленоватую окраску которого видна сделанная ранее струйчатая роспись. В нижних углах — малые желтый и зеленый диски с белым контуром; вероятно, симметричные диски были написаны и в верхней части «плиты». По ее бокам — красноватые каймы обрамления.

С западной стороны «плита» с прозрачным и нежным струйчатым орнаментом обрамлена красно-коричневыми полосами; в ее центре поставлен на угол большой красно-коричневый с черным набрызгом квадрат со светлым «мраморированным» диском в середине; по углам — симметрично расцветенные малые диски — зеленые и красно-коричневые (последние также с черным набрызгом).

Северную сторону занимало необычное изображение полилитии. Роспись не доходит до углов столба и органичена по бокам как бы узорчатой рамой. Ее основу составляет белая с серыми точками сердцевина, ограниченная по бокам светло-коричневыми каймами, украшенными повторяющимися комбинациями значков стреловидного якоря фигуры типа замочной скважины, точки и трюеточия. Этому узору вторит идущий по низу панно ряд коричневых разнонаправленных косых копьевидных крестов, сложные варианты которых мы видели на белых завесах панелей. Основу композиции составляет фон необычной расцветки, состоящей из широких сплавленных горизонтальных полос синего, розового и желтого тона. Центр занимает большой светлый диск розоватого цвета, поделенный на четыре сектора синим и красным струйчатым орнаментом; в секторах — четыре серых прозрачных диска; два диска — красный и синий — написаны по сторонам большого круга. В правом верхнем углу изображен большой коричневый якорь с копьевидным навершием. В левом нижнем углу копиист изобразил нижнюю часть как бы летящей коричневой человеческой фигурки; возможно, это его «реконструкция», основанная на невнятных пятнах цвета. Якорь, нижняя кайма копьевидных косых крестов и орнаментация обрамления, где также встречаем маленькие якорьки с копьевидным завершением, — едва ли случайные, лишены смысла элементы росписи; они, несомненно, имеют нам сейчас неясное символическое-магическое значение, как и более сложные «процветшие» кресты на белых завесах. Существенно, что роспись низа столба ограничилась полилитией.

Чтобы не возвращаться в западную часть храма, скажем, что в одном из аркосолий нартекса (в каком именно — не установлено) при осыпи щебня открылось изображение еще одного деисуса. В 1960 году его успел сфотографировать Д. А. Авдусин. В том же году экскаватор врезался с целью добычи щебня в холм руин и раздробил аркосолий. Трудно сказать, принадлежали ли к данной росписи спасенные сотрудниками Смоленского областного музея из-под ковша экскаватора обломки поясной фигуры Спаса. Его фон — синевато-черный, нимб с циркульной графьей был залит охрой. Волосы — каш-

тановые с красноватыми прядями. Лик стерт, основа — зеленовато-оливковая, моделировка — светлой красной охрой. Светло-коричневая с разбеленными складками одежда написана очень смелой кистью.

В росписи нартекса были и мотивы полилитии. Так, при разведочном шурфе между южным косяком портала и смежными аркосолиями прослежены остатки декоративной росписи — черные разводы, желтые, красные и зеленоватые пятна (ср. декоративную роспись в диаконнике церкви на Воскресенском холме).

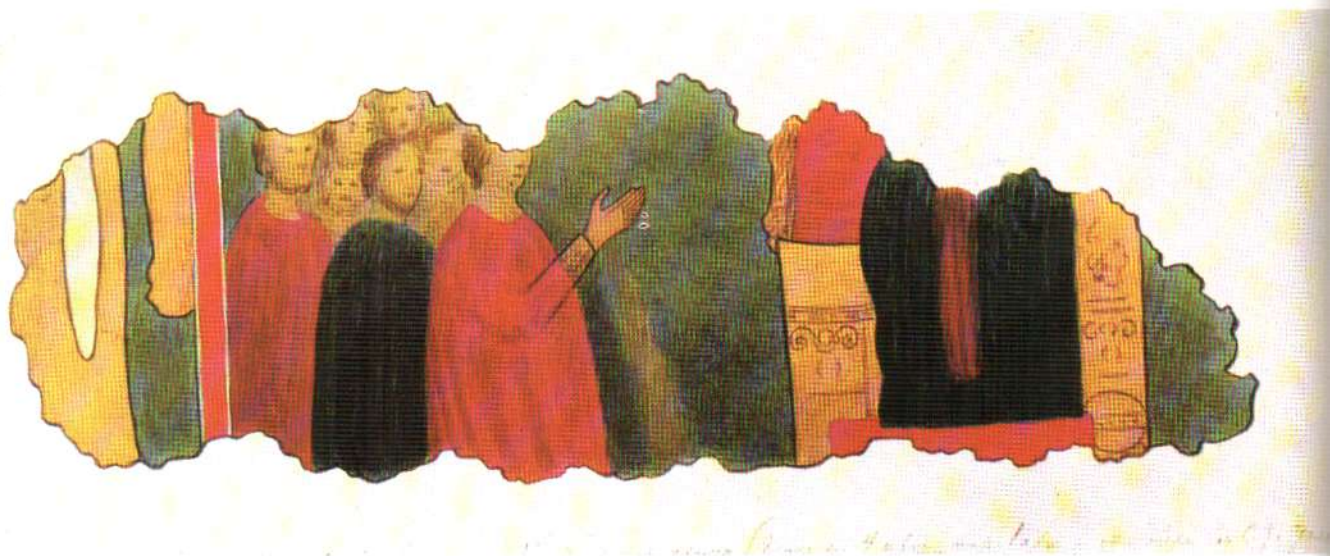
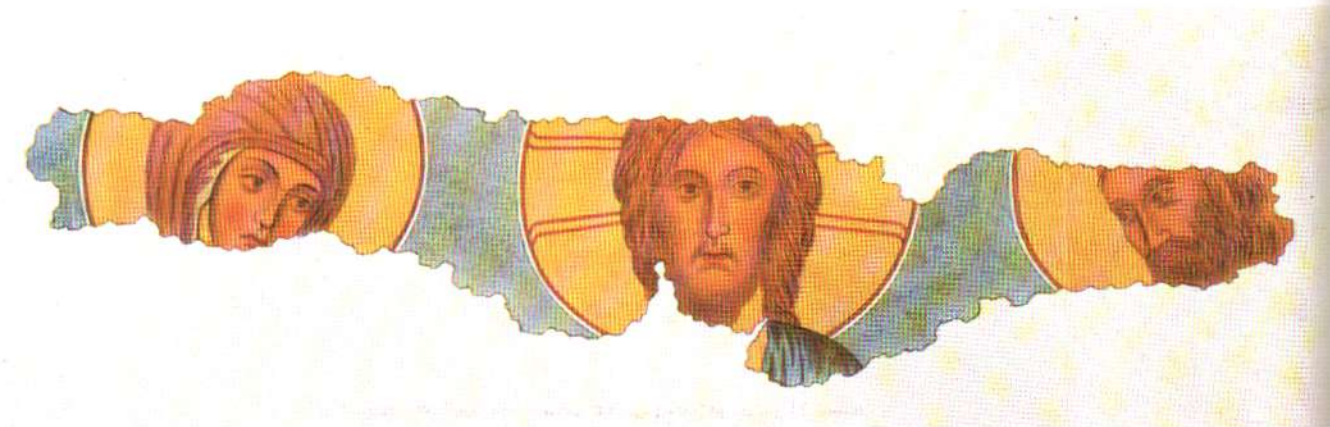
67

26 Храм на Протоке. «Надгробная пелена» южного аркосолия западной стены. Реконструкция мотива

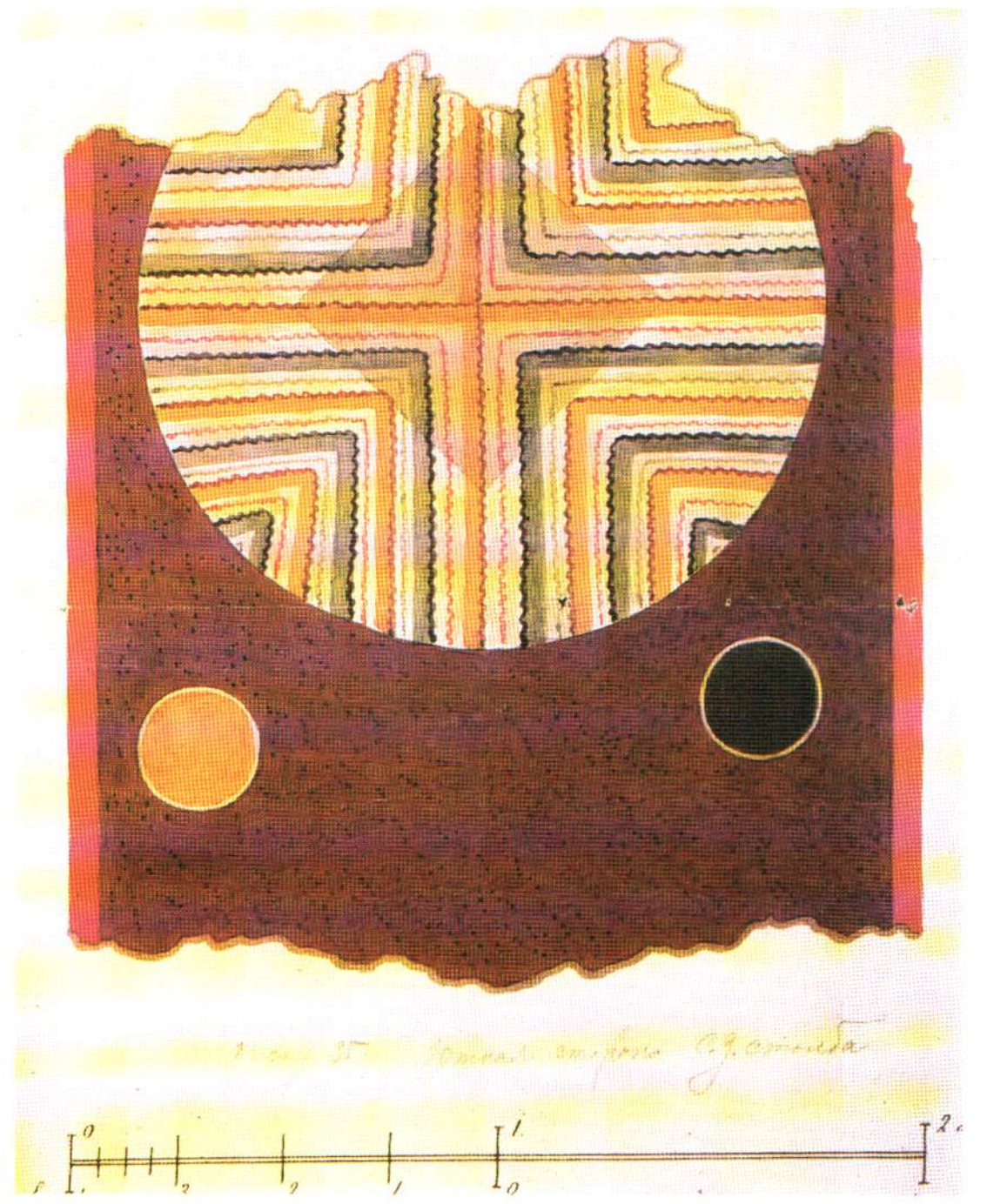


27 Храм на Протоке. Деисус из северного аркосолия западной стены. Акварель А. М. Федотова

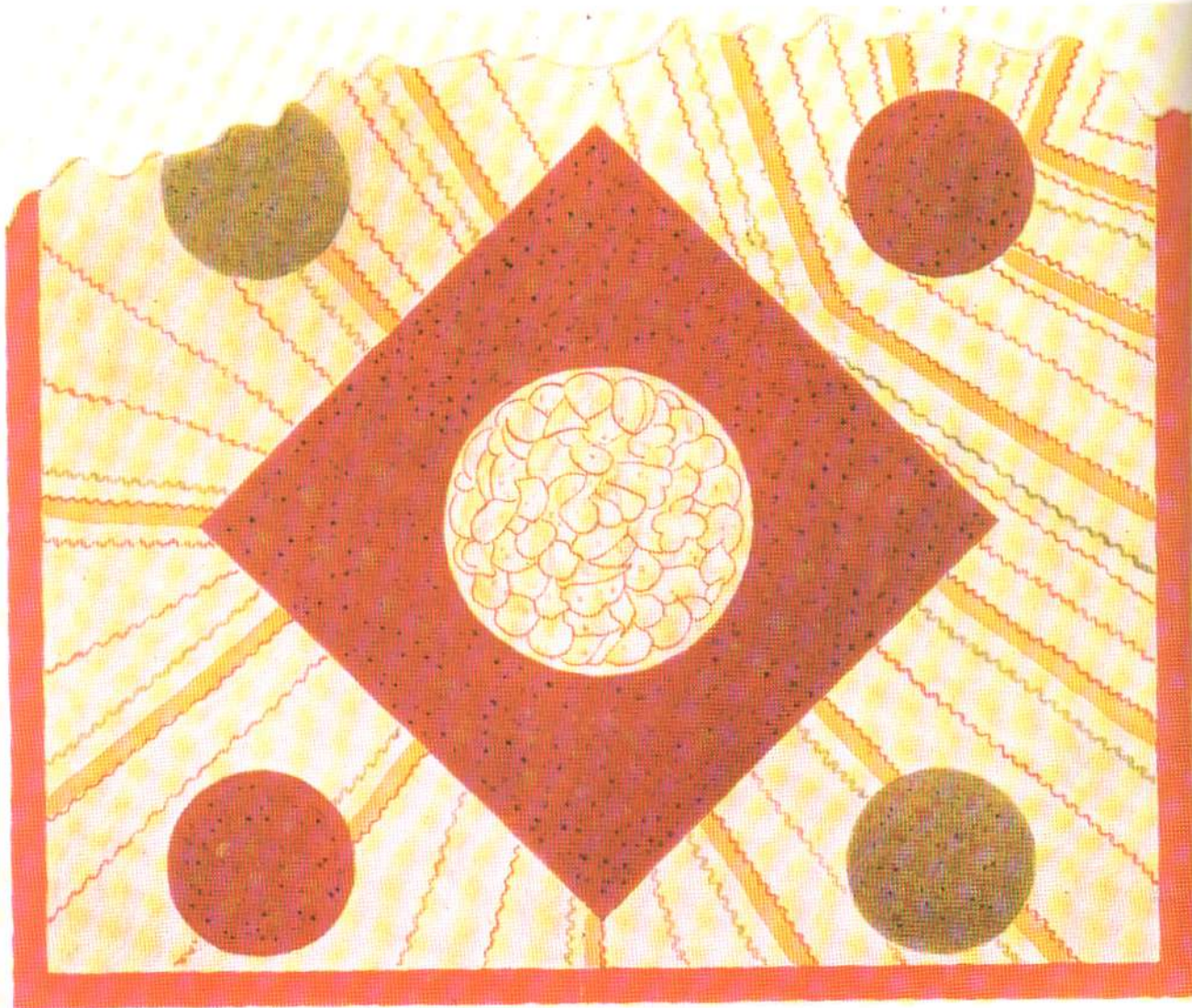
28 Храм на Протоке. Часть композиции над северными аркосолиями западной стены. Акварель А. М. Федотова



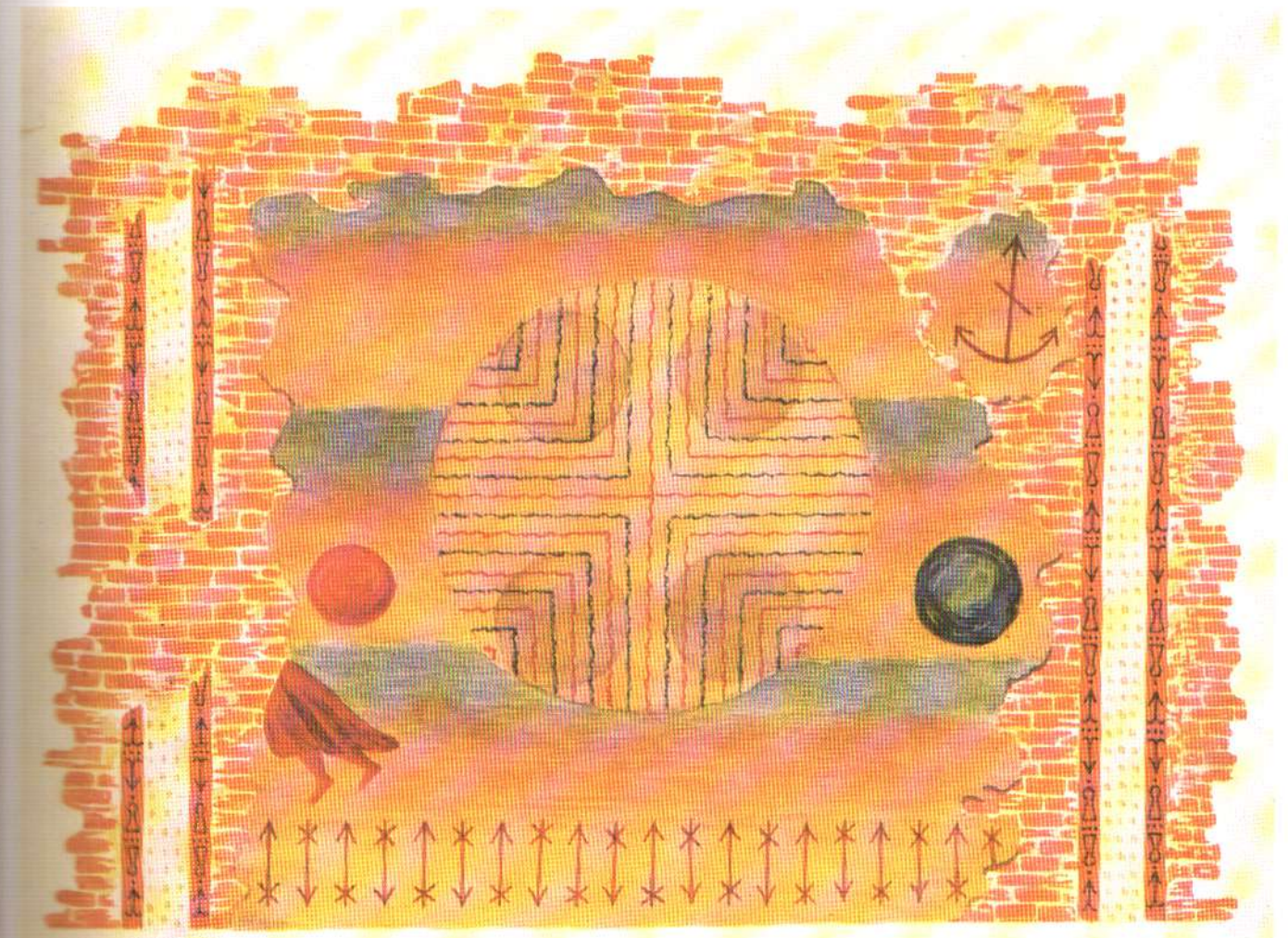
29 Храм на Протоке. Роспись южной плоскости северо-западного столба. Акварель А. М. Федотова



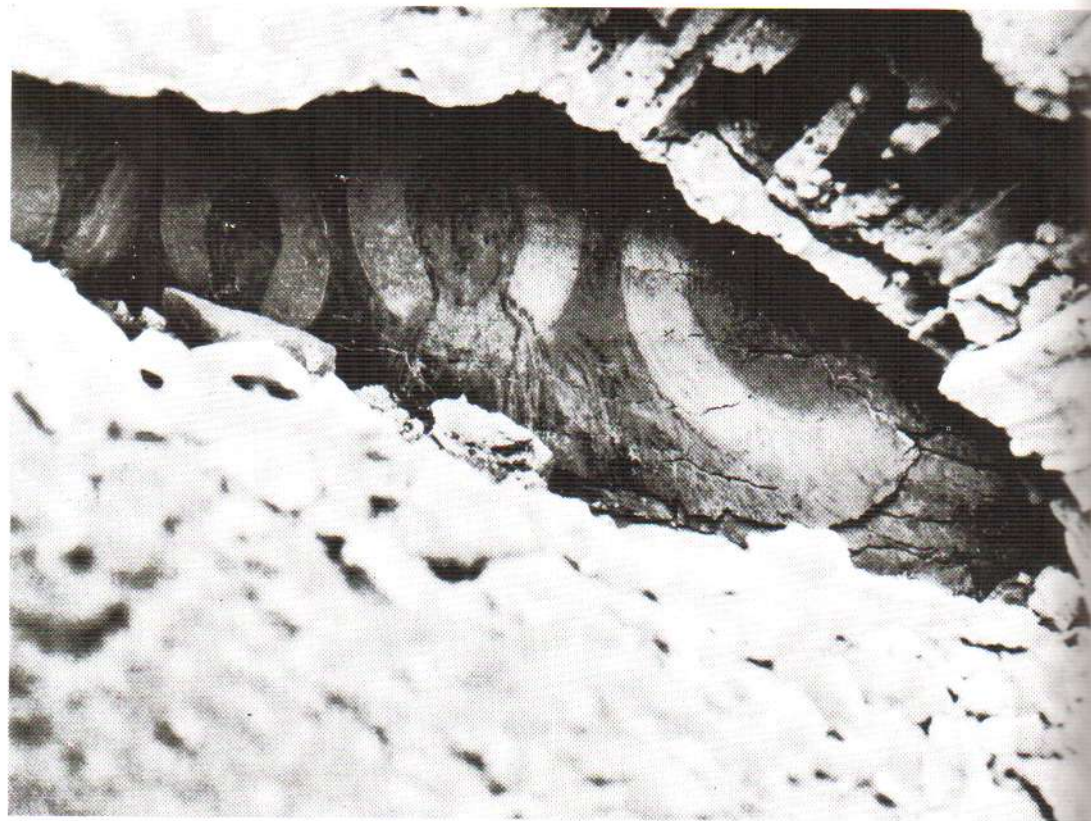
30 Храм на Протоке. Роспись западной плоскости
северо-западного столба. Акварель А. М. Федотова



31 Храм на Протоке. Роспись северной плоскости
северо-западного столба. Акварель А. М. Федотова



с. 33. Восточная стена С. В. храм Протока



5 Почти совершенно разрушенные аркосолии западной части северной стены совсем не сохранили росписи. Также нет фрагментов живописи и в большом аркосолии против северо-восточного столба.

Поэтому особый интерес представляет фрагмент росписи, описанной М. П. Полеским-Щепилло, под номером 5. По словам автора, это «фреска св. диаконов в белых одеждах с нижнею орнаментовкою под мрамор. Верхняя часть фрески представляет ноги св. диаконов до колен и нижние края их белой одежды». «По мнению, высказанному здесь гр. А. С. Уваровым, фреска св. диаконов . . . без нижнего орнамента могла бы принадлежать к памятнику IX века, но со сказанным орнаментом под мрамор относится к XVI столетию . . .»²⁵ (?! — Н. В.). Фреска находилась «на внутренней стороне северной стены храма между третьей нишей и разрушенным окном»²⁶. Здесь бесспорно лишь расположение фрески на северной стене, остальное же не очень ясно. Непонятно, что понимал М. П. Полеский-Щепилло под «разрушенным окном» (это, скорее всего, портал), неясно также, что разумел исследователь под «третьей нишей», «нишами» он называл аркосолии, но их в западной части северной стены было два, а не три. Над аркосолиями роспись не могла помещаться, так как ее нижнюю часть занимает полилития, начинавшаяся в 14 см от пола. Самый фрагмент размером около 2,13 м в длину и 1,70 м в высоту требовал в своем целом виде значительного места. Единственный подходящий по масштабу участок — это промежуток между двумя аркосолиями длиной как раз 2,15 м.

На копии открытой росписи — внизу — заключенные в коричневые обрамления уже знакомые нам имитации полилитии с белой окантовкой ее основных элементов — кругов, трех- и четырехугольников, с набрызгом в передаче фактуры камня, струйчатым орнаментом, символизирующим «моромор разноличный». Над обрамлением полилитии и помещается нижняя часть «фрески св. диаконов», сохранившаяся на высоту 61 см, справа она ограничена «рамой», имитирующей каменную кладку. Позём — серо-оливковый, одежды — белые с темным контуром и с оливковыми же складками, босые ноги написаны охрой с коричневым контуром. Последнее может дать повод отнести фрагмент к работе мастера, приверженного к графической манере.

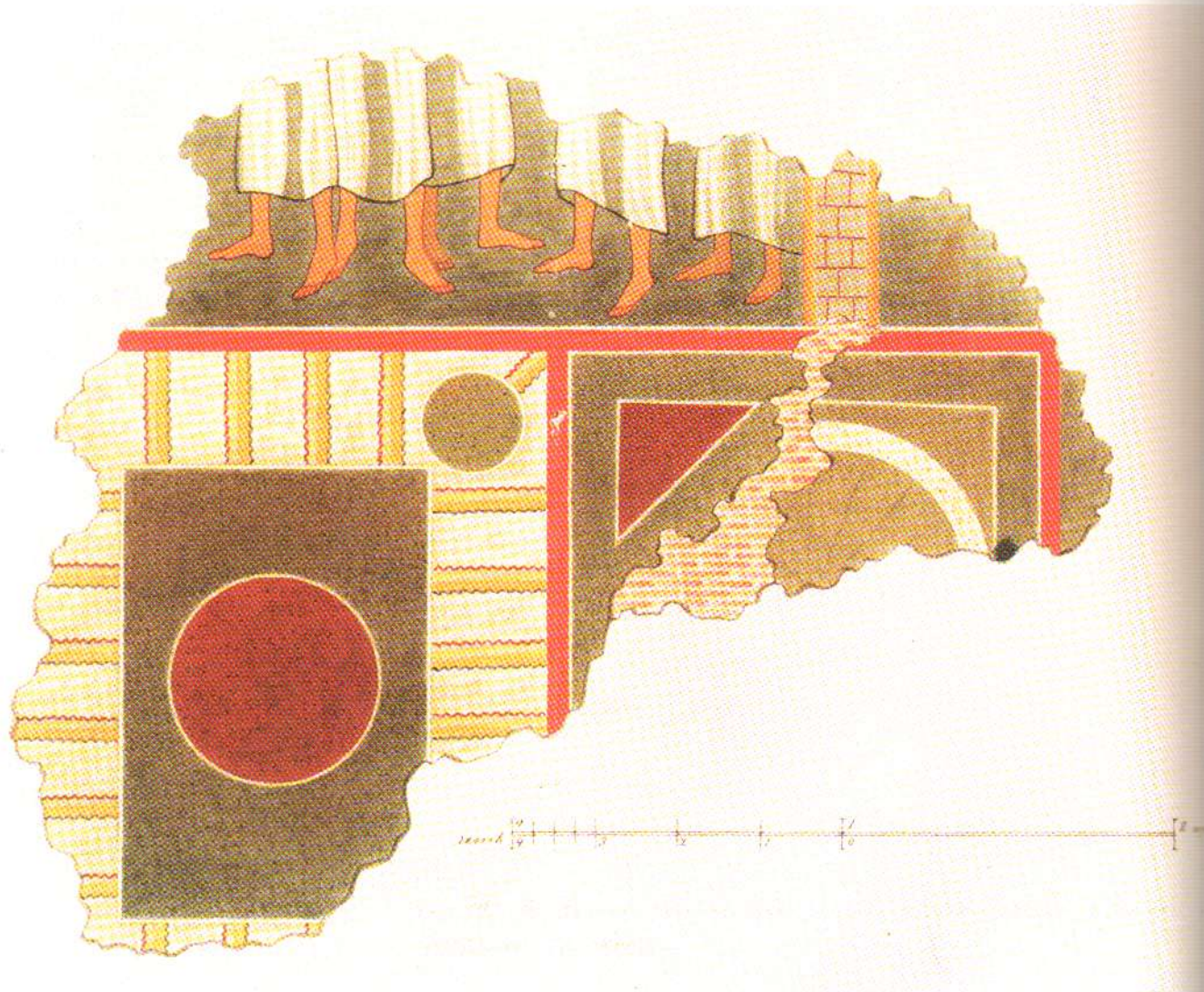
Что же за композиция была на северной стене собора? Конечно, это не изображения «святых диаконов», для которых характерны длинные, до пят, белые одежды. Думаем, что вероятнее всего предположить здесь большую сцену «Сорок мучеников Севастийских», чему очень соответствуют босоноготь и белые одежды людей смоленского фрагмента (препоясания). Возможно, что изображение справа кирпичной кладки символизирует баню, которая, по легенде, стояла на берегу Севастийского озера²⁷. Культ сорока воинов-христиан, стойких в вере и казненных, по легенде, при императоре Лицинии, был распространен и популярен в Византии и на Руси²⁸. Их изображения были помещены на подкупольных арках Софии Киевской²⁹. Вся группа Сорока мучеников была изображена в росписи крещальни Софийского собора³⁰ и в большом рельефе владимирского Успенского собора 1158—1160 годов³¹. Им посвящается особый каменный храм (1199—1211) в Новгороде³².

Позднее композиция «Сорок мучеников» вошла в росписи соборов Московского Кремля: в Успенском она написана на южной стене Петровского придела, а в Благовещенском (роспись 1508 года) — на северном склоне свода хор, здесь также изображены тесно поставленные босоногие фигуры в белых портах либо препоясаниях³³. Возможно,

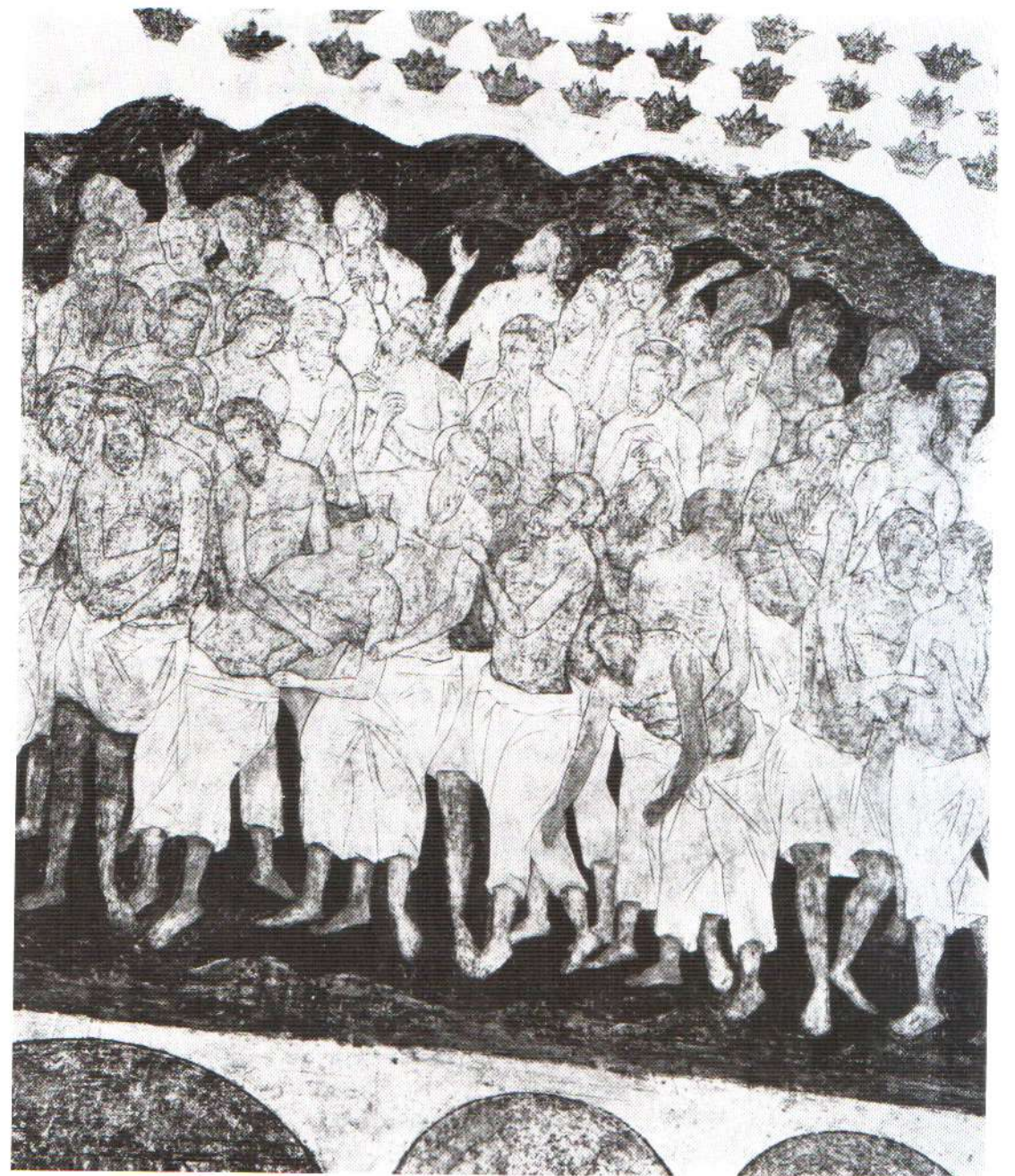
что в смоленском храме на Протоке композиция разворачивалась не в длину, а по вертикали, пример чему мы найдем в росписи собора монастыря Дечаны, где за первым рядом фигур в рост изображены только головы стоящих сзади фигур³⁴.

Теперь мы перейдем в галереи собора.

34 Храм на Протоке. Северная стена. Фрагмент композиции «Сорок мучеников Севастийских». Акварель А. М. Федотова



35 Благовещенский собор Московского Кремля. Северная стена. Композиция «Сорок мучеников Севастийских»



6 Окружающие собор галереи просторны и широки (свыше 5 м) и более похожи на продолговатые залы. Хотя они имели назначение усыпальниц, в их архитектуре не было ничего мрачного. Они хорошо освещались довольно широкими и часто поставленными окнами, размещавшимися по оси простенков аркосолиев и замков их арок.

Южная галерея оказалась очень сильно разрушенной. Верхняя часть ее южной стены обвалилась и легла целиком на пол галереи³⁵. В южной стене галереи — восемь аркосолиев. Но их оказалось мало, и поэтому к южной стене собора пристроили новую шеренгу из девяти погребальных ниш. Как галерея, так и аркосолии у стены собора были сооружены вскоре после его постройки. Галереи и угловые капеллы входили в единый архитектурный замысел. При ознакомлении с остатками росписи галерей нужно иметь в виду, что они имели не сводчатое, а, скорее всего, деревянное покрытие, видимо, лишенное росписи: большинство фрагментов живописи было найдено у *внутренней поверхности стен* галерей и храма, то есть все они принадлежали к их *стенной* росписи.

Восточная прямая стена южной галереи была прорезана тремя заменявшими алтарные апсиды нишами для отправления тут же, в усыпальнице, заупокойных поминальных служб. Поверхность восточной стены галереи и ниш занимал почти не сохранившийся ярус завес беловато-охристого тона с желтыми складками и каймой из черной и красной полос по краю; на завесах были написаны черные орнаментальные кружки с четырьмя отростками³⁶ и черные же фигуры типа якоревидных «процветших» крестов. Завесы эффектно выделялись на черно-синем фоне.

Примечательный, но плохо сохранившийся орнамент, подражающий дорогой узорчатой ткани, уцелел на восточной стене южной галереи, слева от средней ниши, где он как бы имитировал настоящую алтарную завесу. Реальная византийская ткань одноцветна, и рисунок был передан чередованием блестящих и притушенных матовых плоскостей³⁷, но смоленский художник сделал ткань полихромной. Орнамент сильно выцвел и разрушился, но его скрупулезное изучение В. М. Соколовским позволило восстановить рисунок и цвет росписи³⁸.

Орнамент в целом занимал весь простенок и состоял из шести больших кругов, открытых в местах стыков малыми кругами. Сначала по грубой сырой штукатурке циркулем прографили окружности, а внутри некоторых кругов бегло прочертили контуры птиц. Судя по этим остаткам графы, изображения птиц во всех кругах идентичны. Ось композиции образовывало развивающееся из треугольного корня древо. На его стволе — пышный крин с отходящими в стороны побегами ветвей с ягодками на концах, к которым и были обращены клювами повернутые головки двух длинноногих птиц. Круги имеют широкие ободы как бы края блюда, украшенные по контуру точечным, а внутри растительным орнаментом³⁹. Перед исполнением рисунка штукатурка покрывалась плотным слоем белой краски, служившей непосредственным грунтом композиции. Поверхность круга — зелено-серого цвета, а птицы и стилизованное древо — темно-красные. Шейки птиц и полосы, прорисовывающие крылья — черного цвета, поверх которого густой белой краской написаны колечки; по-видимому, так же были украшены и хвосты птиц. Контуров птиц и древа прорисованы белилами. Рисунок нанесен очень свободно, без соблюдения точной симметрии. Расцветка «обода» круга — белый цвет (незакрашенный грунт) с черным орнаментом из причудливых цветов. В малых кругах также были изображения, но они полностью исчезли; здесь преобладал темно-красный

цвет. В ромбовидных промежутках между кругами на черном фоне находился несохранившийся орнамент.

Занимая северный простенок между нишами «алтаря» и «жертвенника», описанная «тканая завеса», как сказано, напоминала о реальной завесе «царских врат».

Несомненно, что все аркосолии южной стены галереи были расписаны. Так, при разборке завала I (с запада) аркосолия встречены мелкие обломки росписи, в частности ультрамариновый фон с белыми буквами надписей. Во II аркосолии прослежена красно-коричневая кайма обрамления и кусочки фона того же синего цвета. В III аркосолии на блоках его упавшего свода уцелели остатки росписи синего и красного тона, а на тыльной стенке — кусочки белого фона; на стыке свода с тыльной стенкой — остатки широкой красно-коричневой полосы обрамления.

Аркосолии и гробницы у южной стены храма оказались начисто разрушенными. Возможно, что гробница во II с востока аркосолии была украшена живописной «пеленой», подражающей ткани с орнаментом в кругах: здесь был найден фрагмент «обода» круга с жемчужным узором, исполненный черным цветом по белому фону. В VI гробнице (к западу от портала) прослежено ее более чем скромное оформление: толстую серую заливку гробницы даже не окрасили, но прямо по заливке сделали пестрый набрызг — красной, черной, синей и зеленой красками.

От надгробной росписи над погребениями у южной стены храма случайно уцелели лишь два полукруглых панно от западных VII и VIII аркосолиев. Для прикладки этих аркосолиев была срублена храмовая пилястра. Аркосолии обрушились вместе с храмом и галереей, оставив роспись открытой непогоде и частью погребенной в его руинах. Это объясняет, почему от живописи сохранились почти призрачные образы, которые мы с трудом определяем.

Роспись левого (западного) VIII аркосолия обрамлена широкой красно-коричневой каймой. Фон — синий. Грунт внешнего края каймы загибается перпендикулярно стене, свидетельствуя, что над каждой гробницей был первоначально построен настоящий сводчатый аркосолий. Композиция трехфигурная. Слева — поясной святой в коричневом облачении и в белом с черным омофоре, возможно Никола. Сохранившаяся часть лика позволяет догадываться о манере, родственной изображению Николы в жертвеннике. Местами сохранилась зеленая основа и охристые высветления. В центре — Христос, в коричневой одежде и синем плаще, правой рукой он благословляет, а в левой держит Евангелие в белом переплете. Краска лика почти исчезла. Фигура Спаса предварительно описана свободным контуром темной охрой и должна была быть несколько выше, но практически написана ниже. Справа — почти исчезнувшая, видимо, женская фигура в красновато-коричневом мафории и синей одежде. Обе боковые фигуры совпадают с предварительным рисунком. Графы нет. Только нимбы прочерчены циркулем. Любопытно, что нижний край росписи опущен ниже верхнего края гробницы, то есть роспись сделали до погребения, надо полагать непосредственно перед ним. Как можно судить по незначительным остаткам, лицевая стенка гробницы была расписана струйчатым орнаментом, а на горизонтальной плоскости гробницы находился растительный орнамент (может быть, «пелена»).

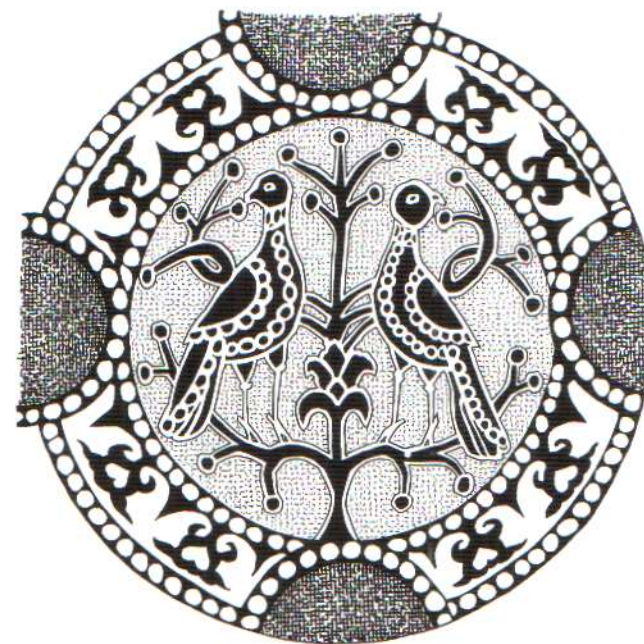
Роспись смежного VII (правого, восточного) аркосолия сохранилась несравненно хуже. Фон — синий. Композиция — также трехфигурная. Слева — святой в коричневом облачении с белым омофором. В центре — изображение Богоматери Знамение.

Красочный слой почти исчез. Одежда Богоматери — темно-синяя, мафорий, вероятно, коричневый. Сохранилась циркулярная графья нимбов Христа и Марии, круглого медальона вокруг Христа и следы охряного эскизного контура. Подобный же контур сохранился от правой, видимо, женской фигуры. Полукруг росписи короче примыкающей гробницы⁴⁰. Последняя не покрыта выкладкой плитки, но залита по могильной земле толстым слоем серого раствора, по которому без окраски был сделан черный и красный набрызг.

Исчезновение живописи обоих фрагментов и сохранение только фресковой подготовки или контура позволяют думать, что живопись альсекко была смыта.

Освещенность галереи повышала тонко продуманная орнаментальная роспись широких оконных амбразур южной стены. Их углы оконтурены красно-коричневыми каймами, а внутренние плоскости украшены сочным растительным орнаментом на белом фоне. Это был незатесненный и свободно написанный извивающийся побег, сохранившийся в амбразуре II (с запада) окна, где побег — светло-желтый. В амбразуре III окна тот же мотив сохранил на ветках голубые и розовые цветы. Крупный узор IV окна при единстве мотива исполнен также светлой, но серовато-синей краской. В V окне орнамент не сохранился. В VI окне вновь написан сочный желтый побег с крупными темно-зелеными листьями. Подобным же желтым орнаментом был украшен наружный косяк портала галереи. Таким образом, роспись выходила и на фасады комплекса.

Вдоль западной части южной стены галереи, где отсутствовали аркосолии, но находился, скорее всего, вход в южный придел, собрано много мелких обломков росписи орнаментального характера, в том числе струйчатого узора.



37 Храм на Протоке. Южная галерея. Роспись западного (VIII) аркосолия у южной стены храма



7 Северная галерея и северный придел были разбиты падением в эту сторону стен и сводов храма, которые образовали мощную толщу завала. Однако все же удалось расчистить стену галереи с девятью аркосолиями. Все они не сохранили сводов, остались частично лишь тыльные части и простенки со слабыми следами росписи гробниц.

Роспись III (с запада) гробницы «под камень» была полихромной: по коричневому фону сделан набрызг черным и белым, а по синевато-зеленому — мелкий белый набрызг. В убор гробницы IV аркосолия был перенесен прием полилитии: на его передней стенке внизу шла желто-белая горизонтальная полоса на красно-коричневом фоне; в центре — черный ромб с лимонно-желтым обрамлением и наружным голубым контуром. «Крышка» гробницы представляла сильно растрескавшийся и просевший толстый слой хорошо заглаженной заливки, сделанной без выкладки плитки, непосредственно на щебневой засыпи гробницы; в середине удалось проследить коричневый, почти черный, диск с белым контуром на темно-красном фоне, а в восточной части — также коричневый с белым контуром ромб.

Наиболее значительной и хорошо сохранившейся надгробной росписью украшена стенка V аркосолия северной галереи. 38—40

Композиция включает семь фигур. Они стоят на темно-синем, почти черном, позёме на белом фоне. Общий колорит росписи — глухой и сумрачный. Опишем фигуры слева направо. Первая: одежда — черно-синеватая, с белыми складками; подол, лор и пояс исполнены охрой, передающей золотое шитье с белыми жемчужинами и полустертым коричневым орнаментом. Положение рук неясно: правая рука как будто поднята в молитвенном жесте, левая — на широком поясе. Вторая: нижняя одежда — черно-синеватого цвета; на подоле — такая же золотая кайма, на которой лучше читается коричневый орнамент из переплетающихся сердцевидных фигур. Плащ — красный. Правая рука — у груди в жесте моления, левая, приподнявшая плащ, видимо, держала какой-то предмет. Ноги не сохранились. Третья: плат и плащ — черно-синеватого тона, со складками, расписанными охрой; руки — перед грудью; нижняя одежда исполнена светлой охрой, с коричневыми складками и белыми бликами. Четвертая: средняя фигура — Иоанн Предтеча. Нижняя одежда также написана светлой охрой, с коричневыми складками и белыми бликами; гиматий — темно-зеленый, с коричневыми складками. Правая рука — перед грудью, в левой — белый с желтыми контурами свиток с черными полустертыми буквами слов: «...се агнец божий». Пятая: темно-коричневая (монашеская?) одежда (плаща нет) со складками, нарисованными охрой и белилами; из-под нее видны босые ноги в сандалиях (коричневые ремешки?). Ладони рук — перед грудью. Шестая: нижняя одежда — черно-синеватая, с белыми складками. Плащ написан светлой охрой с коричневыми контурами и белыми «светами». Правая рука — перед грудью в жесте моления, левая — под плащом (?), ноги написаны охрой, ремни сандалий — коричневые. Последняя, седьмая фигура, кажется, детская. Нижняя одежда — светлой охры с коричневыми контурами и белыми бликами; плащ — зеленый (?); положение рук неясно. Фигуры почти не сохранили ликов — они либо сбиты, либо начисто стертые. Все они имеют написанные охрой нимбы. Сумрачная цветовая гамма композиции хорошо сгармонирована и уравновешена. Существенно, что фигуры исполнены в фас и не обращены в молении к центральному персонажу — Иоанну Предтече; они предстоят божеству, как бы находящемуся перед ними. Видимо, все семь фигур представляют патронного самого погребенного (Иоанна) и членов его семьи. 40

Как и южная, северная галерея освещалась большими окнами, амбразуры которых были украшены такой же орнаментальной росписью. Вдоль северной стены галереи собраны многочисленные фрагменты крупного растительного светлого серо-фиолетового узора, исполненного на белом фоне. Обрамления орнамента были написаны светло-коричневой краской.

В восточной стене северной галереи, как и в южной, были выложены неглубокие ниши для отправления заупокойных служб. Они не вскрывались, так как крайне ветхая стенка могла обрушиться, но прослежено, что ниши были расписаны. В северной — обнаружена лицевая красно-коричневая кайма и уходящая внутрь темно-синяя окраска фона. Правая (южная) ниша также оконтурена по краям красно-коричневой полосой, за которой на полуарке просматривались кусочки раствора со следами росписи.

Начиная от юго-восточного угла галереи по низу северного фасада храма шел очень узкий (62 см) пояс белых завес с зелеными, а не желтыми складками и укороченными черными стреловидными «процветшими» крестами и тrefами между их основаниями. Пояс завес пересекал и стесанные фасадные лопатки храма. Над завесами и разделительной красно-коричневой каймой начинался не сюжетный ряд, но струйчатый узор. Возможно, что он заполнял все поле стены: обломков лицевых изображений здесь не найдено. Ближе к северному portalу храма завесы не сохранились, а около портала были сняты остатки росписи, изображающей маленькие фигурки святых, помещенных на столь необычном месте в связи с тем, что против северного портала прямо в полу галереи в двух гробницах сделали погребения, так что над ними, как и в аркосолиях, видимо, находилась композиция моления или предстояния. Интересно, что здесь, в щебневой засыпи, и встретились мелкие обломки росписи с блестками позолоты на желтом охряном фоне (нимб?). Как и в аркосолиях, эти гробницы не были закрыты каменными плитами. Ближайшую к portalу гробницу перекрыли прямо по заполняющей ее земле толстым слоем известкового раствора. Смежную гробницу беспорядочно перекрыли вымосткой из плитки и по ней — слоем раствора. Естественно, что здесь раскраски не было.

Косяк северного портала был расписан струйчатым орнаментом.

Далее к западу от портала стена храма не имела росписи — ее тонировали оранжевой краской, как и северную половину западной стены. Около западной стены северной галереи, где аркосолия отсутствовали, собрано множество мельчайших обломков большой черной надписи по белому фону и разграфке линий строк (первоначальная окраска стены была коричневой, и белый фон нанесли специально для надписи).

Вопрос о росписи *западных угловых приделов*, видимо, должен решаться отрицательно. В щебневом завале над южным приделом не встречено ни одного обломка росписи; единичные фрагменты найдены лишь в северной зоне завала и принадлежат, скорее всего, самой галерее. Северный придел был оштукатурен внутри, но не расписан; в его руинах также не встречено ни одного фрагмента живописи. Возможно, что эти части комплекса, примкнувшие в последнюю очередь, остались нерасписанными потому, что на хозяйстве «великого дома» — монастыря — пагубно отразились происки «врагов-игуменов», стремившихся всеми правдами и неправдами подорвать ресурсы приверженной к Авраамии обители. Об этом выразительно говорят граффити, найденные во время раскопок 1962 года: «господи помъзи дому великъму [и] не даждь врагомъ игумъвомъ истратити [до] кънца ни Климъте»⁴¹.

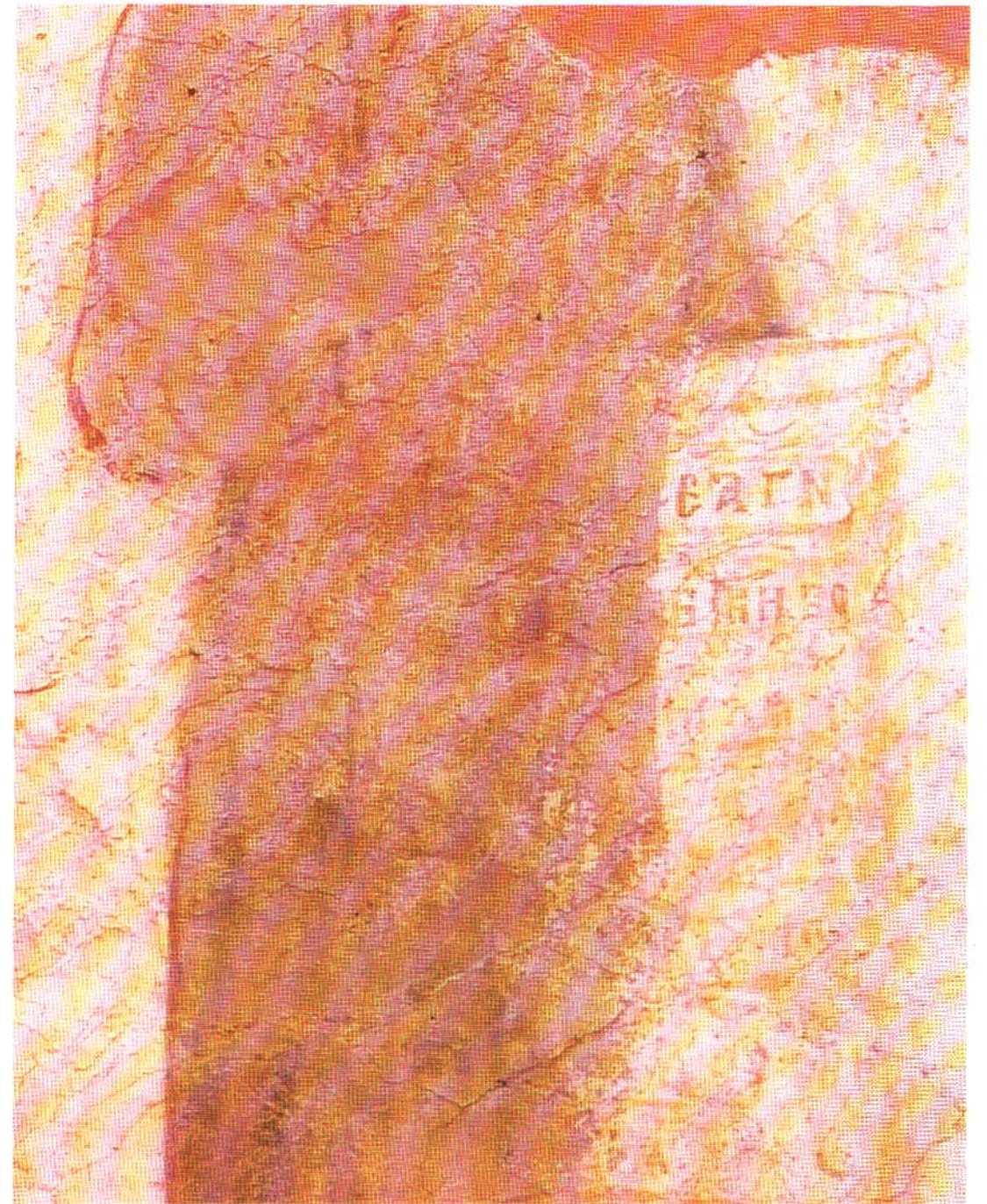
38 Храм на Протоке. Северная галерея. Роспись V
аркосолия. Семь святых



39 Храм на Протоке. Северная галерея. Роспись V
аркосолия. Семь святых. Центральная группа



40 Храм на Протоке. Северная галерея. Роспись V
аркосолия. Семь святых. Деталь



8 Наши сведения о стиле и технике живописи пополняют отдельные фрагменты ликов и деталей, на которых следует особо остановиться. Они свидетельствуют о разнообразии манер письма, начиная от живописной и кончая графической, между которыми есть и промежуточные приемы, сочетающие обе основные системы с преобладанием черт той или другой.

Наиболее яркими представителями живописной манеры являются фрагменты двух ликов старцев. Лучший — названный нами головой «старца с розовыми губами» (размер 13 × 6,5 см). Оливковая основа лика густо записана охрой (нимб, лицо, борода), моделировка осуществлена темно-коричневой краской разной интенсивности и тонкими пробелами. При этом блики положены строго по форме, не создавая никакого намека на отвлеченную орнаментальность. Напротив, художник сплавляет тени, создавая реальный рельеф лица, который подчеркнут белильными «светами» и даже, кажется, попыткой передать цветовые рефлексы. Так, на кончике носа и ноздрях проложена киноварная полоска, как бы рефлекс ярко-красных губ. Красоте лика вторит эффектная расцветка одежды — по ее коричневато-фиолетовому тону проложены острые киноварные складки. Фрагмент найден у западной стены южной галереи.

Очень близка по манере голова другого старца, на сине-фиолетовом фоне (размер 12 × 6 см). В отличие от первой здесь сильнее чувствуется коричневый контур.

Сильное впечатление производит третий фрагмент головы, на красном фоне или с красным нимбом (найден в северной галерее против простенка между I и II аркосолиями; размер 15 × 13 см). Здесь с разрушением красочного слоя выступила оливковая основа лика, а охряная моделировка и коричневые контуры и притенения темной зеленовато-коричневой краской глазниц, век и бровей сохранились частично. На лбу охрой выделен «трезубец» поперечных морщин, переходящих ниже в охряный контур тонкого с горбинкой «орлиного» носа. Та же охра передает световые блики зоркого, устремленного куда-то в сторону глаза и округлость щеки. Можно полагать, что были применены и световые белильные блики. Хочется думать, что лик, в котором есть нечто дьявольское и злое, не только случайная «работа» разрушительного времени, но и плод сознательного живописного приема мастера.

Выразительным образцом живописной манеры является также маленькая фигура святого в синем кафтане и красном плаще, собранная в обломках в северо-восточном углу северной галереи. Сохранившаяся часть лика (размер 10 × 6,5 см) характеризуется свободой и изяществом письма с охряной и белой моделировкой формы по оливково-зеленой основе. Молодое лицо с черными волнистыми волосами, усами и бородкой очень выразительно; темные глаза с белыми бликами у нижнего века кажутся влажными. Уверенная живопись этого фрагмента выдает руку большого мастера.

Один из лучших фрагментов ликов — это голова святого, найденная около II с востока аркосолия южной галереи, выразительный пример графической манеры (размер 18 × 18 см). Здесь, в сущности, четыре цвета: основа — охра, контуры, тени и волосы — коричневые, высветления — тонкими белыми штрихами, подрумянка — киноварная; это почти монохром. По наблюдению В. М. Соколовского, в живопись лика был введен ультрамарин, разводимый только на крахмале, пшеничном отваре и пр. Он хорошо стусеван с охрой и коричневым тоном. Следовательно, лик написан клеевой краской. Манера письма этого лика такова, что невольно хочется признать в мастере опытного иконописца, смело взявшегося за монументальную роспись. Он с уверенной каллигра-

фичностью описывает одной линией нос и бровь, делая нажим на брови; мастерски, вновь со свободным нажимом кисти оконтурены веки. Любовь к контуру заставила мастера обвести твердой коричневой линией даже губы и острую подрумянку на скулах, сообщив лицу нечто страдальческое и болезненное, как бы «чахоточное». Невольно вспоминается характеристика одного из героев осажденного Ленинграда: «Я просто не запомню таких красок на человеческом лице: оно у него пепельно-желтое с ярко-красными скулами»⁴². Впечатление болезненности и страдания подчеркивается как бы прилипшими к потному лбу мелкими черными кудряшками. Остро ограниченная подрумянка и графичность манеры невольно приводят на память отдаленное от смоленского фрагмента по меньшей мере столетием знаменитое изображение царицы «Олены» в южной паперти новгородского Софийского собора. «Роспись выполнена в технике *al secco* по тонкому слою белой подгрунтовки, положенной прямо на камни, едва прикрытые тонким слоем обмазки»⁴³. Эта параллель едва ли случайна; общность смоленской живописи с искусством русского северо-запада, может быть, была результатом знакомства смоленских мастеров с новгородско-псковским художественным наследием либо их участия в работе новгородских дружин на правах учеников, затем обосновавшихся в качестве самостоятельных мастеров в Смоленске.

Как позволяют заключить более мелкие фрагменты ликов и фигур, графическая манера письма преобладала. В основе здесь — зеленовато-оливковая прокладка, лик пишется по ней охрой с коричневым или черным контуром, иногда применяются белильные оживки. Таких фрагментов особенно много в западной части южной галереи. Графическая манера характеризуется быстротой и точностью письма. Едва ли случайно, что исполненные в этой манере фрагменты принадлежат преимущественно небольшим фигурам. Возможно, что это было в какой-то мере следствием обилия изображений сравнительно небольшого масштаба, позволяющего сопоставлять их с иконами. Есть части ликов всего в 8—10 см величиной. В завале III с запада аркосолия северной галереи найден фрагмент изображения ноги со ступней всего в 4—5 см. Обломки аналогичных по мелким размерам ног и руки были найдены в южной галерее у южной стены храма; на этом фрагменте отчетливо видно, как шелушится письмо альсекко, нанесенное на серовато-синий фресковый фон. Это явление объясняется тем, что станковая и монументальная живопись создавалась одними и теми же лицами.

Живописная манера со свободной лепкой формы лица оливковыми притенениями, плавными белильными высветлениями и подрумянкой губ и щек связана, видимо, с более крупными фигурами (есть фрагменты, где глаз был длиной 4—5 см); впрочем, так писались и фигуры «иконного» масштаба, например поясной Никола в жертвеннике⁴⁴.

Наличие двух основных манер — живописной и графической — роднит роспись храма на Протоке с росписью псковского Мирожского собора, церковью Георгия в Старой Ладобе, Благовещения на Аркаже и Спаса-Нередицы, где также выявляются эти два основных приема. Было высказано даже предположение, что росписи храма на Протоке и староладожской церкви Георгия выполнялись «если не одной артелью, то основные мастера-художники, возглавлявшие артели, были одни и те же»⁴⁵. Вероятнее думать, что в Смоленске работали выученики новгородских художественных дружин: смоленская роспись в ряду памятников монументальной живописи русского северо-запада более поздняя. Отметим, однако, что фрагменты смоленской росписи почти не дают примеров орнаментальной моделировки ликов, которая столь характерна для новгородско-

псковских росписей второй половины XII века. Вкус смоленских мастеров и их заказчиков как будто тяготел к более близкой к натуре свето-теневого передаче форм лица.

Отметим любопытный прием использования в качестве цвета белой поверхности штукатурного слоя (орнамент обода круга в «пелене» из южной галереи, фон композиции «Семь святых» и свиток в руке Иоанна Крестителя там же, часть завес, фон Николы, фон орнамента в окнах, основной цвет аканфа в арочных обрамлениях и др.)⁴⁶. Примечательно применение художниками красных, киноварной яркости, нимбов, встречающихся позднее, в новгородских росписях XIII—XIV веков (Никола на Липне, Федор Стратилат, Спас на Ильине улице)⁴⁷.

Из отдельных фрагментов росписи, отметим четыре: 1) часть небольшой фигуры святого воина (вышина 60 см, ширина 22 см; найдена в южной галерее у западной части южной стены храма) — рука, обтянутая серебристо-серой кольчугой с белыми скобочками колец и «золотыми» опястьями; пояс — желто-коричневый («золотой»), плащ — фиолетовый, над ним — часть желтого («золотого») диска (может быть, гривны?); в руке — тонкий белый крестик с расширяющимися концами; 2) миниатюрное изображение красновато-желтой рыбки в красно-коричневой сети на синем фоне воды; может быть, это фрагмент сцены «Чудесный лов рыбы»? (обломок найден близ юго-восточного угла юго-западного столба)⁴⁸; 3) фрагмент морды зверя, найденный в щелке около восточной стены северной галереи (размер 5 × 7,5 см); сохранилась только открытая пасть с белыми зубами и злобно вздернутым носом. Кажется, художник вспомнил рычащую, злую собачью морду с оскаленными зубами и собранной в складки кожей носа. Этот зверь мог быть и змеем, и драконом, и просто четвероногим хищником. Он как бы бросается на кого-то, от кого сохранилось лишь что-то похожее на охристо-коричневую крайину одежды. Голова зверя исполнена графично; она написана охрой с сильной коричневой контуровкой и коричневыми складками ощерившейся пасти. Сравнительно светлая звериная морда хорошо выделяется на темно-синем фоне, и композиция в целом была, видимо, очень выразительной.

Особо отметим замечательные фрагменты прозрачного орнамента, состоящего из тонкой черной сетки с большими ромбическими ячейками на белом фоне, на углах которых — тонкие черные ромбы с красными «ягодками» и синими «сердечками» на остриях. Этот мотив имеет ряд вариантов. Так же красив орнамент из цветов с тремя лепестками — желтыми, красными и зелеными. Здесь нельзя не вспомнить новгородскую живопись, где в Мартириевской паперти Софийского собора «растительный орнамент на боковых сторонах пилястров имеет небольшой раппорт, тонкие стебли и мелкие цветочки»⁴⁹.

Приведем наблюдения руководившей съемкой стенописи храма на Протоке Е. Г. Шейниной о технике ее исполнения. Толщина однослойного штукатурного грунта — 10—25 мм, раствор — среднезернистый, с частыми включениями мелких кусочков угля. Второй слой прослеживался лишь в единичных фрагментах. Техника стенописи не во всех частях здания одинакова. Преобладающий прием восстанавливается в следующем виде: «по сырой штукатурке с помощью графьи производилась предварительная разметка композиций — основные горизонтальные и вертикальные членения и нимбы. Первоначальный грубый рисунок красной или желтой охрой и некоторые основные тона одежды были выполнены жидко разведенными красками также по сырой штукатурке. Краски эти прочно связаны с грунтом и совершенно не размываются водой. Остальные слои

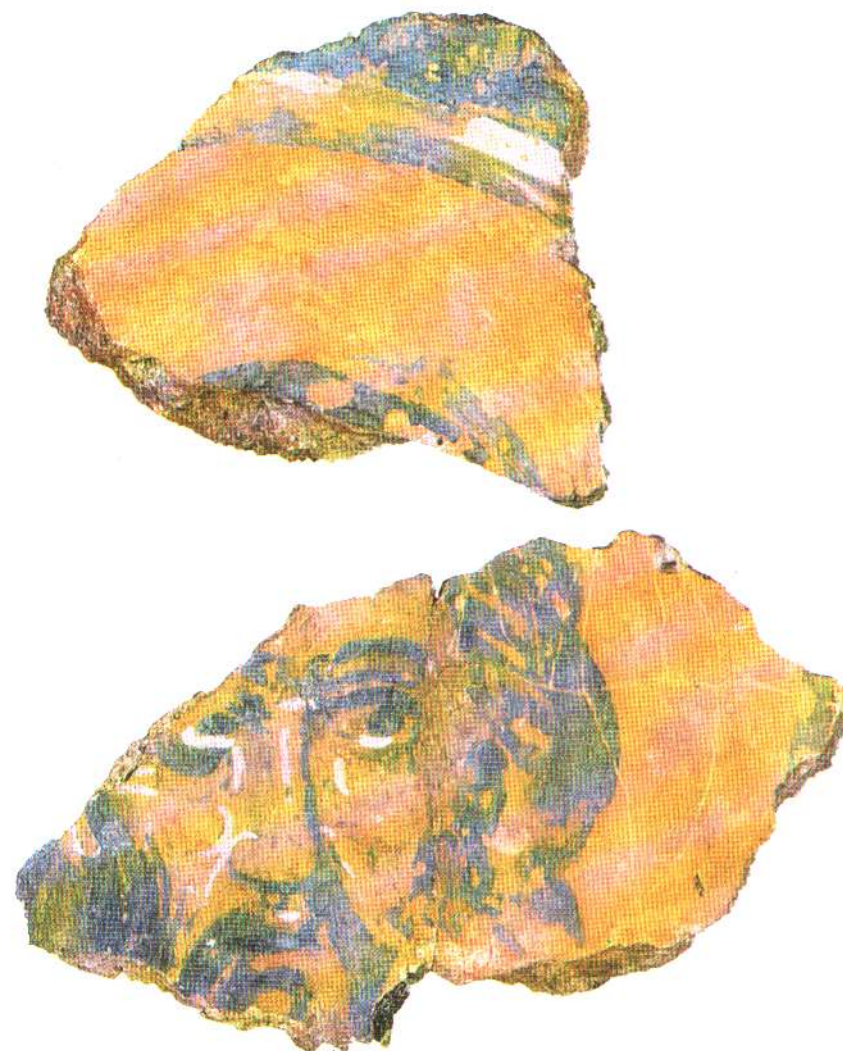
большой частью пастозные, с ясно видимыми мазками. Верхние слои краски иногда отслаиваются в виде чешуек; на местах утрат видны четкие границы между слоями. Многие краски верхних прописок размываются водой. Можно предположить, что работу по росписи храма начинали по сырой штукатурке, в технике чистой фрески, а продолжали ее уже по подсохшей или даже сухой штукатурке. Краски применялись в основном минеральные; желтые, красные, коричневые, зеленые — натуральные железные, синяя — ультрамарин, черная — уголь, белая — известь (анализы пигментов выполнены химиком Эрмитажа И. Л. Ногид)⁵⁰. Именно в силу широкого применения письма по сухому лучше сохранились фрагменты, надежно прикрытые слоем руин, и, напротив, от росписи доступной дождю части уцелели лишь фресковые контуры и подмалевки. Таковы, например, две композиции над западными гробницами у южной стены храма. В технике чистой фрески исполнялся ярус белых завес; они писались жидкими красками, часто дававшими большие подтеки вниз. К этим вопросам мы еще вернемся ниже. Сейчас же обратимся к сведениям об остатках других смоленских стенописей, с тем чтобы в итоге обзора сделать общие выводы о древней смоленской живописи в целом.

41 Храм на Протоке. Фрагмент головы старца



42 Храм на Протоке. Фрагмент головы старца





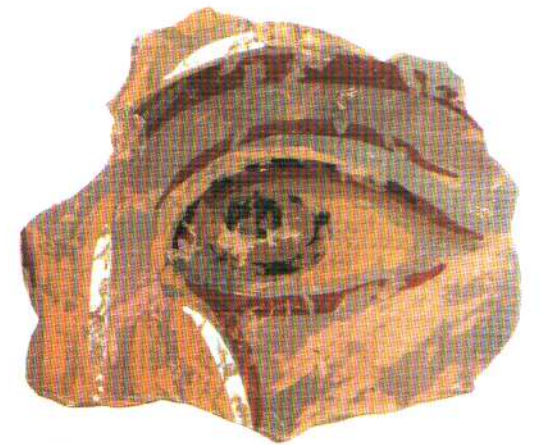
45 Храм на Протоке. Фрагмент головы святого



46 Храм на Протоке. Фрагменты ликов



б



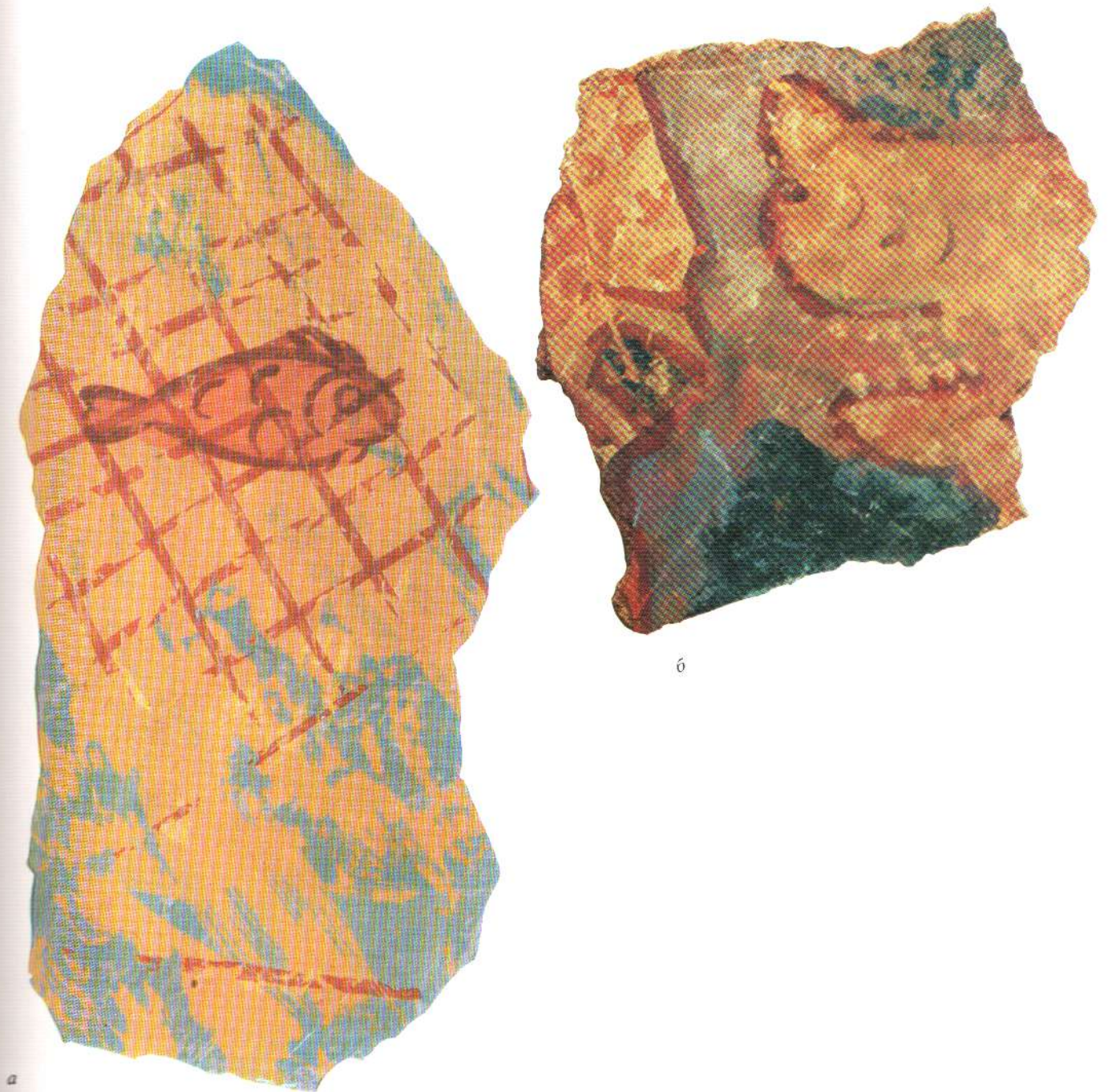
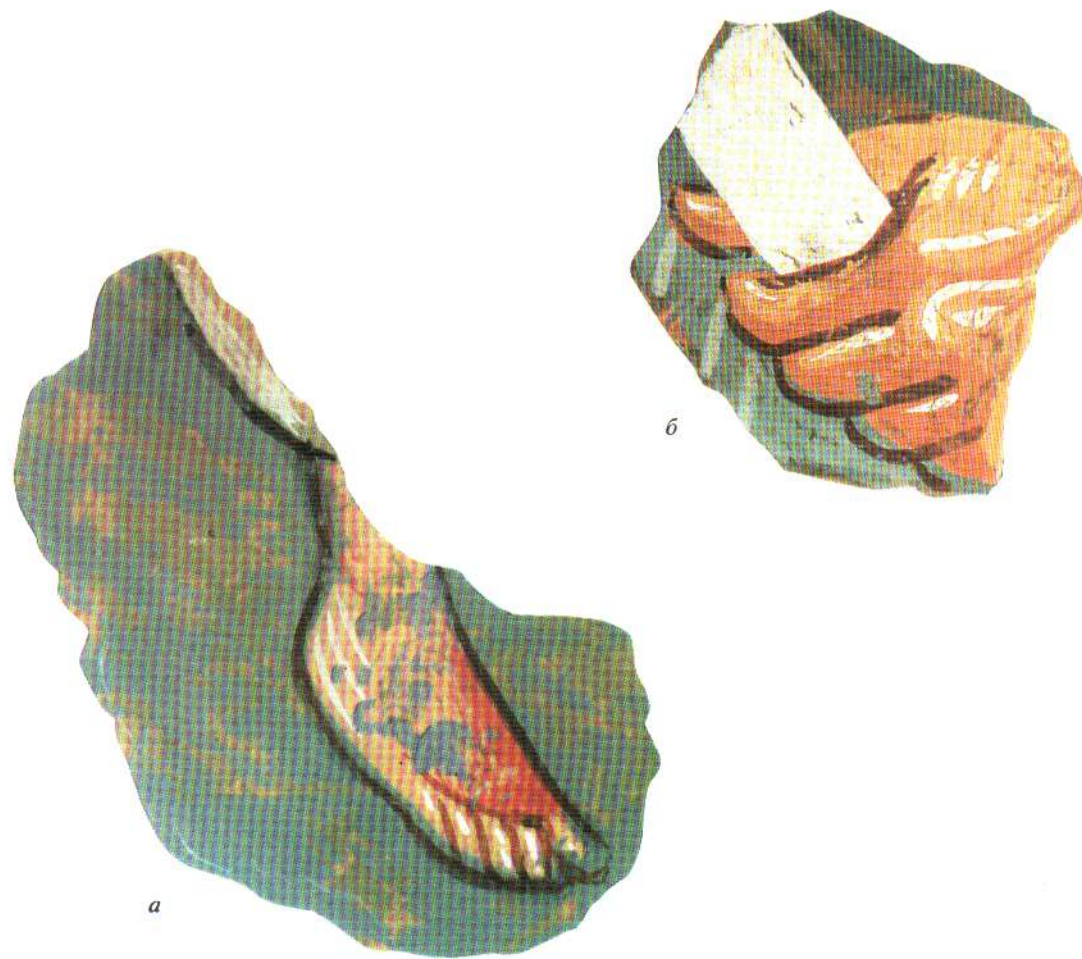
в

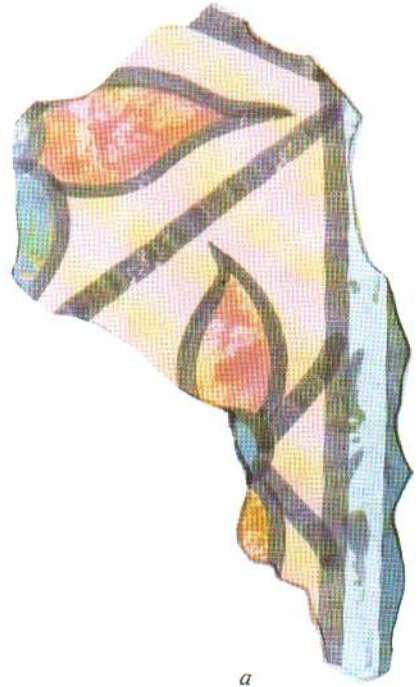


г

47 Храм на Протоке. Фрагмент красного нимба
48 Храм на Протоке. Фрагмент фигуры воина



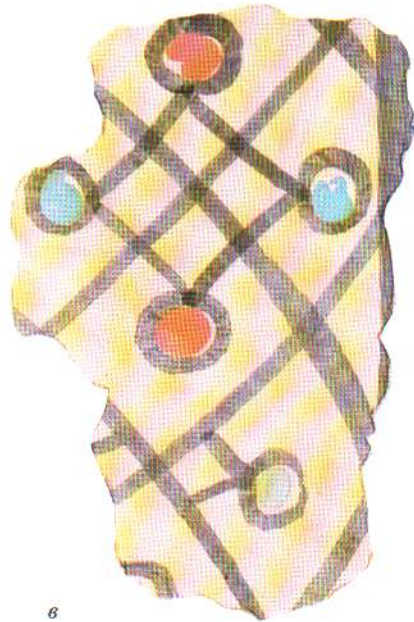




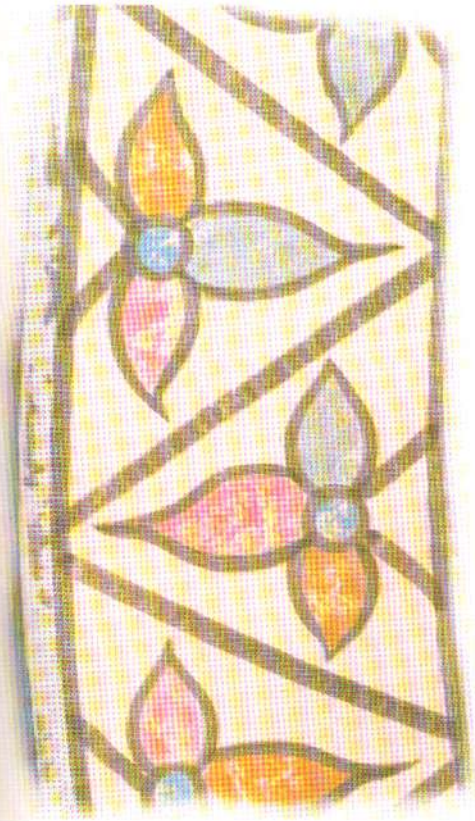
а



б



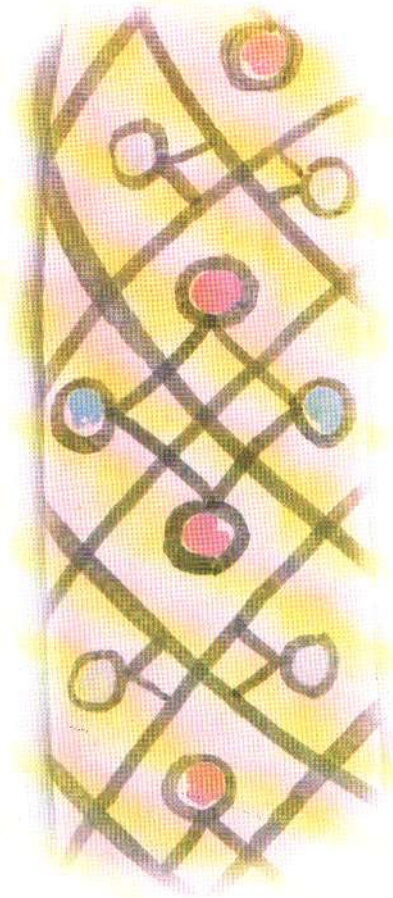
в



а



б



в

*Сведения о росписи
других памятников
Смоленска*

1 Как начало монументального строительства, так и первые живописные работы во вновь построенных храмах были связаны с временем князя Ростислава. Однако здесь наши сведения либо крайне отрывочны, либо их нет вовсе.

Так, разведочные работы 1965 года вокруг *Успенского собора*, выявив следы его строительства Мономахом (1101) и Ростиславом (30-е гг. XII в.; плинфа двух размеров и типов), не обнаружили ни одного фрагмента росписи. Но несомненно, что главный храм Смоленского княжества был украшен стенописью.

Вопрос о росписи *бесстолпного храма* в детинце (40-е гг. XII в.) остается открытым. Лишь почти на уровне древнего пола уцелели ничтожные остатки древней штукатурки. Обломков же росписи при раскопках не встречено.

Открытые раскопками 1965 года остатки единственной гражданской постройки в детинце — предполагаемого епископского или княжеского *терема* (40-е гг. XII в.) — не принесли никаких данных о его росписи. Самый тщательный просмотр щебневой засыпи не дал ни одного кусочка штукатурки с красочным слоем.

Нет сомнения, что *собор Борисоглебского монастыря на Смядыни* (1145) был украшен росписью. Но о ней мы имеем самые отрывочные сведения не только потому, что храм долгое время лежал в руинах, но и потому, что и они еще дважды подвергались варварскому разрушению. Первый раз это произошло в 1833 году, когда смоленский губернатор Н. И. Хмельницкий разрешил разборку развалин на материал для строительства Смоленско-Московского шоссе (вскоре прекращенного). Второй раз, в начале XX века, руины долго и прилежно раскапывались группой монахинь, организованной священником П. Троицким с целью последующего сооружения на месте руин нового, деревянного храма; при этом «сестры» имели главной задачей «очистку» руин от завалов щебня, а не сбор находок, которые рассказали бы о разрушенном здании. Видевший эти «раскопки» замечательный смоленский краевед И. И. Орловский свидетельствует, что встречались обломки живописи «различных колеров, больше — красного, синего, затем кирпичного, зеленого и др. Заметны следы орнамента, рамки картины, найден кусок с изображением глаза»¹. Собрано много гвоздей с широкими шляпками для закрепления известкового грунта под роспись.

2 В церкви Петра и Павла (50-е гг. XII в.) во время раскопок 1966 года были обнаружены следы панели, имитировавшей полилиту. На западной поверхности крестовины северо-западного столба и на южной лопатке западной стены уцелели кусочки росписи — чередующиеся коричневые и зеленые горизонтальные волнистые линии по белому фону, то есть струйчатый орнамент, который мы знаем по храму на Протоке. След такой же росписи был на торцовой плоскости южного алтарного простенка. Это позволяет предположить, что весь нижний ярус росписи представлял собой сплошную панель полилиту. На откосе окна западной стены была прослежена орнаментальная роспись из розеток с растительно-геометрическим узором в круге в виде розовато-фиолетового «процветшего» креста². В отличие от позднейших росписей Смоленска этот орнамент состоял не из сплошного растительного плетения, а из сопоставления отдельных крупных мотивов. Судя по фрагментам орнаментальной росписи, она и здесь имела крупный масштаб и была хорошо видна снизу.

Следы росписи прослежены и в галереях. Так, в апсиде восточной стены северной галереи обнаружены остатки грунта с зелеными мазками по белому фону. В северной нише юго-восточного придела найден фрагмент яруса белых завес с коричневыми «вышивками». При раскопках, особенно в северной галерее и около южного портала храма, встречалось много мелких обломков росписи.

Здесь следует отметить, что при наличии в углах хор крестовых сводов свободное размещение композиции «Страшный суд» было затруднено или исключено.

В 1931 году остатки росписи церкви Петра и Павла осмотрела и описала особая комиссия с участием профессора Н. П. Сычева и реставратора В. О. Кирикова³. Описание этих остатков довольно многословное и не всегда вразумительное, поэтому мы ограничимся его сжатым пересказом и приведем наиболее существенные цитаты.

В пору осмотра храма в 1931 году следы и остатки росписи сохранились лишь в юго-западной капелле на хорах. В западной стене капеллы на месте первоначального окна вскоре после постройки храма был сделан дверной проем, выведивший на переход во второй этаж располагавшегося к западу жилого здания, терема или дворца. Дверной проем в северной стене также вел на площадку хор. На этой стене, как и в апсиде капеллы, никаких следов росписи не сохранилось⁴.

На южной же стене по незначительным следам контуров и красочных пятен удалось проследить роспись, состоящую из четырех регистров. В нижнем был орнамент. Выше — изображения, помещенные в белых арочных обрамлениях на тонких колонках. Второй ярус членился двумя арочками, третий — тремя, причем боковые арочки были уже средней, образуя как бы триптих; четвертый ярус, занимавший люнет стены, росписи не сохранил. Белые арочки и тонкие колонки хорошо выделялись на синем фоне, положенном по серой рефти.

Нижний пояс орнамента представлял собой сетку из трех рядов поставленных на ребро квадратов, соединенных зелеными кружками. «Внутри каждого квадрата от каждой его стороны идут волноты зеленого цвета, причем концы их по горизонтальному направлению украшены красными, а по вертикальному зелеными цветками». Орнамент был написан по белому фону грунта и сверху ограничен красной полосой. В целом по своему характеру этот узор, видимо, напоминал подобные ажурные орнаменты на белом фоне, какие мы видели в храме на Протоке.

Второй ярус росписи содержал в двух арочных обрамлениях две композиции на синем фоне. Сохранились следы одной, в которой Н. П. Сычев усматривал изображение Рождества богородицы; в центре была заметна полулежащая на красном ложе женская фигура в голубом гиматии.

Третий ярус занимала трехчастная композиция. В правой (западной) арке находилось изображение стоящего ангела. В средней арке помещались две стоящие фигуры: правая фигура, видимо, изображала византийского императора, левая фигура стояла на подножии, украшенном арочками. Как полагал Н. П. Сычев, это царь Константин и царица Елена, изображение которых было очень к месту в княжеской часовне.

На западной стене нижний ярус занимал плохо сохранившийся орнамент, по характеру, видимо, близкий к орнаменту южной стены. Он состоял «из ромбовидных клеток, заключающих в себе меньшие ромбы зеленовато-серого тона со следами красной краски; между внутренними ромбами и внешним контуром ромбов . . . по белому фону проходят в два ряда параллельные волнистые линии ленточного орнамента».

Во втором ярусе, видимо, также были изображения святых в белых арочках; в южной арочке сохранились следы стоящей на зеленом позёме фигуры.

Третий ярус имел тройную аркаду; живопись в ее северной части не сохранилась. В южной же уцелело изображение склонившегося влево старца в синем хитоне и зеленоватом гиматии. В его руках — белый предмет, с которого падают в большой желтый сосуд белые капли. Это изображение Гедеона с орошенным руном. По словам Н. П. Сычева, голова Гедеона сохранилась хорошо: «Контур лица, волос и бороды сделаны по золотисто-желтому нимбу коричневыми смелыми штрихами. Седые волосы написаны той же краской по лежащей сверх нимба зеленоватой прокладке. Отдельные пряди волос в светлых частях исполнены белыми движками. Слева на темени волосы оттенены голубой краской. Блики и света на одежде — белые. Сосуд — желтый с коричневой росписью. Почва — зеленовато-серая».

На публикуемой фотографии слабо заметны часты композиции, которые не были отмечены Н. П. Сычевым при изучении живописи в натуре. Над Гедеоном справа еле видна летящая или парящая фигура ангела, протягивающая правую руку к голове Гедеона, видимо, в указующем жесте. Слева над Гедеоном ясно видна графья двух строк надписи, от которой уцелела (слева внизу) одна буква «Х». Видимо под фигурой ангела надпись продолжалась. Композиция «Руно орошенное» очень редка. Это иллюстрация библейского рассказа о том, как израильтянин Гедеон по указанию бога, переданному через «ангела господня», победил угнетавших Израиль мадианитян и амаликитян. Перед этим Гедеон потребовал от бога доказательства чудом, что победа предрешена. В первый раз Гедеон разостлал на гумне шерсть и сказал, что если роса намочит шерсть, а кругом будет сухо, то это будет знаком победы, — так и было; однако на другую ночь Гедеон вторично испытал бога, потребовав, чтобы руно было сухое, а кругом него была роса, как и оказалось на деле. В росписи изображено первое чудо, когда Гедеон стал выжимать шерсть и выжал из шерсти целую чашу росы . . .⁵ В сущности, смысл этой легенды — в богоизбранности полководца и помощи ему свыше в победоносной борьбе с врагом. Представление о библейском Гедеоне связывалось с княжеским культом архистратига небесного воинства архангела Михаила, который был популярен и в Смоленске. На одном из клейм южных дверей Суздальского собора, посвященных деяниям архангела Михаила, изображена сцена, как «явился ангел господень Гедеону, повелевая ему в крепости своей победить сыны Агарины»⁶. Изображение этого редкого сюжета в молельне смоленского князя Ростислава вполне оправданно. Вспомним, что четырьмя столетиями позднее история Гедеона была изображена в росписи Золотой палаты Московского Кремля⁷.

Справа от композиции «Руно Гедеоново» сохранился след рисунка узкогорлого зеленовато-желтого сосуда с ручкой и часть нимба под ним. По предположению Н. П. Сычева, это остаток композиции «Неопалимая купина» («по древнему переводу»), а в соседней крайней арке помещалось изображение «Скинии собрания» (или «София» — «Премудрость созда себе храм»). Если действительно в росписи была представлена святыня Израиля — Скиния, в которой хранились скрижали законов и заповедей, данных богом Моисею, и другие священные предметы, то это снова библейский сюжет, созвучный истории израильтянина Гедеона, выражающий государственную идею непреложности и святости законов и их богоустановленности, что также уместно в княжеской молельне⁸.

Характерна связь росписи с архитектурой, сказавшаяся в ярусах аркад, расчленяющих стенную плоскость. При этом роспись делилась на сравнительно небольшие «клейма», что влекло за собой малые размеры изображений, уподоблявшихся иконам. Это мы отмечаем в росписи монастырского собора на Протоке. Сходен с его образцами и ажурный характер орнаментов на белом фоне.

52

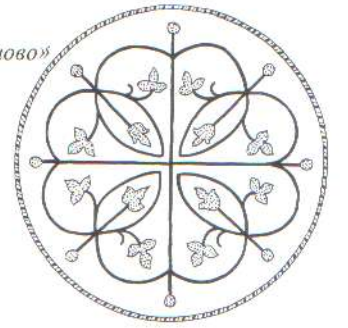
53



52 Церковь Петра и Павла. Композиция «Руно Гедеоново». Деталь

53 Церковь Петра и Павла. Голова Гедеона из композиции «Руно Гедеоново»

54 Церковь Петра и Павла. Деталь орнамента оконного откоса



3 Сведения об остатках древней росписи в крайне разрушенной и достроенной в более позднее время церкви Иоанна Богослова (60-е гг. XII в.) имелись еще в XIX веке. Так, исследователь смоленских древностей местный учитель С. П. Писарев предполагал, что в нижней части стен здания, скрытых нарощей в течение столетий толщей грунта, сохранилась древняя живопись, которую можно было ожидать и в нишах стальных аркосолиев⁹.

Изучавший памятник в 1924 году И. М. Хозеров упоминает о наличии остатков росписи «в откосах древних окон»¹⁰. И. Д. Белогорцев уточняет, что живопись была на подоконниках и откосах окон алтаря и в диаконнике, что «колер . . . фресок . . . охряной, с нюансами в сторону красного, желтого и палевого оттенков. Мотив фресок — растительная дорожка . . . из стилизованных ландышевых листьев, симметрично чередующихся на извивающемся стебельке. По бокам тянется узор из мелких геометризованных фигурок — ромбиков, точек, кружков. . .»¹¹. По наблюдениям И. М. Хозерова, штукатурка под роспись наносилась якобы в два приема: внизу — общий намет толщиной 1—1,25 см, «накрышка» толщиной 0,5 см. В состав обоих слоев входила мелкая цемьянка, а в целях армирования раствора делали примесь льняных очесов. На сводах местами сохранялись удерживавшие грунт гвозди с широкими шляпками¹².

Археологические раскопки и разведки, проведенные в 1961 году М. Х. Алешковским внутри и снаружи храма, открыли его северо-восточный придел со следами исчезнувшей стенописи и часть упавшего юго-восточного столба здания, под которым был прослежен слой отвалившейся штукатурки с росписью¹³.

Раскопки в 1967 году галерей церкви Иоанна Богослова принесли некоторые новые данные о живописном убранстве комплекса. Они связаны главным образом с юго-восточным приделом храма. Алтарь придела был отделен от помещения для молящихся 55
встроенной в стены апсиды кирпичной преградой с одним узким входом. На ее наружной поверхности сохранилась фресковая роспись, имитирующая полилитию. Орнамент 56
в целом обрамлен полосой красной охры с белой окантовкой. Слева под нишей жертвенника — красно-коричневый ромб с белой серединой и треугольниками по углам. Правее — сплошной красно-коричневый ромб на белом фоне; можно предположить, что первоначально фон был зеленым (сохранились следы зеленой краски). Далее к югу — рамка нового раппорта — большой белый прографленный циркулем круг с треугольниками по углам. Южная часть преграды короче, и ее роспись соответственно сокращена и более мелка; здесь, по сторонам большого, поставленного на острие ромба (уцелел нижний конец), помещены два малых красно-коричневых круга с треугольниками в основании; оставшиеся и здесь пятна зеленой краски говорят о возможности существования когда-то зеленого фона. Последний фрагмент росписи сохранился на северной половине западной стены придела; это тоже имитация полилитии — большой белый ромб 56
на красно-коричневом фоне.

В северной и южной части придела помещались аркосолии с погребениями в выложенных из плинфы ящиках-саркофагах. Если в других памятниках (церкви на Протоке, на Воскресенском холме и, возможно, на Окопном кладбище; см. ниже) были живописные имитации гробовых покровов из дорогой узорчатой ткани, то здесь, в церкви, являвшейся, видимо, дворцовой церковью князя Романа, гробницы не закладывались плинфой, а закрывались массивными плитами красного песчаника, сверху же их прикрывала спускавшаяся до полу реальная драгоценная пелена, крепившаяся к стене над

плитой обычными широкошляпочными гвоздями. Ряды таких гвоздей сохранились над плитами гробниц¹⁴. Это в какой-то степени пополняет наше представление и о художественном оформлении интерьера храма.

Круглая «немецкая божница», или «немецкая Богородица» (Ротонда), располагавшаяся к западу от церкви Иоанна Богослова, росписи, видимо, не имела: при раскопках памятника Д. А. Авдусиным ни одного фрагмента росписи не найдено¹⁵.

К северо-западу от Ротонды при устье речки Чуриловки в конце прошлого века были обнаружены руины безымянного храма XII века; исследователи отметили куски штукатурки с росписью белого, синего, желтого, темно-желтого и красного цвета¹⁶.

В развалинах другого безымянного храма, XII—XIII веков, стоявшего выше по течению Чуриловки, в епископских владениях «в Чуриловичах на горах», также были найдены фрагменты росписи¹⁷.

При раскопках в 1967 году руин безымянной церкви на Окопном кладбище (в восточной части города, по пути к храму на Протоке) было встречено много очень мелких обломков штукатурки с росписью. Это синие фоны, мелкая ромбовидная сетка на синем или коричневом фоне, белые буквы на синем фоне и т. д. В завале восточной части алтаря обломки лежали пластом, это были также одноцветные, преимущественно синие фоны и мелкие фрагменты нереконструируемых орнаментов. Судя по этим остаткам, орнаментальные части росписи выполнены с поразительной, порой каллиграфической четкостью и отменным чувством цвета. Следует отметить обломок с «текстильным» орнаментом — часть «обода» круга, украшенного белыми колечками, найденный 57
около западного портала и свидетельствующий, что и здесь применялось живописное подражание дорогим привозным тканям при изображении завес или надгробных покровов.

Особо нужно сказать о драгоценном фрагменте — поражающей своей классической красотой голове ангела. По точности и свободе письма, артистической живописной 58
лепке формы и тонко выдержанной цветовой гамме, по одухотворенности нежного лика этот фрагмент принадлежит к лучшим творениям смоленской живописи. Роспись храма была осуществлена артелью первоклассных художников, среди которых трудился и замечательный мастер, создавший этого ангела. По-видимому, его же руке принадлежит маленький фрагмент лика старца, близкий по точной и свободной живописи голове 58
ангела. Оба обломка найдены в западной трети храма: не следы ли это композиции «Страшный суд» на своде хор?

Роспись местами уцелела и на сохранившихся остатках храма. На юго-западном столбе в красно-коричневом обрамлении по краям помещалась имитация полилитии — круги разной величины желтого и коричневого цвета на черно-синем фоне. Косяк западного портала был украшен струйчатым орнаментом (волнистые линии желтого, красно-коричневого и черного цвета) в красно-коричневой окантовке. На южной стене апсиды жертвенника были следы росписи — вертикальные черные линии с сердцевидными фигурами между ними на белой, нетонированной штукатурке. Это остатки декоративных белых завес, сочетавшихся, таким образом, и здесь с имитацией полилитии.

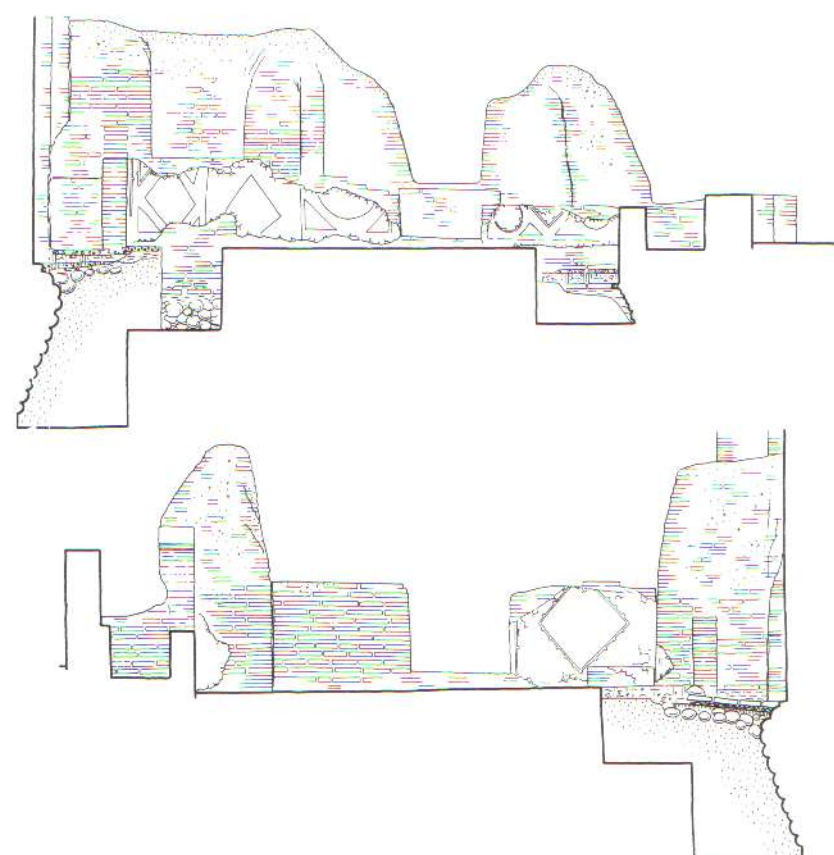
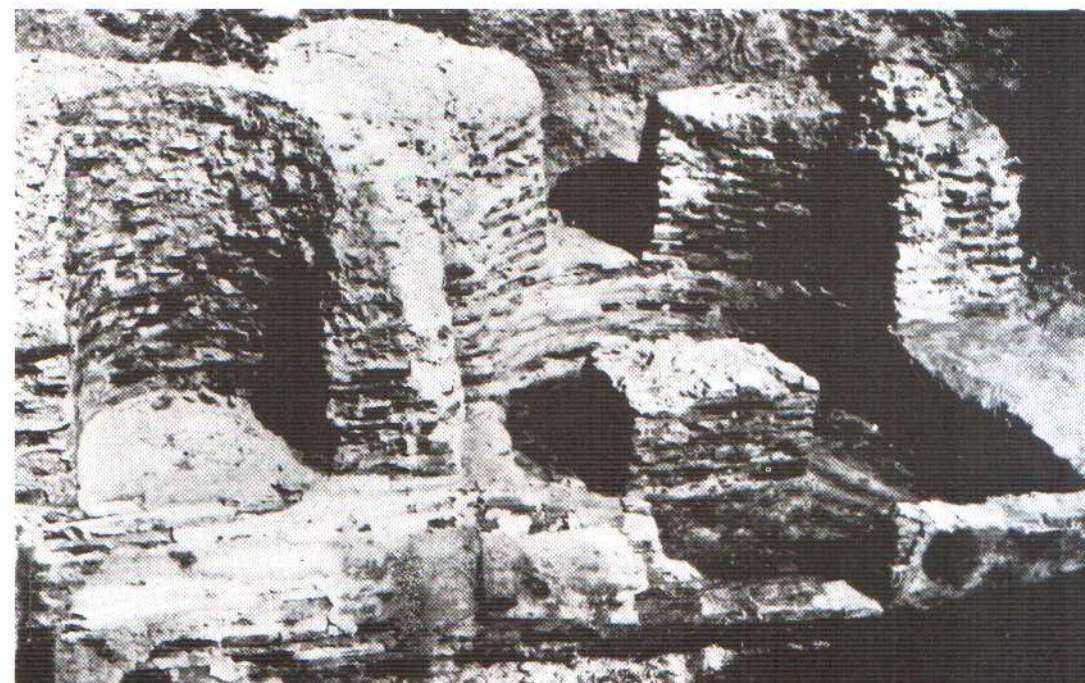
Штукатурный грунт имеет толщину от 1 до 6 см. Живопись везде исполнялась на первом слое, нанесенном непосредственно на стену. Только в нижней части западной стены храма было два слоя штукатурки толщиной по 1,5 см. В завале руин найдены и широкошляпочные гвозди для крепления штукатурного грунта на стенах и сводах.

Относительно росписи храма на речке Малой Рачевке рубежа XII—XIII веков у нас нет твердых данных. Судя по отсутствию штукатурки, можно думать, что здание внутри осталось неотделанным и нерасписанным. Однако стены храма уцелели на очень незначительную высоту, а щебень его руин был выбран и вывезен местными жителями, так что нет твердой уверенности в том, что церковь не имела стенописи.

Роспись украшала и безымянную церковь в Перекопном переулке, изученную в 1955 году при раскопках Д. А. Авдусиным. «Почти на всей площади здания, — пишет исследователь, — встречались куски штукатурки, раскрашенной в желтый, темно-красный, темно-синий и зеленый цвета. Особенно много обломков раскрашенной штукатурки найдено между юго-восточным столбом и южной стеной, где они лежали грудой. Всего найдено более 700 фрагментов. . .»¹⁸. Среди подобранных и склеенных обломков есть часть небольшого изображения головы святого с нимбом.

55 Церковь Иоанна Богослова. Юго-восточный придел. Вид с северо-запада

56 Церковь Иоанна Богослова. Юго-восточный придел. Поперечные разрезы





а



б



а



б

4 Большой интерес представляют остатки живописи, изученные при раскопках 1964—1965 годов основания и руин храма на Воскресенском холме. Как и у прочих руин смоленских зданий, у него нет точной даты. Развитые архитектурные формы (построенная одновременно с храмом галерея, многообломные «пучковые» плиты и пр.) связывают его с концом XII — началом XIII века.

59

Опишем важнейшие части росписи.

Лицевая стенка II (с запада) аркосолия южной стены сохранила прекрасную роспись, имитирующую гробовой покров из дорогой узорчатой ткани. Роспись сделана на двойном слое грунта; видимо, гробница была первоначально просто заштукатурена слоем в 1,5 см, а затем на этот сухой слой был нанесен свежий грунт под роспись (толщиной 1,3 см). Узор (при длине 1,90 м, по высоте сохранился до 16—62 см) состоит из больших прочерченных циркульной графьей кругов с двойным ободом. Фон — зеленовато-черный, контур кругов — малахитово-зеленый, внутри обода — свободно написанные киноварные колечки; при общем мрачноватом колорите «пелены» красные колечки мерцают, как затухающие угли. В кругах изображены также зеленые парные птицы по сторонам древа, сидящие на ветвях и клюющие его плоды. Участки между кругов заняты ярко-желтым, сверкающим почти как золото ажурным крестовидным узором, основные контуры которого частично намечены графьей¹⁹. По сторонам «пелены» — белая кайма с черными штрихами, как бы передающая обрамляющую ткань бахрому. Такая же кайма — снизу у пола, где она дополнена желтой полосой (того же цвета, что и орнамент между кругами). В принципе роспись идентична «текстильным» орнаментам храма на Протоке. Отметим, что и здесь, как и в храме на Протоке, «пелена» с изображением птиц вновь связана с гробницей, находящейся в юго-западном углу храма, где на своде хор помещалось изображение рая. Случайность ли это, объясняющаяся наличием у художника образца ткани или птицы и здесь снова связаны с темой «ирья» — рая, сказать трудно.

60—62

Лицевая стенка аркосолия в западной стене храма была украшена росписью типа полилитии: коричневый фон с белым и желтым набрызгом.

Среди обломков, встреченных по соседству с описанным аркосолием южной стены, отметим часть лика святой в коричневом мафории и маленькую головку архангела. Оба фрагмента исполнены в живописной манере; особенно хороши нежные серовато-сиреневые тени розового женского лика. Возможно, что это фрагменты росписи ниши аркосолия. Его тыльную стенку могла занимать трехфигурная композиция моления, в которую включалась патрональная святая, а на арке ниши были две небольшие фигуры архангелов.

63

В засыпи разрушенного аркосолия около портала южной галереи найден, пожалуй, уникальный по своей живописной манере лик старца (Христа?), исполненный очень уверенной рукой тонким черно-коричневым контуром, пепельным тоном и белилами по светлой разбеленной охре²⁰. О принадлежности фрагмента к росписи аркосолия свидетельствуют найденные там же обломки синего фона с частями белых букв, куски коричневых обрамлений и одежд.

64

С противоположной, северной стороны здания на блоке упавшей стены храма фрагментарно сохранилось поясное изображение на темно-синем фоне монаха (без нимба) в лиловато-серой мантии с застегнутой на груди белой пряжкой-фибулой. Особенно интересно письмо его лика, исполненного в живописной манере, с очень умелой модели-

65

ровкой лица, с тонким и постепенным переходом от света к тени. Яркое пятно румянца на скуле, никак не сплавленное с цветом лика, очень напоминает такую же определенную и к тому же оконтуренную подрумянку лика святого из галереи церкви на Протоке. Нельзя не отметить необычное выражение лица и тип головы этого персонажа: в нем нет никаких признаков аскетизма, напротив — лицо очень упитанное, напоминающее, скорее, Санчо Пансу или веселых капуцинов Беранже.

45

В засыпи щебня над диаконником уцелел фрагмент крупного лика (лоб и глаза), исполненного в коричнево-оливковых тонах.

65

Интересны остатки окраски южного портала храма, выходящего в южную галерею, и полихромных панелей. Восточный косяк портала раскапывался И. М. Хозеровым и теперь оказался сильно разрушенным. Исследователь первым сообщил, что портал сохранил фресковую раскраску по древней штукатурке — факт для русского зодчества домонгольского периода очень редкий; раскраска представляла ряд вертикальных полос — темно-красного (мумия?), охряного, белого и темно-синего цветов; сверх темно-синей окраски сделан ряд точек белой и киноварной краской — прием, по-видимому, чисто византийский...»²¹. Профиль портала состоял из лицевой полуколонки, выложенной из лекального кирпича, затем полки и приложенного почти впритык (в размер плинфы — 3,5 × 18,5 × 26 см) прямоугольного выступа дверного проема. Косяк был покрыт тонким слоем тщательно протертого и отмученного белого известкового раствора и расписан «под мрамор». Угол стены окантован красно-коричневой каймой (как и обрамления композиций); полуколонка — красно-коричневая, полка — темно-синяя, притолока — снова коричневая; роспись покрыта белым набрызгом, видимо, передававшим, по мысли живописца, фактуру благородного камня. Раскраска имеет белую окантовку с «лапками». Интересно, что у противоположного, восточного косяка была обратная расцветка: полуколонка — синяя, а полка — красновато-коричневая. Торец притолоки дверного проема украшен растительным орнаментом по белому фону. Это переплетающаяся, образующая остроконечные овальные медальоны желтая лента с черным контуром; в центре овала — зеленый виноградный лист; промежутки внутри плетенки — красные, зеленые и синие. По углам орнамент ограничен красно-коричневой каймой с черным контуром. В основании профиля в целом — красно-коричневая кайма с белым обрамлением. Внутренние откосы входа окрашены серовато-желтой краской и оконтурены красной каймой; возможно, что откосы были также расписаны: на поверхности прослеживались следы рисунка.

66

В завале пролета портала найден совершенно ветхий и распадавшийся фрагмент архивольта, расписанного также по тонкой известковой обмазке. Его профиль включал полку и поребрик. Лицевая (внешняя) поверхность полки была расписана по белому полю крупным черно-синим S-овидным орнаментом. Поребрик расцветчен без особой системы синим и желтым (он напоминал по расцветке роспись вятских кукол).

66

Таким образом, портал храма, включаясь в предполагавшуюся фресковую роспись галереи, сам был довольно ярко и затейливо раскрашен.

Раскопки внутри помещения диаконника крайне ограничивались нависшим над руинами алтарем храма, построенного в 1765 году. Была возможна лишь проходка узкими траншеями вдоль стены и то не на всю глубину. Здесь вскрылась декоративная роспись типа полилитии. Опишем сначала украшение южной стены диаконника. Здесь, в восточном конце, под служебной нишей, помещалась причудливая роспись «под мрамор» из

67

свободно написанных тонкой кистью на бело-охристом фоне черной краской пересекающихся кругов и овалов. Поверх этой графической сетки положены броской широкой кистью крупные мазки желтого, оранжевого и зеленого цвета — прием, создающий физическое ощущение как бы яркого света. Этот орнаментальный мотив, видимо, нравился мастерам, и они его применяли в росписи не раз в виде узких бордюров. Далее к западу — сохранившаяся на высоте до 1,10 м панель полилитии (написаны квадратные «плиты» в широких обрамлениях с белой окантовкой, с «лапками» в обе стороны). Всего три разделенных красно-коричневыми каймами панно. Первое: центр — темно-коричневый с желтым, бирюзовым и красным набрызгом; боковые обрамления — темно-синие с желтым и бирюзовым набрызгом; нижнее обрамление — темно-зеленое с бирюзовым, красным и желтым набрызгом. Второе: центр — темно-синий, боковые обрамления — темно-зеленые, нижнее — темно-коричневое; набрызг сделан везде бирюзовым, желтым и красным. Третье: центр — темно-зеленый, бока — темно-коричневые, нижнее обрамление — темно-синее. Панель полилитии продолжается от восточной стены диаконника на расстояние 3,60 м и прерывается, имея небольшой загиб штукатурного слоя к северу. Возможно, что здесь примыкала деревянная алтарная преграда (ее толщина — 28 см). В числе собранных здесь мелких фрагментов росписи есть два обломка каллиграфически выполненного орнамента, покрывавшего круглую (цилиндрическую?) поверхность. Не принадлежали ли они деревянным расписанным колонкам преграды, какие мы предполагали и в храме на Протоке? Эти фрагменты по своему каллиграфическому характеру напоминают орнамент из церкви на Окопном кладбище.

68 г

68 а
57

Еще более ограниченной была зачистка северной стороны диаконника, где надлежало выявить южный край юго-восточного столба храма и северного простенка диаконника. На всем этом протяжении стены хорошо сохранилась панель полилитии. На крестовине столба: на темно-зеленом фоне — большой темно-синий круг, оконтуренный белой с «лапками» оторочкой (как и все остальные мотивы), внутри большого — малый красный круг с белым контуром. На плоскости столба перед проходом: в коричневом прямоугольнике — темно-зеленый круг радиусом 53 см, внутри круга — поставленный на угол темно-коричневый квадрат. На левой (западной) стенке прохода в алтарь: в темно-синем прямоугольнике в центре — поставленный на угол коричневый квадрат с темно-синим кругом посередине; в левом верхнем углу прямоугольника — красно-коричневый круг. На правой (восточной) стенке прохода: в красно-коричневом прямоугольнике — огромный темно-синий цветок — квадрифолий, а в его центре — поставленный на угол желтый ромб. Простенок к востоку от прохода: в темно-синем прямоугольнике — второй, темно-зеленый, в нем — красный круг, в центре которого — белый ромб с голубым, желтым и розовым набрызгом. Набрызг сделан и на описанных выше звеньях панели. Последний участок панели, примыкающий к угловой служебной нише, украшен уже описанной выше росписью из сетки кругов и овалов с яркими крупными мазками.

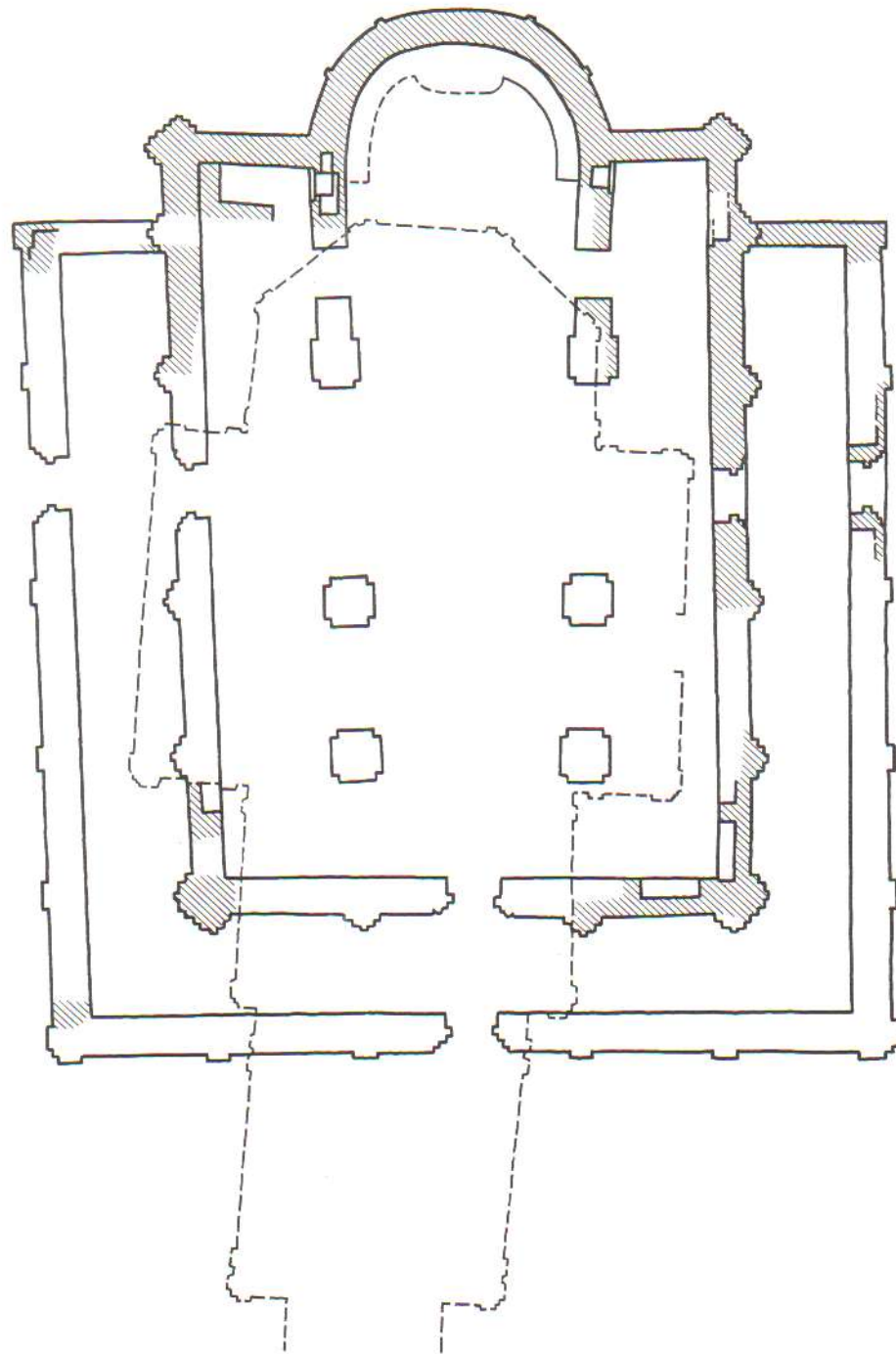
В жертвеннике уцелела часть яруса завес с желтыми складками и темно-коричневыми орнаментальными «вышивками».

Таким образом, в убранстве панели храма на Воскресенском холме, как и в храме на Протоке, были применены оба мотива имитации полилитии и белых завес. Располагая ограниченным числом красок, художники создавали одновременно строгий и нарядный декор панели храма, а выше, как показывают найденные в диаконнике обломки рос-

писи, мастера применяли откровенно цветистые орнаменты. Отметим чудесный фрагмент розового квадрифолия, настоящего «аленького цветочка», перекликающегося с гигантским темно-синим цветком полилитии.

Судя по описанным фрагментам росписи Воскресенской церкви, она была во многом созвучна живописи храма на Протоке.

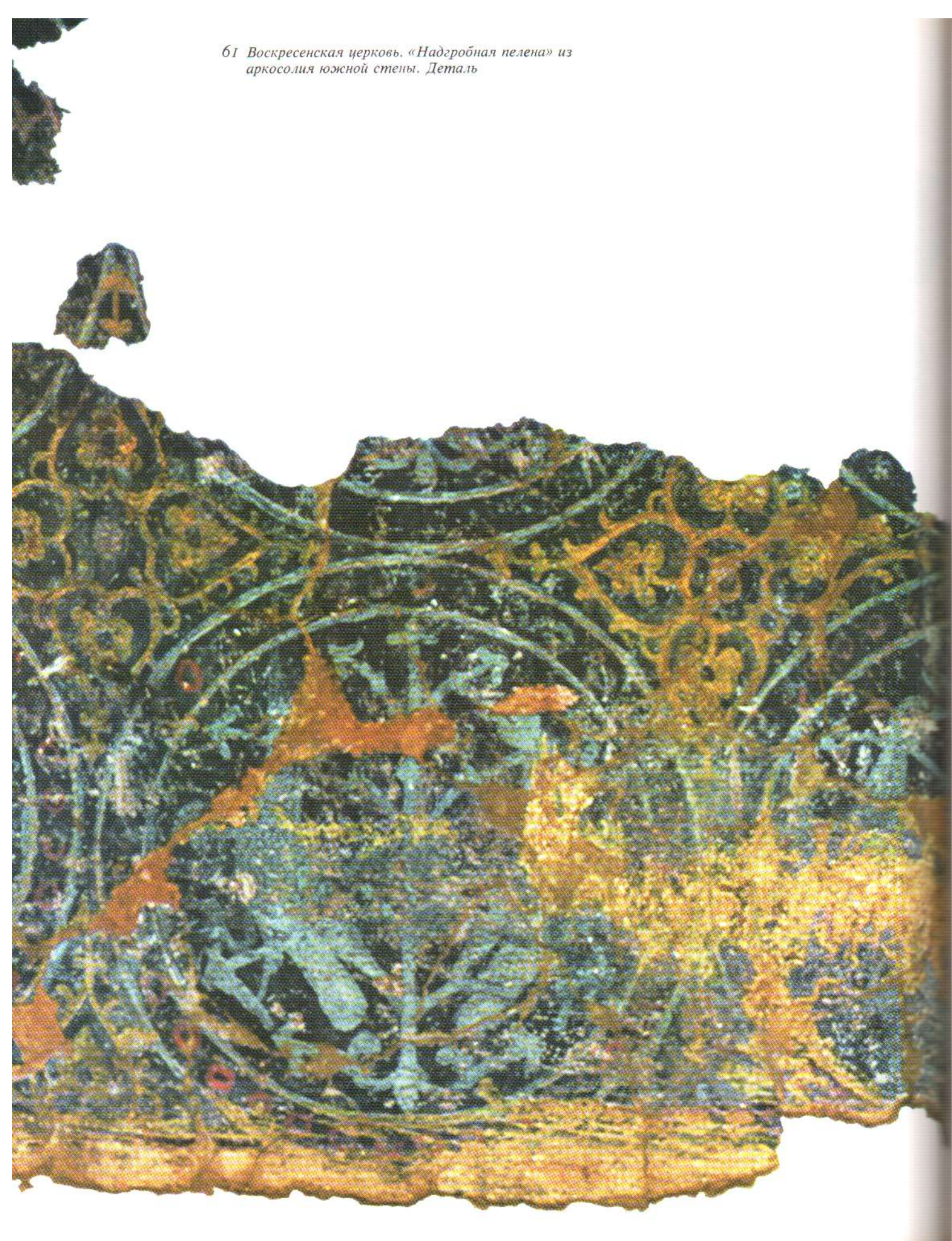
59 Воскресенская церковь. Реконструкция плана.
Заштрихованы раскопанные части; пунктиром
показан план храма 1765 г.



60 Воскресенская церковь. «Надгробная пелена» из
аркосолия южной стены. Деталь



61 Воскресенская церковь. «Надгробная пелена» из аркосолия южной стены. Деталь



62 Воскресенская церковь. «Надгробная пелена» из аркосолия южной стены. Опыт реконструкции



63 Воскресенская церковь. Фрагменты ликов святой
и архангела

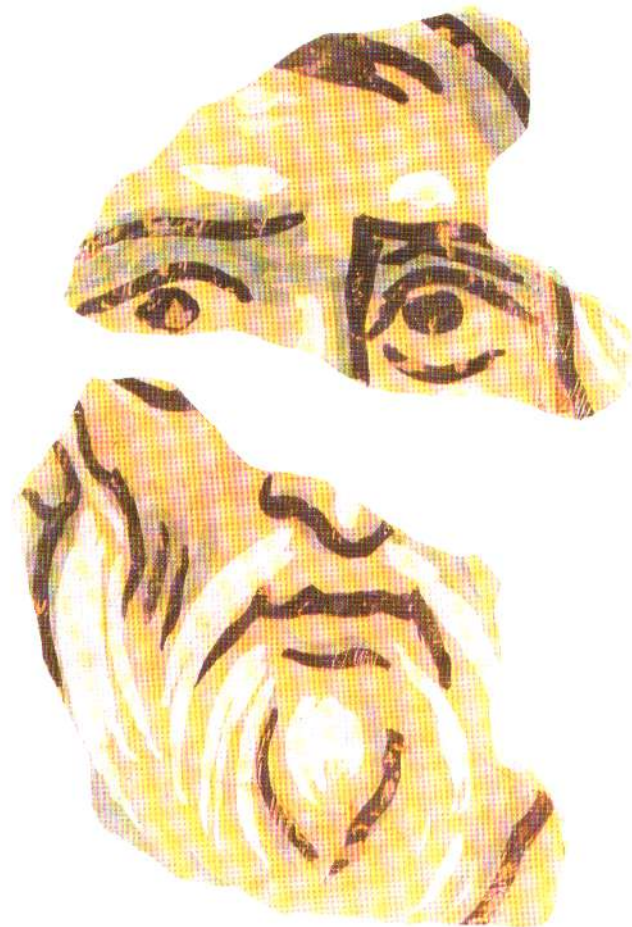


а

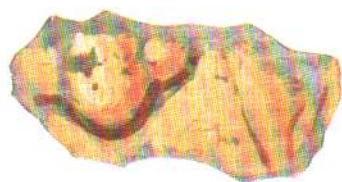


б

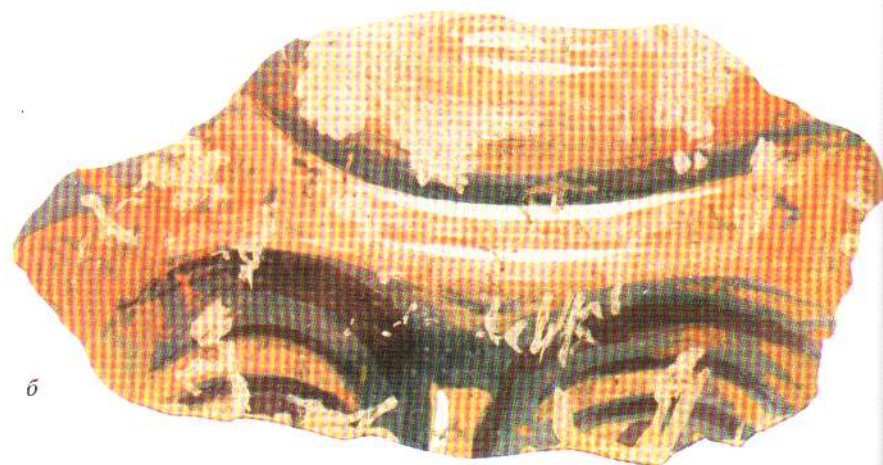
64 Воскресенская церковь. Аркосолон южной галереи.
Фрагменты головы старца (Христа?)



65 Воскресенская церковь. Северная стена храма.
Фрагменты головы монаха и фрагмент лика из дияконника

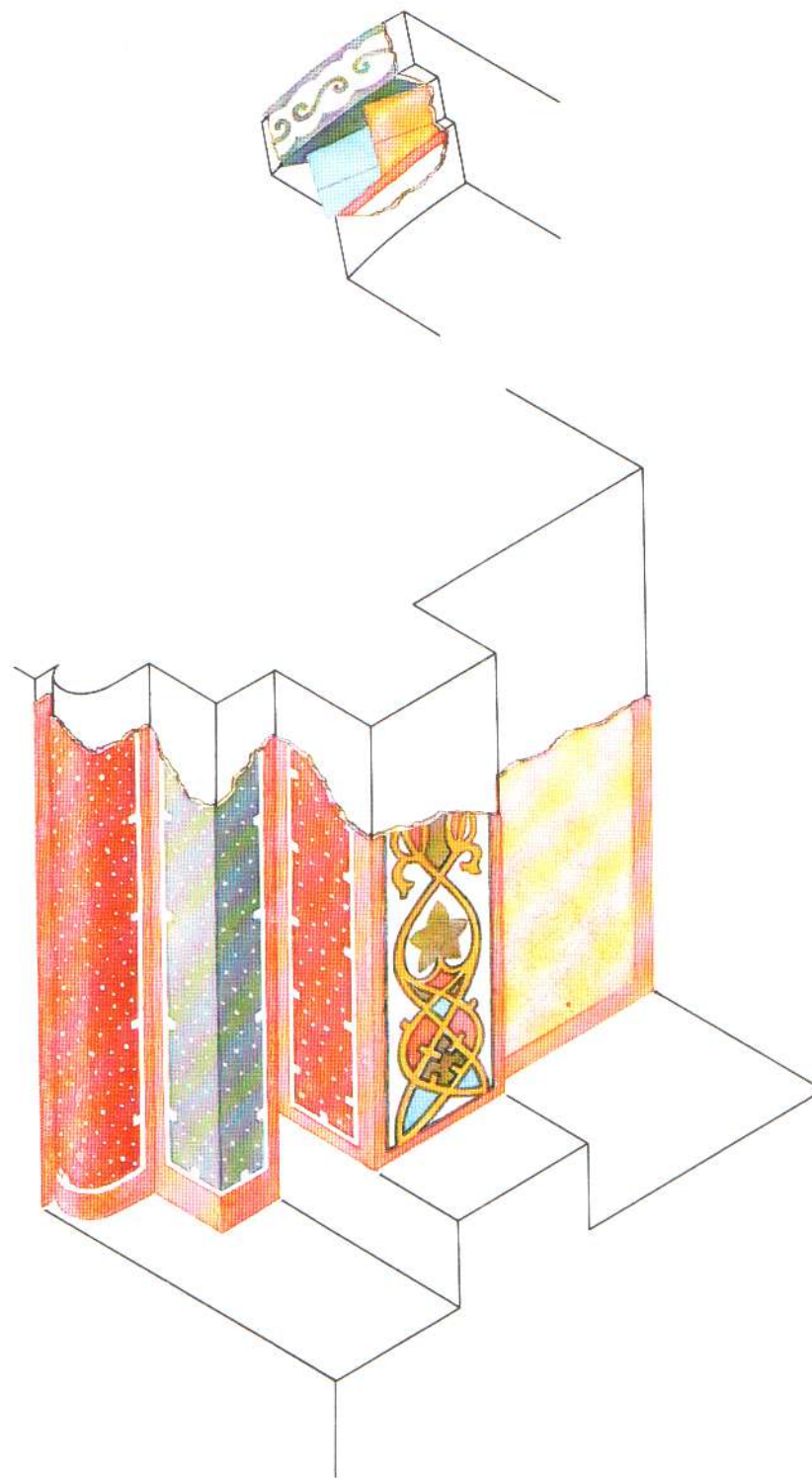


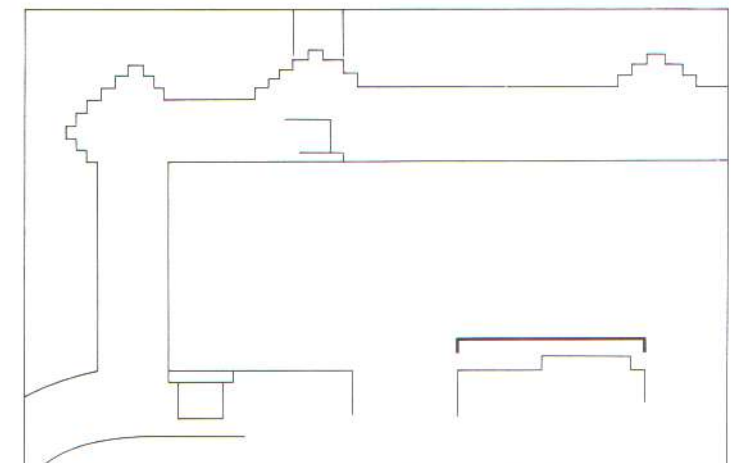
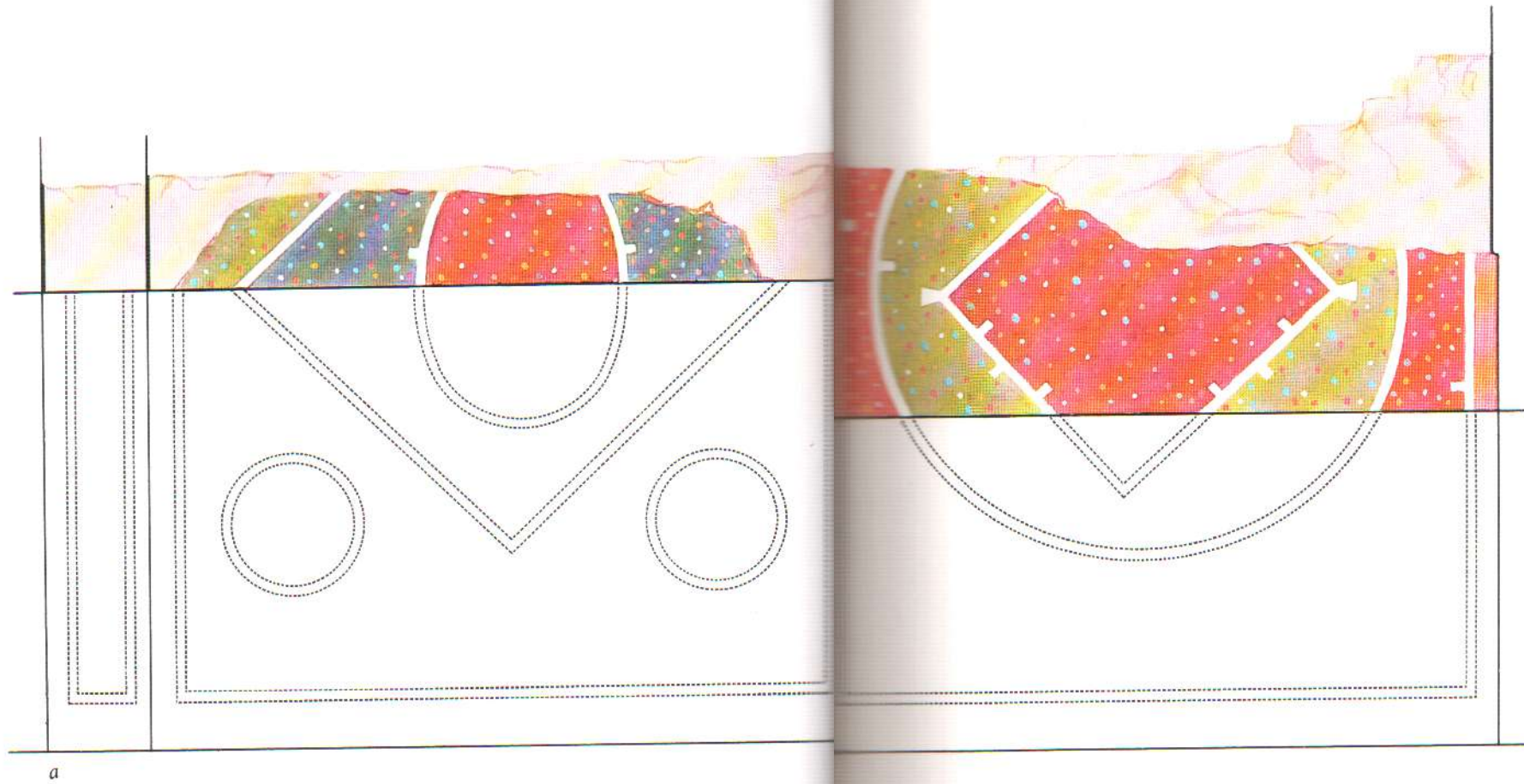
a

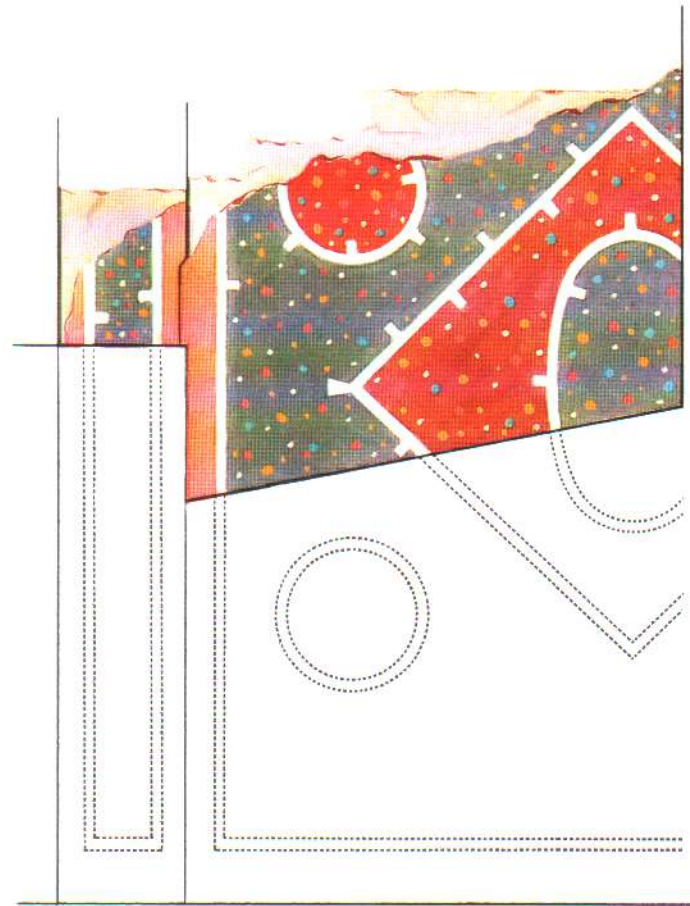


б

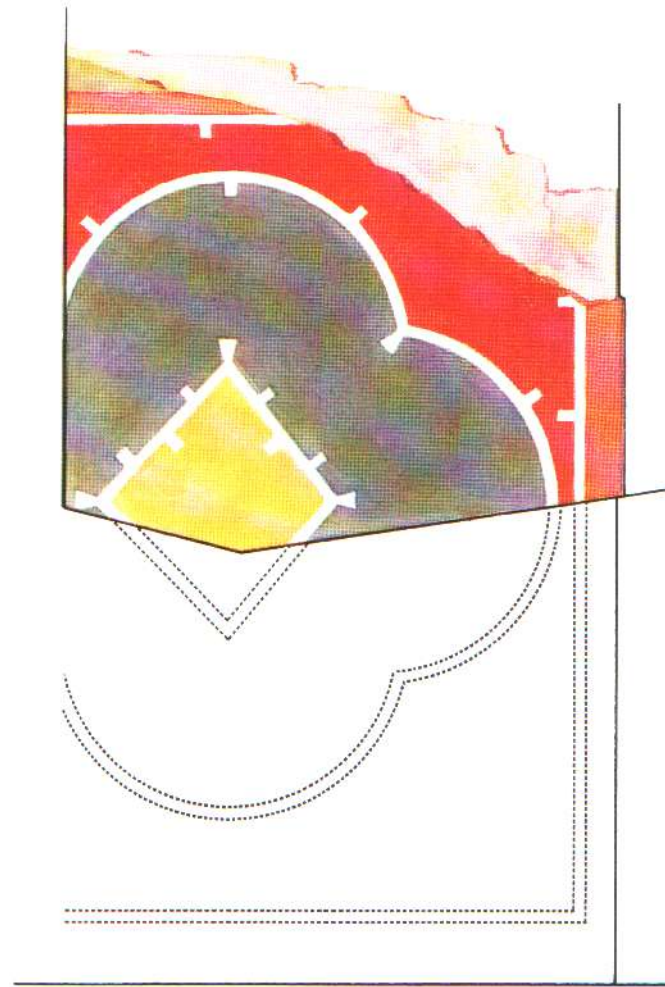
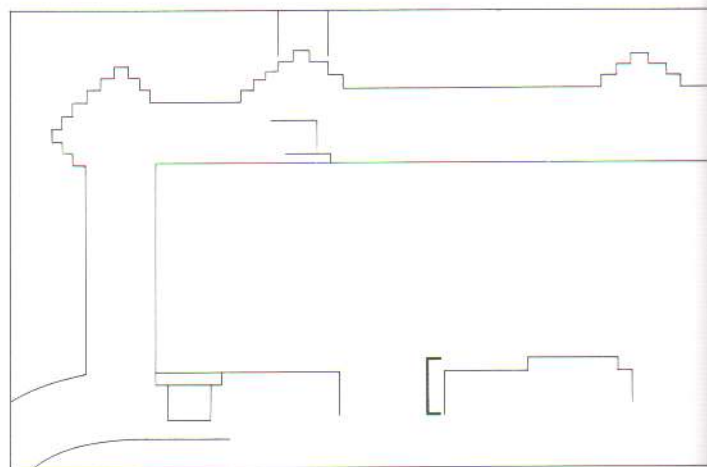
66 Воскресенская церковь. Роспись западного косяка
и архивольты южного портала



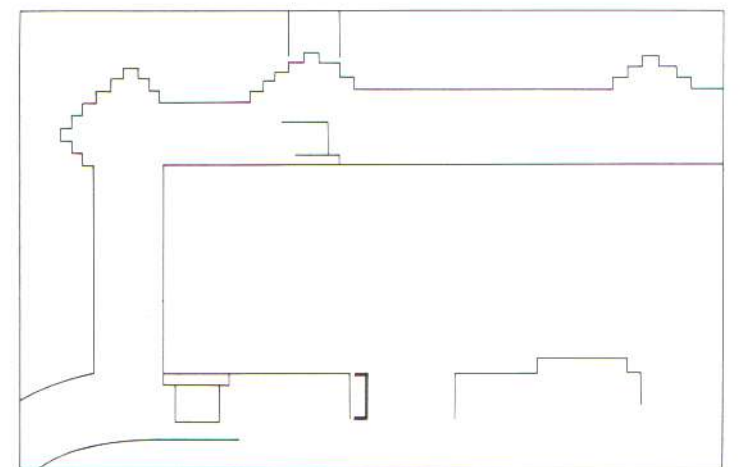




б

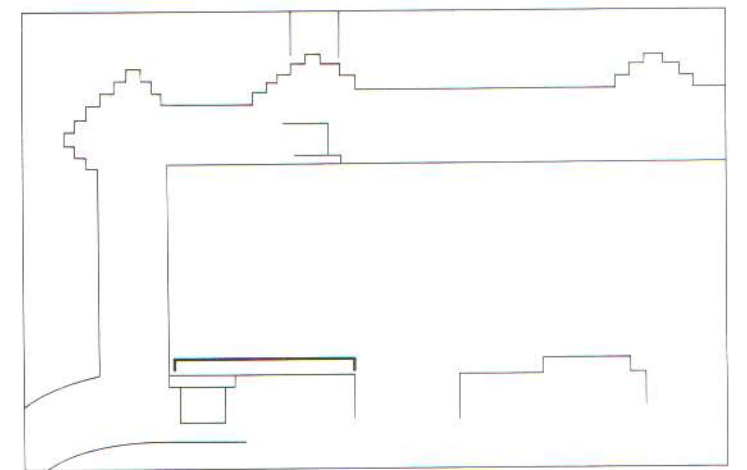


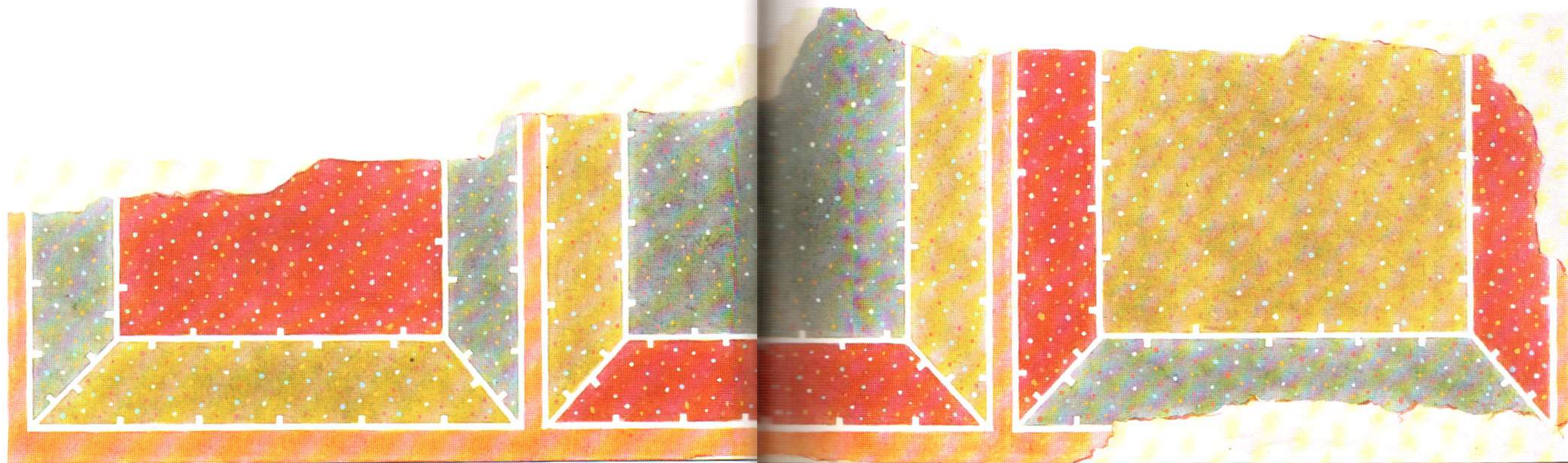
б





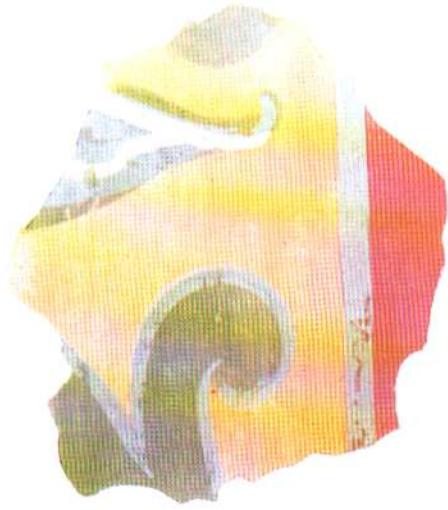
2





д





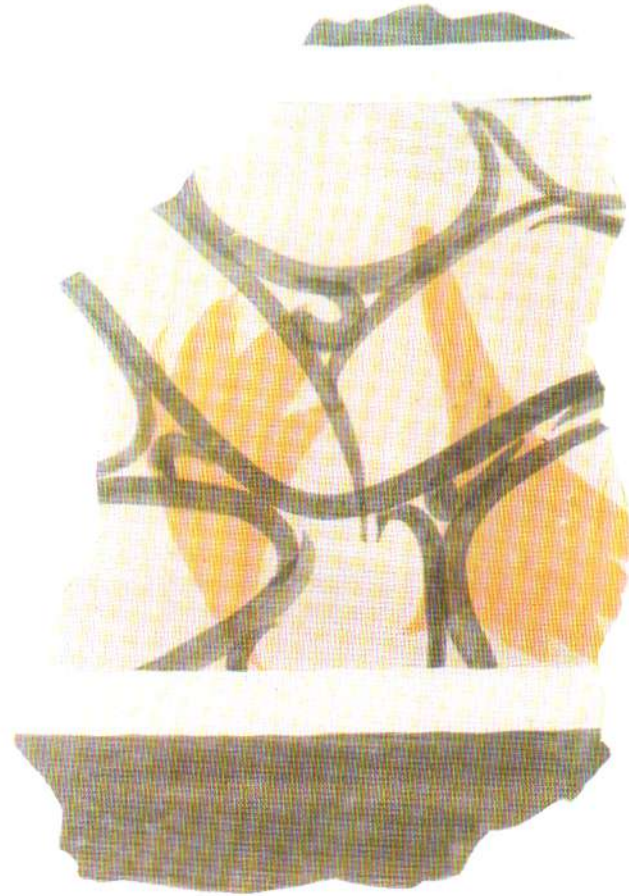
а



б



в



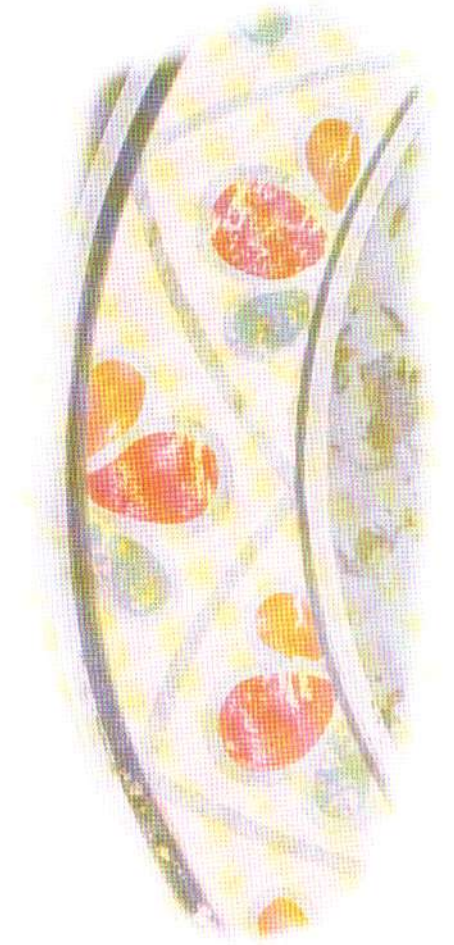
г



д



е



5 Изученный нашими раскопками 1964 года храм Спаса в Чернушках (конец XII и XIII в.) также был украшен росписью. Ее остатки сохранялись на стенах еще в 1949 году. Это были, как писал И. Д. Белогорцев, «орнаментальные ленты змееобразно извивающихся линий, полуколец и стилизованных цветов, напоминающих колокольчики»²². Очевидно, это тот же струйчатый орнамент, который присутствовал почти во всех росписях Смоленска; во время раскопок 1964 года встречен один обломок этого орнамента. Был здесь и растительно-цветочный орнамент, а также известный из других смоленских памятников ярус белых завес, который сочетался с полилитией. Собраны мелкие обломки синего тона и кусочки желтых нимбов с графьей кругов. На небольшом блоке кладки над северо-западным углом северного придела была прослежена роспись наружной амбразуры окна.

О росписи *малого храма Василия в Смядынском монастыре* (конца XII в.), раскопанного в 1909 году Смоленской ученой архивной комиссией под руководством И. Ф. Барщевского, мы судим по двум почти идентичным публикациям доклада Е. Н. Клетновой в Московском археологическом обществе и в Археологической комиссии²³. Здесь сохранились только остатки росписи панелей. В алтарной апсиде и на столбах храма были белые с желтыми складками завесы, их края украшены каймой из черных, темно-красных и желтых полос, а черный орнамент сочетался с якоревидными фигурами «процветших» косых крестов с тrefами или крестиками между ними. На южном простенке алтарной апсиды над завесами сохранялась нижняя часть фигуры святителя в белом облачении с темной каймой («источниками») по краям и темным прямоугольником эпиграхи (об этом весьма важном фрагменте Е. Н. Клетнова не упоминает). Орнамент завес на северном простенке алтаря был иным: «Алтарная стена со стороны жертвенника изменяет полотенежный узор в округло-крестообразные фигуры, чередующиеся с квадратами, поставленными на угол . . . Они не сплошь выполнены краской, но только по краю обведены ленточной полоской»²⁴. На южной стене храма была, видимо, полилития; здесь «крупный остроугольный рисунок» сочетался с другим, в котором «книзу опрокинутый конус чередуется с кругом»²⁵. Низ западной стены храма украшали «косые зигзагообразные полосы» темно-красного и желтого цвета, сохранившиеся на протяжении 2,13 м. На подступенке горнего места был написан поясok из разноцветных сердцевидных фигур, «обращенных широкой частью к основанию, а в узкой верхней части заключающих в себе еще по меньшему сердцу. Окраска сердец на нижней ступеньке чередовалась темно-красная с черной, а на верхней — черная с желтой»²⁶; в рисунке копьевидных крестов появляется также мотив сердцевидной фигуры. В целом система декора была подобна убранству храма на Протоке; совпадают и некоторые мелкие детали завес, например фигуры крестов и овалов с отростками (ср. завесы восточной стены южной галереи храма на Протоке).

Древняя живопись церкви Михаила архангела (Свирской) — дворцового храма князя Давида Ростиславича, вызвавшего восторженный отклик в летописи, — представляла, очевидно, как и сам храм, выдающееся явление в истории смоленского искусства. Роспись была сделана, несомненно, при жизни строителя, умершего в 1197 году, так что она датируется промежутком 1194—1197 годов. Древняя штукатурка сбита почти целиком, видимо, в XVIII веке²⁷, так что о живописи мы можем судить лишь по ее жалким остаткам, открываемым при (пока случайных и частичных) архитектурно-реставрационных разведочных зондажах²⁸.

Наиболее интересен сравнительно крупный фрагмент (площадью около 1,5 кв. м), сохранившийся слева от дверей на северной стене северного притвора на значительной высоте — 2,75 м — от современного пола. Внизу уцелела часть фона ниже лежавшей утраченной композиции (или панели).

Выше идет орнаментальный бордюр шириной 65 см, ограниченный обрамляющими красно-коричневыми полосами. Орнамент очень необычен. Он состоит из больших широколопастных равноконечных крестов с заостренными концами красно-коричневого и палевого цвета на зеленом фоне изумрудного оттенка. В центре крестов помещен тонкий узор — поставленный на угол темно-синий ромб с углами, переходящими в трилистники; по его рисунку проложена тонкой кистью белая, перехваченная «узелками» линия. С этой основой связан как бы вырастающий из нее также растительный узор, заполняющий пространство меж крестов. Трудно признать орнамент в целом удачным и выразительным; он необычайно вял и худосочен, он противоречит грубой и некрасивой массивности крестов. Это особенно ощутимо при сравнении с сочным орнаментом оконных амбразур галерей храма на Протоке и самого храма Михаила архангела. По общему своему характеру растительный орнамент северного притвора с его тонкими стеблями и «кусами» ветвей напоминает приведенный выше орнамент из церкви Петра и Павла. Ювелирная изощренность письма узора отнюдь не преодолевает худосочия орнамента. По заключению В. Г. Брюсовой, порядок живописи был такой: непосредственно на сырой грунт сплошными линиями желто-красной охры делали общую разметку («шаг») орнаментального мотива (границы крестов и завитки ветвей). Затем фон перекрывался сплошь зеленой краской. Пока она была еще влажной, ее снимали (по рисунку ветвей) каким-то твердым предметом, обнажив левкас, то есть зеленая краска наносилась на уже сухой грунт в технике темперы. После высыхания фона «усы» ветвей прописывались другой краской²⁹. Вопреки утверждению В. Г. Брюсовой, полагавшей, что описанный орнамент имитирует ткань³⁰, он не имеет никакой связи с текстильной орнаментикой XII—XIII веков — таких неискusstных и некрасивых мотивов она не знает.

С. П. Писарев заметил, что при поправке росписи собора в 1836 году старая штукатурка как в самой церкви, так в особенности на хорах «много попортилась». Ученик художника Леонтьева Курошев «расписывал стены, воспроизводя прежние рисунки и разводы под мрамор, также цоколь по новому грунту извести. . .»³¹. Не был ли и здесь в первоначальной росписи струйчатый орнамент?

К сожалению, от наиболее интересной верхней части росписи остались только изумрудно-зеленый позём и ноги фигур, одетых в богатые платья, от которых уцелели лишь подола. Сохранность живописи столь плохая, что можно лишь угадывать сапоги и обнизь подола одежды жемчугом. У двух левых фигур одежда была розовая, с охряной каймой по краю, с коричневым пунктиром — имитацией золотного шитья; сапожки — белые. Видимо, изображены особы высокого ранга, как бы идущие к востоку. Ритм движения фигур очень угловат, единообразны жесткие, прямые контуры подола. Прослежена предварительная небрежно выполненная красной охрой разметка ног «в условном и крайне схематичном виде»³².

Что касается определения содержания композиции, от которой осталось столь мало, то трудно согласиться с исследователем, что перед нами часть «донаторской фрески», аналогичной семейному портрету Ярослава в росписи Софии Киевской³³. Сохранились ноги якобы «женской половины» семьи князя Давида Ростиславича. В центре над вхо-

дом, по мнению автора, помещались изображения князя Давида и его жены, а с другой стороны — фигуры их сыновей. Для женских фигур одежда коротковата: женщины изображались в платьях, прикрывавших ступни ног. К тому же у нас нет исчерпывающих данных о составе семьи Давида, а о ее «женской половине» вообще ничего не известно (кроме упоминания об одной дочери)³⁴. Место же для подобной торжественной сцены на редкость невыигрышное — в полумраке стены над входом северного притвора, то есть в пристройке к храму. Все это заставляет отказаться от соблазнительной гипотезы, оставив маленький фрагмент росписи фрагментом неопределенной композиции, а может быть, ряда изображений святых, который, скорее всего, имел симметричную западной восточную половину.

Существенно установление архитектурных мотивов в росписи. Так, на арке, соединявшей западный притвор с храмом, уцелела написанная белилами трехлопастная арка, украшенная прорисованным красной охрой аканфовым орнаментом. Этот тип декора был широко распространен на Руси, и в частности в Смоленске: мы уже отмечали фрагменты разноцветных аканфовых обрамлений (кругов или арок) в церкви на Протоке. Если в большинстве случаев обрамления фигур носили характер опертой на колонки полуциркульной арки, то в Смоленске в роспись проникает столь характерная для зодчества рубежа XII—XIII веков трехлопастная кривая.

Обнаружение мелких остатков древней стенописи в разных местах храма свидетельствует, что он был расписан целиком, снизу доверху.

Роспись не ограничивалась интерьером храма, но выходила и на его фасады. В частности, орнаментальные фрески украшали наружные амбразуры больших щелевидных окон. Такая роспись прослежена на откосах окна второго яруса восточной трети северного фасада. Выполненный чистой фреской орнамент сохранил до сих пор первоначальную силу цвета. Он состоит из двух вертикальных полос, отделенных друг от друга линией. Наружная полоса представляет собой чередование ступенчатых выступов «городков» голубого и зеленого цвета с красной сердцевинкой на белом фоне. Внутренняя, более широкая полоса состоит из кругов со светло-желтым ободом, в которые вписаны крупные зеленые пятилепестковые цветы с красной сердцевинкой. Фон орнамента — белый и голубой. Внешние сегменты между кругами заполнены красными и белыми трехлепестковыми бутонами. Исследователь отмечает народный характер этого узора³⁵. Выше мы видели подобный орнамент из трилистников среди фрагментов храма на Протоке и Воскресенской церкви. Этот оконный орнамент написан так: первоначально по сырой штукатурке сделана разметка «шага» орнамента и циркульная ограда кругов. Затем темно-красной охрой оконтурины силуэты цветков и трилистников, перекрытые потом основным цветом³⁶. Можно думать, что роспись украшала и многочисленные ниши фасадов храма Михаила архангела, что сообщало особое своеобразие и нарядность его замечательной архитектуре.

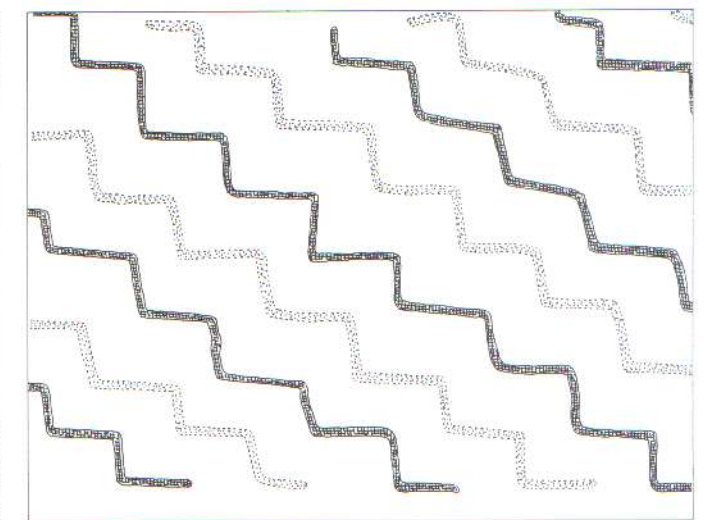
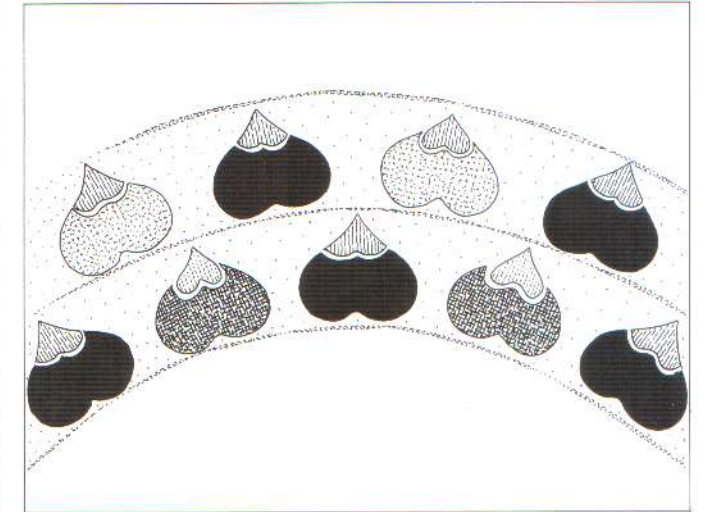
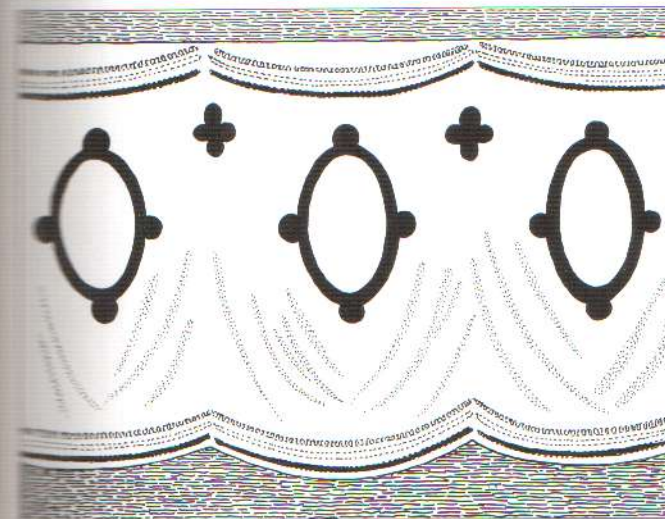
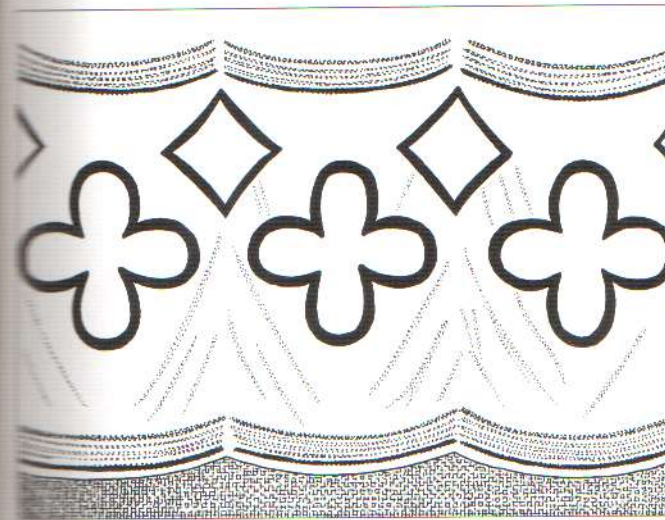
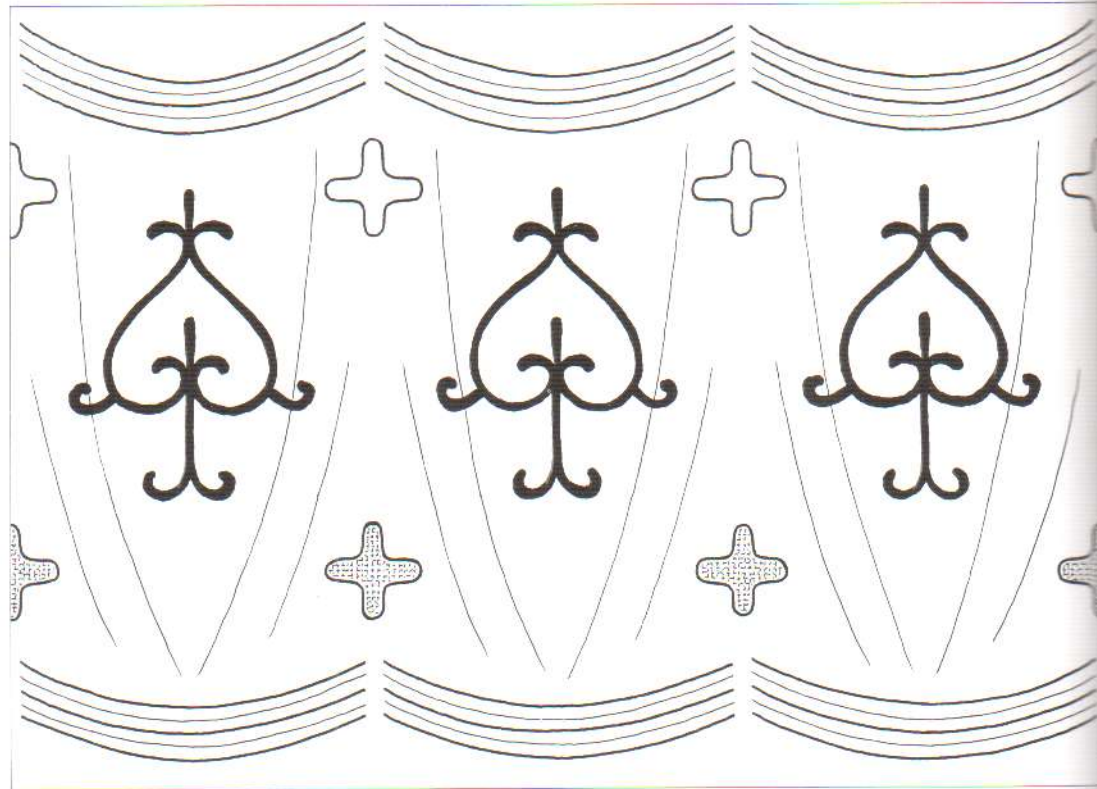
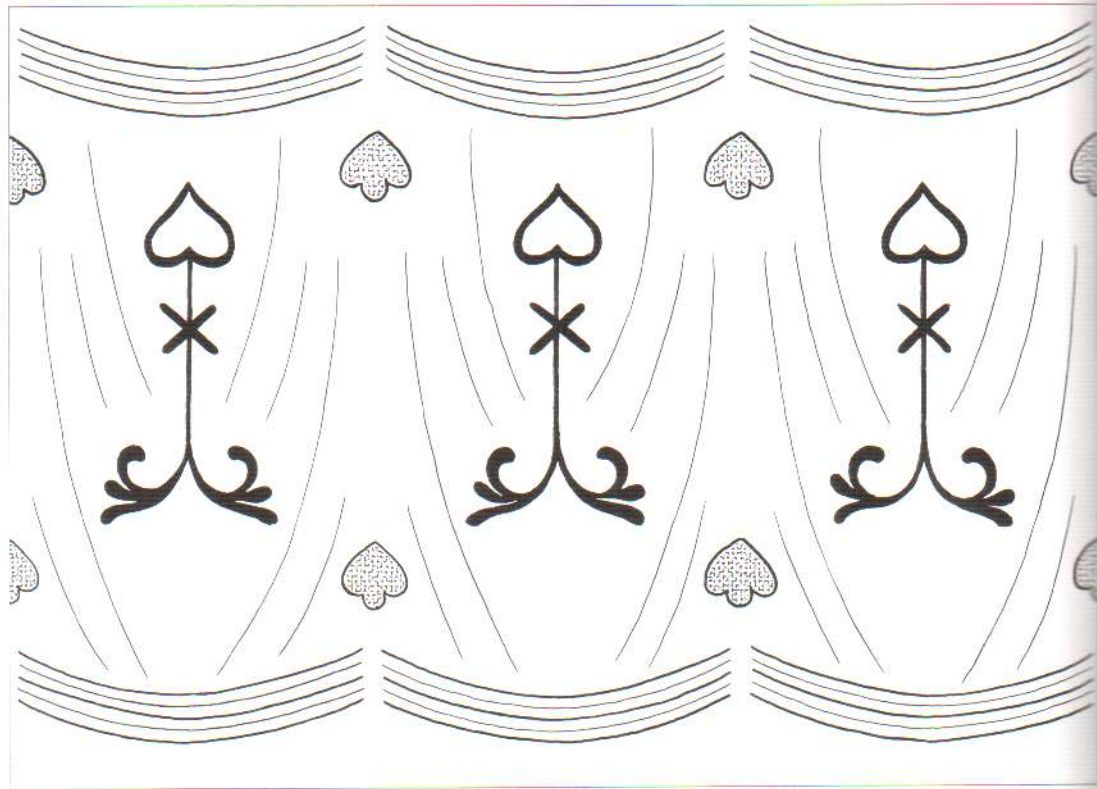
Штукатурный грунт росписи имеет обычный для смоленских растворов характер. Он сероватого цвета, с большой примесью песка; в изломе видны вкрапления мелкого угля и белые крапины плохо промешанной извести; встречается примесь льняной кострицы. Как и в остальных памятниках, роспись сделана без графы (прочерчены циркулем только нимбы), с доработкой фрески темперой, по сухому. По предположению исследователя, в фресковый грунт шла активная известь, которая быстро схватывалась, ограничивая время письма по сырой штукатурке, что и вызвало широкое применение живописи

альсекко³⁷. Трудно сказать, была ли это случайная техническая зависимость или же, напротив, мастера сознательно определяли характер левкаса применительно к привычной им технике письма, включавшей и живопись по сухому.

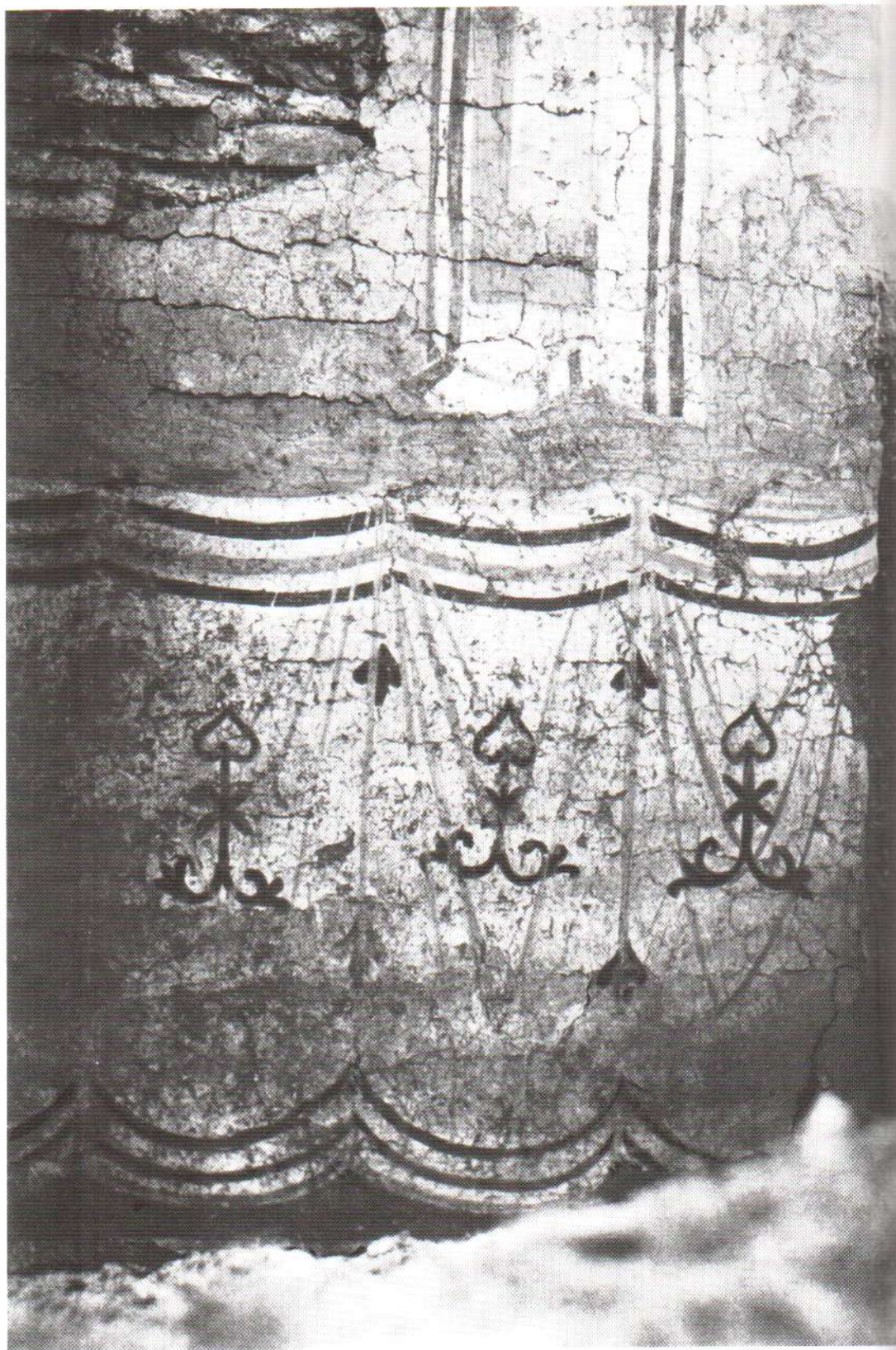
Авторы росписи церкви Михаила архангела работали в общей для смоленской живописи технической традиции.

Открытый раскопками 1972 года собор Троицкого монастыря на Кловке, аналогичный и, несомненно, одновременный храму Михаила архангела, также был украшен росписью, о чем свидетельствуют найденные в щебне руин ее мелкие кусочки (храм был взорван в 1633 году).

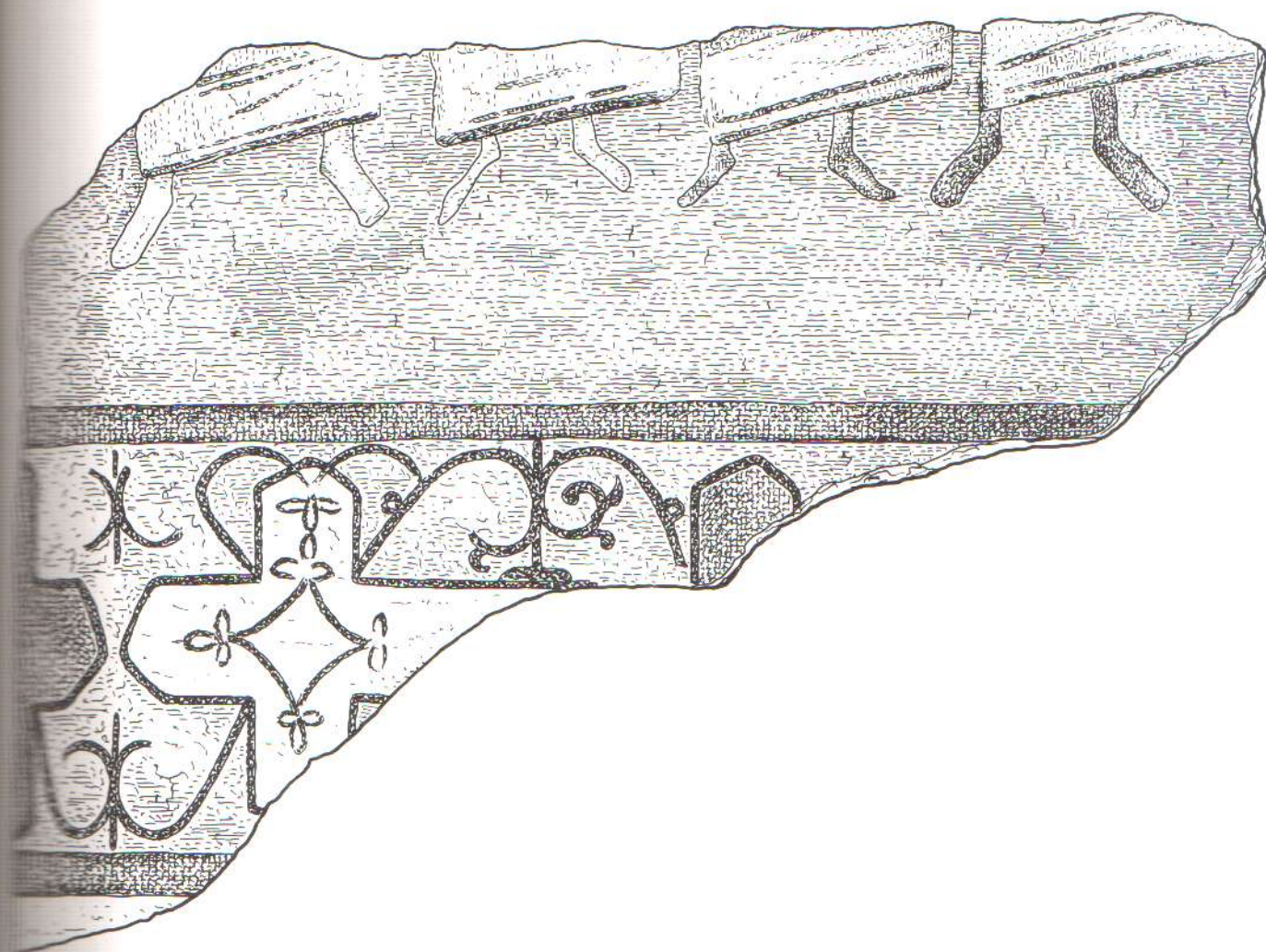
Таковы данные об остатках смоленской монументальной живописи XII—XIII веков. Теперь обратимся к некоторым общим вопросам, имея в основе наших суждений роспись храма на Протоке.



72 Церковь Василия на Смядыни. Южная часть алтарной апсиды



73 Церковь Михаила архангела. Северный притвор. Фрагмент росписи



Общие выводы

При всей фрагментарности и отрывочности описанных выше остатков росписи церкви на Протоке и особенно других памятников они позволяют сделать некоторые общие выводы.

Ценность выявленных фрагментов состоит прежде всего в том, что они представляют живопись в ее первоначальном виде, без позднейших подновлений и искажений. Но, к сожалению, эти «осколки разбитого вдребезги» претерпели большие утраты в процессе разрушения храма и пребывания фрагментов в завале руин.

Прежде всего следует остановиться на некоторых технических особенностях смоленских стенописей.

Основными признаками фресковой техники являются: 1) швы между участками однодневной работы мастеров, наносивших каждый день новый левкас; 2) наличие графьи, то есть процарапанного рисунка; 3) двуслойность штукатурки под роспись¹.

Просмотр В. М. Соколовским многих сотен фрагментов живописи храма на Протоке ни разу не обнаружил швов-стыков грунта. Не выявлены они и при изучении обломков росписи из других зданий. Подтверждение сказанному дают и некоторые прочие наблюдения. Так, изучение гнезд пальцев от лесов показало, что они забивались осколками плитки, а с лица иногда закрывались майоликовой или неполивной половой плиткой и затем скрывались под общей штукатуркой стены. Также скрывались под штукатурным наметом и отверстия голосников: в храме на Протоке встречены «пробки» штукатурки с росписью, закрывавшие горловины амфор. Строительные леса несомненно стояли год по завершении постройки, пока ее кладка просыхала, и, конечно, этими же лесами зодчих пользовались и живописцы. Они начинали роспись с верхних частей² и, опускаясь вниз, постепенно разбирали леса, заделывая и гнезда их пальцев и горловины голосников³. Из этого можно заключить, что штукатурка наносилась сразу целыми поясами по всему периметру храма так же, как велась ярусами и роспись. При этой системе обнаружение швов-стыков на обломках росписи почти невозможно. К тому же эти швы говорили бы не о стыках фресковой живописи, а лишь о хронологически последовательных больших этапах работы мастеров.

Также крайне редко смоленские художники пользуются графьей. Она применяется главным образом в циркульных оградках нимбов и для прокладки осей орнамента и обрамлений. При этом графье следовали очень приблизительно, а часто и совсем не считались с ней.

Грунт под росписью, как правило, однослоен. Исключением является роспись церкви Иоанна Богослова. По приведенным выше наблюдениям И. М. Хозерова, ее грунт был двухслойным: внизу общий намет толщиной 1—1,25 см и «накрывка» толщиной 0,5 см. В состав обоих слоев входила мелкая цемьянка, а в целях армирования раствора делали примесь льняных очесов. Насколько эти наблюдения можно распространить на всю роспись памятника, сказать трудно. В остальных памятниках нанесение второго слоя — явление эпизодическое. Так, около портала северной стены храма на Протоке вторичный штукатурный намет был сделан для подправки повреждений стеновой поверхности. Четко выраженная двухслойность грунта прослежена еще один раз на упавшем блоке стены в северной галерее. В храме на Воскресенском холме второй слой раствора был нанесен перед росписью аркосолия южной стены, так как первоначальная его штукатурка высохла.

Таким образом, смоленские росписи не совсем обычны в техническом отношении.

Особо следует сказать о применении живописцами значительных доработок стенописи в технике альсекко.

«В Древней Руси, — писал Н. М. Чернышев, — примерно до середины XVII столетия наблюдается живопись полностью по сырому левкасу и лишь во второй половине XVII столетия ее стали заканчивать темперой, то есть появляется техника смешанная»⁴. В. Н. Лазарев также определенно писал: «... если в отдельных случаях, при окончательной отделке фрески, прибегали к письму по сухой основе, то от этого стенопись не перестает быть фреской»⁵. Однако наблюдения ряда исследователей позволяют утверждать, что доработка фрески в технике альсекко являлась не случайным, а довольно распространенным приемом, своего рода системой. Признаком письма по сухому является шелушение красочного слоя. Так было, например, в росписи храма Спаса-Нередицы⁶, почему она и считалась примером комбинированной техники фреско-секко⁷. Выдающийся знаток древнерусской монументальной живописи Л. А. Дурново утверждала, что вообще древнерусские стенописи исполнялись в «комбинированной фреско-темперной технике»⁸. Материалы смоленских росписей подтверждают это мнение. Выше мы приводили заключение Е. Г. Шейниной, руководившей расчисткой, укреплением и съемкой частей стенописи в храме на Протоке, о том, что в технике фрески по сырой штукатурке выполнялась прорись и прокладывались некоторые основные тона одежд, в остальном писали уже по сухому. Эта верхняя живопись пастозна, с явно видимыми рельефными мазками, она размывается водой и иногда отслаивается в виде чешуек. Заключение о наличии техники альсекко в росписи храма на Протоке сделали художник-реставратор В. М. Соколовский и художник Н. В. Гусев, последний изучал и копировал образцы живописи почти всех вскрытых нашими раскопками памятников. Аналогичные наблюдения сделала В. Г. Брюсова при изучении остатков стенописи храма Михаила архангела. По-видимому, в основном секковой была описанная выше роспись придела на хорах церкви Петра и Павла, поэтому она исчезла, тогда как штукатурка под ней сохранялась до нашего времени.

Применение доработки живописи письмом по сухому являлось не просто случайным техническим приемом. Оно было вызвано новыми идейными потребностями времени, ставившего перед живописью новые задачи. Во-первых, техника письма по сухому создавала большие возможности для введения в роспись сравнительно мелких, иконного масштаба изображений и усиления повествовательного начала в сюжетных композициях. Во-вторых, живопись в технике альсекко обеспечивала большую детализацию изображения, облегчала передачу индивидуальных или реальных особенностей объекта. «Завершение работы красками на связующих, — пишет В. В. Филатов, — дало художникам возможность более тщательно и детально писать изображения и создавать более многофигурные композиции, чем в технике чистой фрески»⁹. Мы не раз отмечали особые условия росписи галерей, где изображение было видно с близких расстояний, а композиции аркосолий можно было рассматривать «лицом к лицу». Отсюда известная камерность и «интимность» живописи, родственной станковой иконе¹⁰. Многообразие мелкой росписи галерей потребовало ее сопровождения порой подробными пояснительными надписями. Но смешанная фресково-секковая техника имела место и в росписи верхних частей храмов. Ю. Н. Дмитриев отмечал, что густые краски применялись в отделке деталей (складки одежд, «жемчужное шитье»), писавшиеся густыми белилами) и что они шли в ход в особенности в верхних частях росписи в целях усиления

ее интенсивности¹¹, то есть и в этом случае было стремление достичь наибольшей ясности и выразительности изображения.

Рассмотренное художественное явление не порождение имманентной эволюции искусства, оно тесно связано с потребностями исторического развития. Говоря в самой общей форме, важнейшие памятники архитектуры и живописи конца XII и XIII века рождены в крупных торгово-ремесленных городах — Киеве, Новгороде, Смоленске, Пскове и других в связи с подъемом общественного значения городского торгово-ремесленного населения. Вспомним, что живший в конце XII — начале XIII века смоленский вольнодумец монах Авраамий ставил свою книжную и проповедническую деятельность на службу просвещению и воспитанию трудовых низов Смоленска: «Николи же не умлкнуша уста его къ всем, к малым же и к великим, рабом же и свободным и рукаделным»¹². В одной из своих проповедей он говорил: «Почну же глаголати не завито, ни покровно — да всяк начнет разумети»¹³. Авраамий противопоставлял свою речь, лишённую сложной символики и литературных ухищрений, творениям таких русских ораторов и писателей, как Кирилл Туровский. Речь Авраамия выразительна, пронизана бытовыми аналогиями и живыми образами. К тому же сам Авраамий был живописцем¹⁴. Он мог иметь свое суждение по вопросам искусства и, возможно, являлся практическим советчиком смоленских монументалистов. Во всяком случае, литературно-политическая деятельность Авраамия была созвучна творчеству смоленских художников — выходцев из народа, хорошо понимавших его нужды.

Здесь следует напомнить некоторые черты прошедшего перед нашими глазами материала. Он кажется крайне фрагментарным, и бедным, и как будто случайным, а потому непригодным для каких-либо обобщений. Но «случайность» фрагментов относительна. Процесс разрушения смоленских и иных храмов не «отбирал» и не «подбирал» для нас те или иные «образцы» живописи, в этом смысле он был объективен, и поэтому если даже в незначительных сохранившихся осколках разбитого большого целого мы улавливаем какую-то закономерность, то с ней нельзя не считаться.

И здесь нужно прежде всего сказать об охарактеризованных выше фрагментах ликов. Очень существенно, что среди них сравнительно мало образцов с «орнаментальной» моделировкой лица с обильным применением белил, столь характерной для многих памятников XII века (Мирожский собор в Пскове, церковь Георгия в Старой Ладобе, новгородская Нередица и др.) и которая сильно нивелирует индивидуальные черты, делает лица «нездешними» ликами, порой схожими с пугающими масками. В смоленских фресках нельзя не отметить живой «телесности» цвета лица (голова святого из Воскресенской церкви), его естественной светотеневой лепки (Параскева Пятница; старец из храма на Протоке; ангел из церкви на Окопном кладбище). Различия в исполнении отдельных ликов порой свидетельствуют здесь не столько о разных манерах мастеров, сколько о применении разных техник и цветовых решений для выявления разных по существу образов. Для этого достаточно сопоставить светлый, одухотворенный, как бы полный мысли лик пожилого святого (Христа?) из южной галереи Воскресенской церкви и стоящую на грани реализма красноватую физиономию упитанного монаха из росписи северной стены того же храма. Применение условных приемов изображения лица определяется характером образа — таково оконтуривание лихорадочного румянца в страдающем лице изможденного святого из южной галереи храма на Протоке. Во всем этом, нам кажется, проявляется стремление и живопис-

цев «глаголати» языком своего искусства: «... не завито, ни покровно — да всяк начнет разумети».

Об этом же свидетельствуют и некоторые особенности орнаментики стенописей. Казалось бы, в такой наиболее отвлеченной и традиционной сфере искусства, как храмовая роспись, труднее всего ожидать новшеств и проявления «самосмышления» художников. Однако это не так. И сюда проникает их интерес к «живству», к элементам живой природы. Такова особая любовь к изображению стилизованных или реальных цветов. Вспомним остролистые красные цветы в орнаменте «покрова гробного» из аркосолия храма на Протоке, красный («аленький») цветок из Воскресенской церкви и там же жизнерадостные, «веселые» трехлепестковые цветы орнаментов, часть которых, видимо, заменяла традиционный безжизненный аканф в арочных обрамлениях изображений. Здесь же, в диаконнике, фантастически огромный темно-синий четырехлепестковый цветок оказался, вопреки логике, «врезанным» в «каменную» панель полилитии.

С этим мы подходим к не менее важной теме о колорите смоленских росписей. Он далек от единства и характеризовался богатым сопоставлением красок. Еще сто лет назад М. П. Полесский-Щепилло заметил в отношении росписи храма на Протоке, что в ней «было более пестроты, чем единообразия; чаще других встречались цвета: темно-голубой и охряно-желтый; местами попадались цвета: ярко-карминовый, грязно-красный, травяно-зеленый; реже — телесно-розовый и фиолетовый в виде мелких клеток на желтом фоне»¹⁵. Однако многоцветие росписей никак нельзя расценить как пестроту: в нем очень выразительно сказывалось единство художественного вкуса и стиля. Укажем на цветовое богатство фонов: ультрамариновых с белыми строками надписей, белых, усиливавших силуэтность фигур святых, киноварно-красных, какими были и нимбы с белыми колонками надписей, напоминавшие пламенные фоны более поздних новгородских икон¹⁶. Ультрамариновый цвет являлся не только фоном около изображений святых, но и фоном вне их арочных аканфовых обрамлений. На сводах и арках встречались и зеленые фоны¹⁷.

Множество фрагментов арочных или круговых обрамлений, украшенных аканфовым орнаментом, бесконечно разнообразны по расцветке узора: зеленовато-белые листья на коричневом фоне, коричневые на охряном или белом фоне и т. п. Мотив, который по своей природе репродукции архитектурной резьбы должен бы быть единообразно белым и несколько мертвенным, становился поводом для цветовой игры. А в Воскресенской церкви аканф порой, видимо, просто заменяли орнаментом из пестрых цветов.

О звучной цветовой гамме росписей говорят и фрагменты одежд фиолетового тона с пробелами, киноварно-малиновых — с зелеными, синими и белыми складками, зеленых — с сочными широкими пробелами и др. Если мелкие фрагменты росписи со следами золотистого налета в храме на Протоке действительно свидетельствуют о позолоте нимбов или фонов, то это еще больше обогащало колорит живописного убранства.

Жизнерадостную цветистость росписи усиливало применение техники письма по сухому, при которой цвет звучал не приглушенно, как во фреске, а во всю свою силу. В храме на Протоке эта черта резко выявлялась и остротой контраста живописи с белизной пола из гладко затертого известкового раствора, с которой перекликались белые фоны отдельных композиций. Это красочное богатство росписи, видимо, можно расценить как проявление народных вкусов. Вспомним еще раз черно-красный узор на белом фоне в аркосолии западной стены церкви на Протоке, многоцветную передачу одно-

цветной ткани в росписи восточной стены южной галереи того же памятника, наконец, всюду проникающий веселый «моромор красный разноличный» струйчатого узора и пр.

Эти черты колорита росписи храма на Протоке, свойственные, видимо, и другим смоленским росписям XII—XIII веков, напрашиваются на сопоставление с подобным же явлением в позднейшей стенописи церкви Николы на Липне (1292—1294). «Их (мастеров. — Н. В.) колорит, — писал Ю. Н. Дмитриев, — напоминает известные по более позднему времени памятники народного искусства. Он строится на сочетании немногих, преимущественно интенсивных тонов, сопоставленных в смелых контрастах. Красные фоны становятся излюбленными, они сочетаются с белыми полями, или же необычные прежде белые фоны обрамляются цветными полями. Фон в отдельных медальонах делают розовым, голубым, желтым. Характерно, что позже, в XIV—XV веках, когда в Новгороде снова будут преобладать дорогие золотые фоны или подражающие золоту желтые, краснофонные иконы все же останутся излюбленными в крестьянских селах новгородских пятин»¹⁸. Можно сказать, что обстановка жизни Смоленска уже на рубеже XII—XIII веков обуславливала отражение в живописи народных вкусов.

В росписи панелей характерно широкое применение двух мотивов — завес и полилитий. И тот и другой были очень декоративны и эффектны.

Белые завесы с их пестрыми каймами и причудливыми черными и красными крестами как бы действительно висели на стенах, образуя полукруглые «подборы» и свободную игру желтых или зеленых складок. При их большом размере они контрастно выступали на черно-синем фоне и обозревались во всех своих деталях с любой удаленной точки¹⁹.

Также крупномасштабным был геометрический узор больших панно полилитии. В его разработке кроме любимого мастерами яркого струйчатого орнамента, символизировавшего «моромор красный разноличный», широко применялась имитация других пород камня, фантастической расцветки с черным, белым или пестрым набрызгом²⁰. Вспомним, что постоянная в смоленской полилитии фигура ромба — основной мотив народных вышивок Смоленщины, где он называется «кругом» и является символом солнца²¹.

Многие фрагменты арочных обрамлений фигур святых показывают, что эти обрамления непосредственно соприкасались с пестрым струйчатым орнаментом из чередующихся черных, желтых, оранжевых и зеленых полос на белом фоне, то есть между фигурами в арках была полилития, образовавшая не только панели храма, но и входившая в систему убранства стен здания в целом. Это излюбленный декоративный прием русских монументалистов XII века. В данном отношении роспись храма на Протоке особенно близка памятникам новгородско-псковской живописи XII столетия.

Если в мозаичной Евхаристии собора киевского Михайловского монастыря (1111—1112) еще довольно «натурально» репродуцирован светло-зеленый мрамор алтарной преграды в виде плавных, широких, волнообразных полос²², то в росписи новгородского Николо-Дворищенского собора (первая четверть XII в.) это уже чистая орнаментально-цветовая игра; в новгородском памятнике сохранился «большой фрагмент полилитии (мраморировки) из чередующихся красных и зеленых, слегка волнистых полос, написанных на белом фоне и идущих от углов квадрата по направлению к его центру»²³. В росписи Мартириевской паперти новгородской Софии (1195—1196) струйчатый орнамент, разделенный на отдельные «плиты», украшал не только панель, но и пристенную гробницу²⁴. В живописи собора псковского Мирожского монастыря (1157—1158) «рос-

пись под полилитию получила необычайно широкое применение. . . Помимо многочисленных вставок в виде панно она была использована также для декорировки откосов окон в основной части собора. . . При этом зигзаги разводов даны в разнообразных цветовых сочетаниях (фон белый): желтый с коричневым, темно-зеленый со светло-зеленым, красный с зеленым, красный с желтым и т. д. Характерно, что под полилитию была расписана и епископская скамья в алтаре»²⁵. «Мраморировка» струйчатым орнаментом, видимо, широко применялась в росписи церкви Георгия в Старой Ладого (до 1168 г.), характеризующейся исключительной любовью к орнаментике²⁶. В росписи церкви Благовещения на Аркаже в Новгороде (1189) также открыта «орнаментальная роспись, имитирующая облицовку стены камнем»²⁷. В росписи церкви Спаса-Нередицы мастера широко пользовались этим родом декора, создавая панно разного формата, расцветки и рисунка. Они не только применялись для панелей, но и размещались высоко (до половины высоты храма) на западных гранях восточных столбов, образовали два больших симметричных панно на западной стене — на хорах. Но собственно полилитии типа смоленской росписи ни в Мирожье, ни в Ладого, ни в Нередице нет²⁸. Также и позднее только «мраморировка» стен разными комбинациями пестрого струйчатого орнамента относительно широко применена в росписи церкви Николы на Липне под Новгородом (1294)²⁹.

Полилития храма на Протоке примечательна не только «мраморировкой» струйчатым орнаментом, но и применением крупных композиций геометрического характера из квадратов и ромбов, кругов и треугольников, «врезанных» друг в друга. Публикуя акварели, сделанные А. М. Федотовым в 1867—1868 годах при раскопках храма на Протоке, М. К. Каргер отметил «чрезвычайный архаизм» этой смоленской полилитии: «Среди памятников русской монументальной живописи столь реалистическую передачу приема декорировки стены «полилитией», к тому же в весьма разнообразных вариантах, можно встретить лишь в фресковых росписях Киево-Софийского собора. . . Только в этой древнейшей стенописи домонгольской эпохи можно найти аналогии тем многообразным повторяющимся декоративным композициям, передающим инкрустацию из различных пород камня, которые с большим художественным вкусом и мастерством передал неизвестный нам мастер смоленских фресок. . .»³⁰. Как теперь ясно, этот декоративный прием был применен не только в храме на Протоке, но и в других синхронных ему зданиях, в частности в церкви на Воскресенском холме и в храме Иоанна Богослова. Думаем, однако, что это не признак «чрезвычайного архаизма» искусства смоленских мастеров, но, напротив, результат нарочитого обращения к прославленному образцу — киевской Софии. Представители смоленской княжеской династии в XII — начале XIII века не раз занимали киевский престол, и не будет смелым предположение, что, украшая свой Смоленск новыми храмами, они стремились повторить в их убранстве приемы главного собора на Руси, указывая мастерам в качестве образца те или иные черты его декорировки. Возможно, что с этим связано и присутствие в росписи храма на Протоке позолоты, перекликающейся с золотом софийских мозаик. Едва ли случайна и позолота фонов росписи церкви Апостолов в Белгороде. Она была построена в 1197 году наиболее активным представителем смоленской династии на киевском престоле — князем Рюриком Ростиславичем. Летописец особо отметил ее красоту: «. . .высотой же и величеством и прочим украшением всем вдив удобрене»³¹. Позолота присутствовала и в церкви Василия в Овруче, построенной тем же князем Рюриком³². И, возможно, не

случайно в дифирамбе красоте построенной князем Давидом Ростиславичем церкви Михаила архангела киевский летописец пользуется скрытой цитатой из «Слова о законе и благодати» митрополита Иллариона³³. Таким образом, даже в чисто декоративных мотивах росписи храма на Протоке и других смоленских храмов отражается определенный идейный смысл — мысль о возвеличивании «многонародного» Смоленска и могущества его княжеской династии.

Можно думать, что вообще живопись киевской Софии была школой высокого мастерства для смоленских (и не только смоленских) художников. В софийских росписях XI века мы найдем столь удивительные в Смоленске XII—XIII веков красные и зеленые фоны, прием обрамления поясных изображений — как бы рамы или поля иконы, — наконец, «телесность» письма ликов и рук, которую мы не раз отмечали выше³⁴. Возможно, что не без воздействия того же софийского образца в росписи храма на Протоке появилась композиция «Сорок мучеников Севастийских»; они изображены в Софии дважды — в медальонах на подпружных арках и в крещальне (композиция). Вспомним, что тот же Давид Ростиславич, стремясь сделать Смядынь «вторым Вышгородом» и подчеркнуть причастность Смоленска к культуре святых князей Бориса и Глеба, построил на Смядыни второй храм Василия в память о вышгородской Васильевской церкви.

В связи с двумя охарактеризованными видами убранства панелей храма (завесы и полилития) нельзя не подчеркнуть, что смоленские художники умеют разнообразить даже эти « типовые » мотивы. Таково различное расположение разных по цвету «процветших» крестов и орнаментальных элементов в завесах, варьирование расцветки и размещения струйчатой «мраморировки» дисков, ромбов, квадратов и треугольников в полилитии и т. п. Рядом с этими крупномасштабными видами декора мы находим величайшее многообразие орнаментальных мотивов, вплоть до утонченных кружевных, ажурных узоров, которые, казалось бы, скорее уместны в камерных интерьерах теремов, нежели в широком пространстве монастырского собора на Протоке или церкви Воскресения.

Размещение завес и панно полилитии в храме на Протоке обнаруживает определенную систему, хотя и не всегда выдержанную. Как ясно из схемы, убранство низа стен белыми завесами сосредоточивалось в алтаре храма, на его восточных столбах и в восточной части галерей. В центре и западном нефе здания преобладал мотив полилитии, он же был применен в росписи лицевой стенки IV аркосолия северной галереи. В целом же в композиции росписи храма на Протоке сказывается известная свобода: красно-коричневые горизонтальные полосы, образующие границы ярусов, идут не строго на одном уровне, а написаны то немного выше, то ниже. Роспись панели юго-западного столба завершается не на одном уровне (с северной стороны она ниже западной), и т. д.

Роспись храма на Протоке дает новые ценные материалы об использовании мастерами образцов.

Конечно, в Смоленске были привозные произведения византийской иконописи. Из позднейших обмолвок летописи мы, например, узнаем, что московская великая княгиня Софья Витовтовна ездила в 1398 году к своему отцу — великому князю Литовскому Витовту в Смоленск и возвратилась «съ многими дары . . . и принесе оттуду многие иконы окованные золотом и серебром, еще же и часть честных страстей спасовых, еже бяху в Смоленске были давно принесены от Царягорода»³⁵. Эти «давно принесенные»

царьградские иконы и реликвии, скорее всего, появились в Смоленске в связи с учреждением там епископии и прибытием в 1136 году на смоленскую кафедру епископа — грека Мануила³⁶, который, конечно, приехал не с пустыми руками, а с некоторым количеством необходимых для служения вещей, может быть, частью предназначенных в дар основателю епископии князю Ростиславу. Однако наличные фрагменты смоленской живописи не дают оснований говорить о воздействии на них импортных греческих произведений: князь Ростислав мог уже обратиться к своим русским живописцам, работавшим в Новгороде, послать мастеров в киевскую Софию для изучения ее живописи.

Гораздо ярче сказалась роль других образцов — драгоценных узорчатых византийских и восточных тканей, свободную репродукцию которых мы видели в уборе аркосолиев и в украшении стен и столбов смоленских храмов. Подобные образцы драгоценных тканей находились в имуществе смоленских князей. Так, например, в 1164 году, чтобы уговорить занимавшего киевский престол Ростислава Мстиславича смоленского принять митрополита — грека Иоанна, «присла цесарь дары многы Ростиславу — оксамиты и паволоки и вся узорочья разноличная . . .»³⁷. Украшение стен храма тканями имело распространение на Руси. Так, из рассказа летописи о захвате в 1203 году Киева Рюриком Ростиславичем и ограблении Десятинной церкви и Софийского собора мы узнаем, что были взяты «и порты блаженных первых князей, еже бяху повешаны в церквах святых на память себе . . .»³⁸. В Смоленске художники воспроизводили подобные ткани в росписях — они как бы символизировали богатство церкви. Говоря об импортных иранских и византийских тканях на Руси, Б. А. Рыбаков писал: « . . . хотя из этих тканей уцелели до нашего времени лишь немногие фрагменты, мы должны непременно учитывать их роль в образотворчестве русских мастеров»³⁹. Смоленские росписи являются подтверждением этому. Существенно, что при воспроизведении подлинных образцов смоленские художники проявляли большую самостоятельность. Так, автор росписи восточной стены южной галереи храма на Протоке, используя монохромный образец, изобразил завесу цветной, подобрав тона по своему вкусу. В «пелене» II с запада гробницы южной стены храма на Протоке художник дал новое толкование мотиву импортной ткани, изобразив птиц не целиком, а «по пояс» и лишив их подчеркнуто хищного выражения.

Едва ли случайно излюбленными были именно ткани с птицами; мотив птицы или парных птиц по сторонам «древа» выйдя из языческой древности, широко распространился в древнерусском искусстве в драгоценных изделиях ювелиров, в пластике Владимирской земли, в народном искусстве и т. д.

Следует особо сказать о живописном убранстве юго-западного угла храма на Протоке, где на западной плоскости столба изображены парные, повернутые спинами друг к другу львы, напоминающие владими́ро-суздальских белокаменных резных зверей. Существенно также, что, украшая особенно пышной по густоте узора завесой восточную плоскость того же юго-западного столба позади почетного (ктиторского?) места, смоленский мастер заполнил малые круги «ткани» изображением парных львов по сторонам копьевидного стержня, сходного с древком воинственных копьевидных крестов с перекрестьем из мечей, какие украшали белые завесы панелей. Как ни осторогаются исследователи признать за подобными изображениями геральдический смысл, все же, надо думать, что это так. Отметим, что звериная эмблематика не была чужда смо-

ленской феодальной сфрагистике. Так, на печати князя Федора Ростиславича (1280—1297), интересовавшегося и владимирским Ярославом и родным Смоленском, великолепно исполнена фигура идущего влево льва⁴⁰. Едва ли случайно на выходной миниатюре Федоровского евангелия (сделанного в память того же князя Федора) на шите его патрона Федора Стратилата изображен вздыбленный барс. Это эмблема владимирской княжеской династии со времен Андрея Боголюбского: два таких барса входили в резной убор «лестничной стены» храма Покрова на Нерли (1165); такой же барс украшает щит св. Георгия в рельефе Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230—1234)⁴¹.

По сравнению с пышностью и драгоценностью оформления погребений в княжеском храме Иоанна Богослова, где гробница закрывалась тяжелой тесаной плитой красного песчаника, а поверх ее прибывалась к стене гвоздями подлинная импортная ткань, найденный смоленскими художниками прием живописной имитации такой ткани, украшавшей стену или изображавшей гробовой покров, был несомненно доступнее и демократичнее и не уступал в художественном эффекте подлинным заморским узорчатым шелкам.

В руках стенописцев имелись и изделия русских художников-металлистов, как, например, кресты-тельники с лилиевидными концами сложной формы, красивый силуэт которых воспроизведен в орнаменте белых завес храма на Протоке. Такие крестики известны из русских древностей⁴².

Среди использованных живописцами образцов можно назвать, вероятно, и украшенные заставками и миниатюрами рукописи. Мотивы этих заставок и миниатюр могли послужить материалом для самостоятельной орнаментальной композиции. Так, в храме на Протоке в завале руин к северу от северо-восточного столба найден блок кладки угловой части (ребра) арки или свода. На одной его стороне был очень свободно и точно написан орнамент «книжного» типа. На белом фоне, как бы напоминающем цвет листа пергамента, помещен желтый прямоугольник, переплетенный желтой же ленточной крестообразной фигурой с зеленым или красным заполнением петель. Этот необычный плетеный орнамент переходил в растительный узор, желтые побеги которого видны внизу описанного фрагмента. Другой образец плетенки «книжного» типа найден около восточной стены северной галереи. Здесь фон также белый, но лента — коричневая, с черным контуром, а расцветка внутри петель — зеленая, розовая и голубая.

Таким образом, художники, видимо, были знакомы с произведениями прикладного и изобразительного искусства, находившимися в княжеских и храмовых сокровищницах, обогащая запас своих художественных впечатлений и образцов.

Здесь мы должны ненадолго отойти от смоленских храмовых росписей и коснуться смоленской миниатюры. Смоленские художники-монументалисты, возможно, участвовали и в украшении рукописей. Это позволяют утверждать опубликованные А. И. Некрасовым три вшивные миниатюры известного Федоровского евангелия⁴³. Евангелие, как полагает исследователь, исполнено между 1322 и 1327 годами по заказу ростовского епископа Прохора в память о представителе смоленского княжеского дома ярославском князе Федоре Ростиславиче Черном⁴⁴. Родившийся около 1240 года, он не терял связи со своей отчиной Смоленском, хотя уделял мало внимания обоим городам — и Ярославлю и Смоленску. Федор был тесно связан с Ордой, где он и находился с 1277 по 1290

год. В 1299 году князь Федор умер в Ярославле, приняв схиму в Спасском монастыре; здесь он и был погребен⁴⁵.

А. И. Некрасов обратил внимание на незавершенность рукописи Федоровского евангелия, на следы спешки в ее выполнении, что особенно сказалось в подшивке трех миниатюр евангелистов, изъятых, как считал исследователь, из более ранней рукописи⁴⁶. Эти миниатюры расположены на вшивных листах пергамента — 37 об., 89 об и 127 об. Их стиль никак не связан со стилем первоначально задуманного убора рукописи.

А. И. Некрасов опубликовал их, сопроводив резкой оценкой. «Миниатюры крайне грубы, — писал он, — лубошны, причем не только в рисунке и колорите, — нет никакого расчета на пространственную ориентировку даже в архитектурных построениях, которые все плоски и однообразны. . .». Автор отметил и «общую плоскостность, линейность и страсть к орнаментальным разводам. . .». В целом А. И. Некрасов увидел в интересующих нас миниатюрах «нисхождение к примитиву» и признал, что они «не представляют художественного интереса»⁴⁷. В. Н. Лазарев также считал, что «вшивные миниатюры, изображающие евангелистов Марка, Иоанна и Луку, мало интересны. Эти миниатюры, датируемые XIII веком, несут на себе печать ремесленного исполнения. . .»⁴⁸.

Евангелист Матфей («Иоанн») сидит на пышном желтом («золотом») кресле, украшенном тонким черным узором. Впрочем, фигура нарисована так, что кресло стоит как бы сзади ее и евангелист посажен «перед» ним. Правая нога выдвинута вперед, левая — подтянута под кресло. В руках Матфея-«Иоанна» — белый свиток пергамента и стиль. Розовато-красный хитон и светло-зеленый гиматий с черными складками и белыми бликами выразительно обрисовывают фигуру. Благородна хорошо моделированная повернутая в три четверти голова; смуглое лицо — с тонкой подрумянкой и легкими белильными высветлениями, белым показана и седина волос. Взгляд как бы в раздумье устремлен мимо свитка, голова прекрасно выделяется на желтом («золотом») диске нимба. Руки евангелиста — изящные, маленькие, с тонкими и гибкими, как бы бескостными пальцами. Над нимбом нарисована белая птичка, похожая не на символ св. духа — голубя, а скорее, на длинношеюго лебеденка (ниже мы вернемся к этой детали). Перед евангелистом — столик с зеленой чернильницей и белым письменным прибором. За столиком — пюпитр с раскрытой белой книгой с красными обрезами. За ним всю правую часть фона занимает бледно-розовый купольный киворий на тонких колонках. Слева, сзади евангелиста, — светло-розовая «колонна» с белым шахматным узором и бледно-зеленым верхом, а за ней — фантастическое здание, напоминающее балдахин, с также тончайшими колонками, несущими пересекающиеся арки. Внутри ведут массивные красные ступени, а левый пролет, в противоречие с общей легкой и светлой гаммой, залит черной краской. Над кровлей — красный велюм с белым узором. Здесь в отделке деталей мы находим и струйчатый орнамент. В отличие от фрескового полихромного на белом фоне здесь орнамент исполнен графическими средствами — черной линией по цветной основе, — он украшает темно-красный «коврик» под ногами апостола, боковую светло-зеленую стенку столика и даже кровлю левого здания. Нельзя не отметить признаков некоторой пространственности, которую дают почувствовать уходящие влево и вверх ступени левого здания и пересечения арок балдахина и кивория. Следует обратить внимание и на композиционную согласованность архитектуры задника с фигурой апостола — очертание арок левого балдахина ритмически вторит линии спины еван-

гелиста, а колонки как бы сопровождают вертикальной прямой спинке и подножию кресла. Этой гармоничности несколько противоречит занимающий всю правую половину задника неоправданно крупный киворий.

Вторая миниатюра — евангелист Марк (л. 127 об.) — как в отношении композиции, так и в отношении цвета почти идентична первой. Вверху между зданиями — белая надпись: МАРКО АГИОСЪ. Вместо кивория справа появилась двухэтажная светло-зеленая постройка с черными окнами, а в проеме левого здания — завязанная эффектным узлом темно-красная завеса с черными складками и белым орнаментом. Богаче применен струйчатый орнамент: он украшает светло-зеленый подступенок левого здания и темно-красную полосу пола, где узор сделан белым и черным, светло-зеленую правую стенку стола и кровли обоих зданий с красными велюмами. Как и на первой миниатюре, здесь ясна связь ритма арок и колонок левого здания с контурами кресла и фигуры Марка. Несколько хуже, чем у Матфея, сохранилась белая птичка, как бы бегущая по окружности нимба Марка. Изображен здесь определенно лебедь с длинной красиво выгнутой шеей. Такая же птичка была и на нимбе Луки, где от нее сохранились лишь следы лапок. Это уникальная особенность рассматриваемых миниатюр. Ее смысл трудно раскрыть⁴⁹.

Наконец, третья миниатюра изображает евангелиста Луку (л. 89 об.). Художник исполнял ее, видимо, после первых двух. Он заметил неловкость посадки фигур Матфея-«Иоанна» и Марка «мимо кресла» и легко выправил это, пустив по краю сиденья кайму орнамента из кружков, удачно «подхватывающую» фигуру Луки. В левом нижнем углу миниатюры показан пол из квадратных майоликовых плиток, какой рисовальщик мог видеть во многих русских храмах XII—XIII веков, в том числе и смоленских; на красных плитках сделаны даже блики. Архитектурный фон здесь более насыщен: меж двух боковых зданий введен легкий киворий. Это не только обогащение фона, но и развитие намеченной в двух первых миниатюрах ритмической связи архитектуры с фигурой евангелиста: здесь купол кивория вторит нимбу Луки. Мастер явно усовершенствовал композицию миниатюры.

Как показывает рассмотрение трех вшивных миниатюр Федоровского евангелия, в них нет решительно ничего «ремесленного», нет и «нисхождения к примитиву». Стройные и легкие фигуры евангелистов торжественны и не лишены изящества. Их головы хорошо моделированы: при общем темном тоне ликов, передающем смуглый цвет кожи южан, мастер с помощью подрумянки и легких высветлений сообщает головам евангелистов известную пластичность. Моделировка одежды черным контуром и сочными пробелами, подчеркивающими игру светотени, придает фигурам некоторую объемность. В архитектурном заднике, заполненном высокими декоративными зданиями с утонченными колонками, есть признаки пространства, которые в целом почти не нарушают плоскостности миниатюр. Почти полная идентичность фигур, вплоть до складок одежд и одинакового поворота торса и головы, наводит на мысль об использовании мастером прориси. Однако ее не было — фигуры неодинаковы по величине, и их сходство говорит не о трафарете, а об опытности мастера и точности его кисти. Изящество рук, держащих лист пергамента и тоненькую тростинку стилия, и индивидуальность голов евангелистов свидетельствуют о художественном чутье живописца. О его одаренности говорит и реализованная в миниатюрах ритмическая связь фигур евангелистов с архитектурой задника. Все три миниатюры объединены общностью подхода

к их художественному исполнению. Художник ясно осознает «книжные» особенности своих произведений. Отсюда их графичность, единство немногих красочных средств, их «притушенность», строгая замкнутость изображения в его «рамке», наконец, известная стабильность архитектурных мотивов, полностью освобожденных от задачи изобразить реальное здание. Последнее связано и с господствующим положением фигуры евангелиста: главное — дать его образ, остальное — побочные декоративные элементы. Таким образом, повторим, рассмотренные миниатюры вовсе не примитивны и отнюдь не ремесленны. Они могут достойно украсить страницы истории русского искусства. Их значение особенно возрастает при определении места происхождения этих миниатюр.

А. И. Некрасов считал вшивные миниатюры изъятими из какой-то более ранней рукописи. Не принадлежали ли они к более древнему и, видимо, обветшавшему Евангелию из оставшегося в Ярославле имущества умершего князя Федора Ростиславича? Иными словами, не было ли это старое Евангелие исполнено в отчине князя Федора — Смоленске? Дать положительный ответ помогают некоторые черты смоленских храмовых росписей XII—XIII веков, и в особенности живопись храма на Протоке. Как уже было сказано, А. И. Некрасов пренебрежительно заметил, что во вшивных миниатюрах Федоровского евангелия наблюдается «страсть к орнаментальным разводам». Он, конечно, разумел прежде всего расписные кровли архитектурного задника, полы и мебель — кресло и столик. Однако эти «разводы» драгоценны. Это прежде всего излюбленный смоленскими монументалистами струйчатый орнамент — символ «моромора красного разноличного», которым автор миниатюр убрал все возможные места — кровли и фронтоны, полы и ступени и даже столики. Это очень существенная «паспортная» примета мастера. Правда, здесь, в миниатюрах с их графической задачей, цветистость орнамента сменилась черно-белой графикой на цветном фоне. «Разводы» черно-коричневого орнамента на желтых («золотых») креслах евангелистов очень напоминают украшенные подобным же образом «золотые» седалища и базы колонн в росписи храма на Протоке. Обычно евангелисты сидят на скамьях с подушкой; здесь же их пышные троны, может быть, навеяны мыслью о «златокованом» киевском столе, который не раз занимали смоленские князья Ростислав и Ростиславичи. Вспомним также, что как в смоленских, так и в южных росписях рубежа XII—XIII веков стали применять накладное золото — дань торжественным мозаикам Киева. Так «страсть к орнаментальным разводам», столь раздражавшая А. И. Некрасова, оказывается существеннейшим компонентом стилия вшивных миниатюр, позволяющим предположить принадлежность их мастера к семье смоленских живописцев XII—XIII веков и судить об их искусстве с новой стороны.

С этим мы должны вернуться к смоленским росписям.

До нашего времени уцелели лишь немногие сюжетные композиции росписи храма на Протоке. Частично они связаны с аркосолиями усыпальницы, где помещались композиции типа деисуса, моления или молитвенного предстояния, вполне понятные в связи с заботой живых о загробной судьбе души усопшего. Однако, помимо этого, нельзя забывать, что вообще деисус был популярен в феодальной среде, подчеркивая божественный характер княжеской власти; он являлся основным сюжетом росписи драгоценных киевских эмалей⁵⁰, был широко распространен в живописи и пластике шедшей к единовластию Владимирской Руси⁵¹. Но для смоленского искусства гораздо существеннее другой, более широкий аспект смысла деисуса. «На Руси изображения «деисусов»

получили широчайшее распространение. Их популярность объясняется тем, что они в особо наглядной форме воплощали идею заступничества. Не случайно среди «украшающих» эпитетов Богородицы видное место занимало наименование «надежда отчаявшихся». Средневековые крестьяне и горожане, страдавшие от феодального гнета, связывали с образами Богородицы и Предтечи упования на то, что те выступят перед всемогущим божеством ходатаями за их нужды и горести. Мы имеем здесь дело, — пишет с полным основанием В.Н.Лазарев, — *со своеобразной формой средневековой религиозной утопии, вбирившей в себя социальные чаяния широких масс*» (курсив мой. — *Н.В.*)⁵². Этот смысл деисуса подтверждается и тем, что в храме на Протоке есть никак не связанные с темами усыпальницы сцены моления: таково предстояние Христу двух князей или бояр в росписи жертвенника, большая композиция предстояния Христу каких-то не нимбированных мирских людей на западной стене, наконец, популярная тема о Сорока мучениках Севастийских — стойких борцах за веру и предстателях за простых людей.

Особенно важен фрагмент росписи западной стены. Здесь должна была изображаться связанная с темой Страшного суда картина ада и терзаний грешников. Вместо этого была написана сцена беседы с сидящим на троне Христом каких-то знатных мирских людей. Все это, вместе взятое, позволяет догадываться о более широком идейном звучании данных сюжетов.

В Смоленске рубежа XII—XIII веков, видимо, имели распространение эсхатологические идеи страха перед загробными мытарствами души и перед Страшным судом. И здесь нельзя снова не вспомнить Авраамия смоленского, в проповеди которого, столь популярной в среде городского населения, была особенно развита тема о милосердии бога и возможности «умолить» его. Он проповедует «слезы многы без шума изливав, и в перси бия, и кричанием богу припадая помиловати люди своя и отвратити гнев свой. . .». Авраамий «ко всем приходящим оногo страшного дне не престая о том глаголя»⁵³. Будучи сам иконописцем, находясь в Крестном монастыре, он «написа же две иконе; едину — страшный суд втораго пришествия, а другую — испытание въздушных мытарств иже всем несть избежати». Авраамий «часто себе поминая, како истяжутъ душу пришедшей аггели, и како испытание на въздусе от бесовьских мытарев, како есть стати перед богом и ответ о всем въздати, и в кое место поведут, и како въ второе пришествие предстати пред судище страшного бога, и каков будет от судья ответ, и како огненная река потечет, пожигаючи вся, и кто помогая будеть, развеи покаяния, и милостыня, и беспрестанныя молитвы, и ко всем любы, и прочая иная дела благая, яже обретаются помогающия души»⁵⁴.

Тема Страшного суда и «воздушных мытарств» имела обоюдоострый смысл. Для господствующего класса она являлась орудием запугивания народа, устрашения непокорных «загробными муками». Но это же оружие могло быть направлено и против самих господ. В связи с написанной Авраамием иконой «Испытание въздушных мытарств» М.Н.Тихомиров справедливо отметил, что «картина мытарств должна была вызвать большое недовольство среди знатных и богатых людей: ведь второе мытарство было оклеветание, восьмое — ростовщичество, грабление, насилие и мздоимство, а двадцатое — немилосердие, в частности «на рабы и рабыни»⁵⁵. Вспомним, что современные Авраамии новгородские художники изобразили в росписи Нередицы богатого в адском пекле, умоляющего бедного Лазаря о капле воды»⁵⁶.

Роспись храма монастыря, который в пору преследования Авраамия стоял на стороне последнего, едва ли случайно откликается на темы его проповедей о заступничестве святых перед богом, о необходимости «беспрестанной молитвы». Сам художник, Авраамий, как мы говорили выше, мог и конкретно указывать мастерам содержание и форму подлежащих изображению сюжетов. Однако на западной стене храма на Протоке не были изображены сами адские муки — наличие здесь под хорами большой композиции моления подтверждает это. В данном смысле роспись храма на Протоке предвосхищает изъятие темы Страшного суда из росписи храма Николы на Липне (1292—1294)⁵⁷. В этом также проявляется определенный демократизм росписи. Поэтому соблазнительно думать, что и появление в жертвеннике двух покровителей торговли — Параскевы Пятницы и Николы — было отражением представлений торгово-ремесленного Смоленска. В.Н.Лазарев справедливо отмечает, что, в частности, новгородско-псковские росписи говорят «о гораздо более свободном (чем в Киеве. — *Н.В.*) отношении к иконографической программе не только заказчиков росписей, но и их исполнителей»⁵⁸.

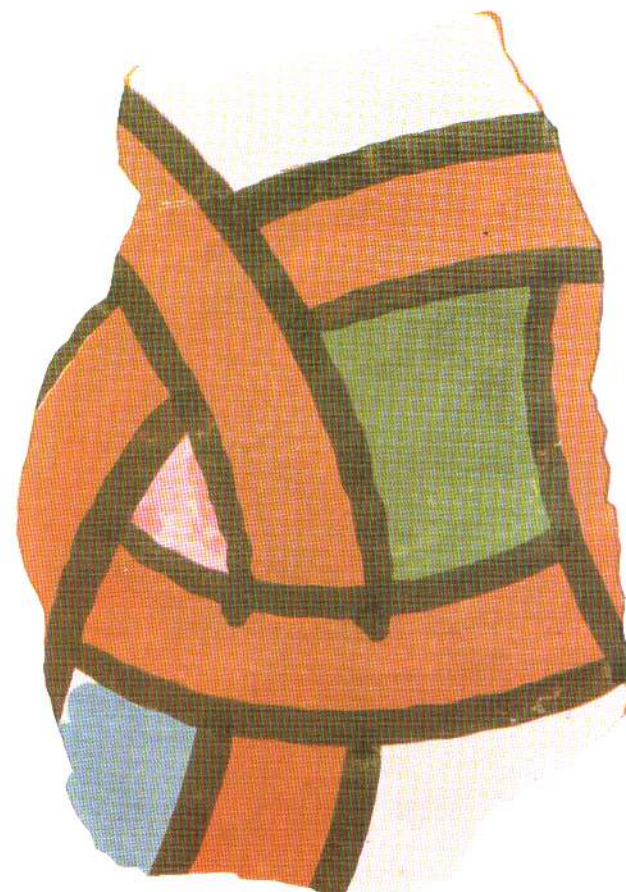
Специальному исследованию подлежит явно осязаемая даже в росписи панелей символика храма на Протоке. Мы отмечали нерасшифрованные сложные формы «процветших» крестов на завесах, загадочные орнаментализированные знаки в обрамлении панно полилитии на северной плоскости северо-западного столба. Все эти «мелкие» подробности явно имели свой сокровенный, «глубинный» смысл и, может быть, связывались с содержанием росписи в целом. Возможно также, что они служили символами какого-либо скрытого «еретического» замысла.

Как мы говорили, многие фрагменты росписи храмов позволяют заключить, что она была порой довольно мелкой, приближаясь по своим масштабам к иконописи. Это свидетельствует о сюжетной многосложности и повествовательности росписи, потребовавшей максимального «уплотнения» изображений. Думаем, что с этим связано и обилие фрагментов надписей. Их так много, что они, конечно, не только служили определению имени святого, но, видимо, представляли и целые крупные тексты. Так, в юго-западном углу северной галереи храма на Протоке было собрано множество мелко исколотых кусочков большой надписи крупными черными буквами на белом фоне с тщательной разграфкой строк. Множество мелких обломков белых надписей на ультрамариновом фоне встречено при расчистке завалов аркосолий северной галереи храма на Протоке. Часть из них имеет скругленный наружу край с красно-коричневой каймой обрамления, что свидетельствует об их принадлежности к тыльным стенкам аркосолия. Но обилие фрагментов подобных надписей говорит о каких-то больших текстах, сопровождавших роспись над аркосолиями и между ними. Соблазнительно думать, что, подобно росписям ярославских храмов XVII века, те или иные сюжеты сопровождались обстоятельным пояснительным текстом. Это свидетельствует также о грамотности посещавшего храм населения и об обращенности к нему его росписи.

Изложенные, хотя и фрагментарные, данные позволяют сделать важнейший вывод, что Смоленск был очень богат монументальными росписями, которые имела почти каждая культовая постройка. Дружины живописцев XII—XIII веков были, как правило, бродячие⁵⁹, чем объяснялась междугородняя миграция манер, в частности сходство смоленской живописи с новгородской. В Смоленске при энергичном строительстве храмов и почти постоянной потребности в стенописцах, видимо, сложилась относительно оседлая дружина художников, с чем частично связано сходство приемов и манер

стенописей различных храмов. В составе этой мастерской были и выдающиеся живописцы, искусство которых вдохновлялось «городским воздухом» Смоленска, атмосферой повышенной общественной активности «простого всенародства» и классовых боев, на почве которых выросло и вольнодумство Авраамия смоленского, оценивавшееся его современниками как прямая ересь.

Москва. 1971



75 Храм на Протоке. Фрагмент орнамента «книжного» характера

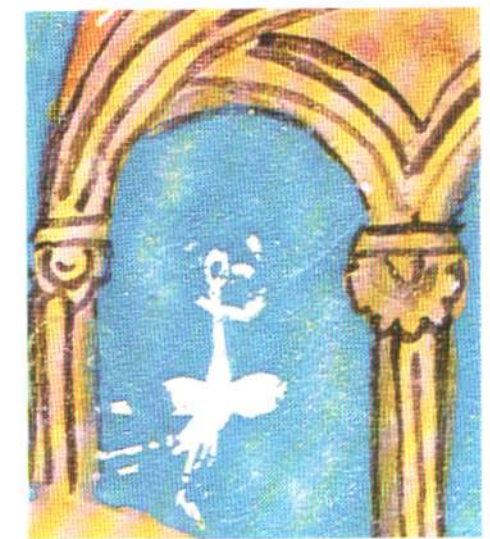
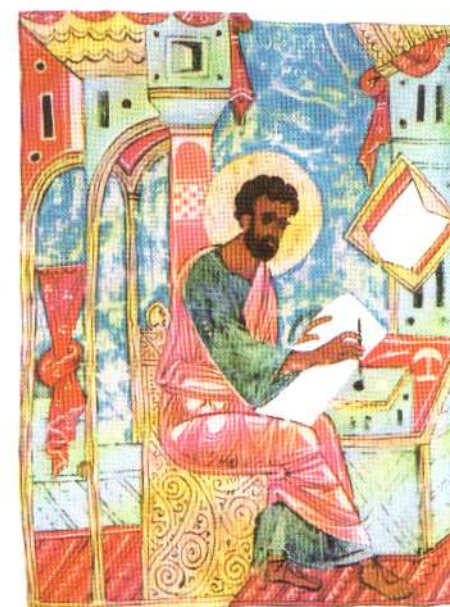
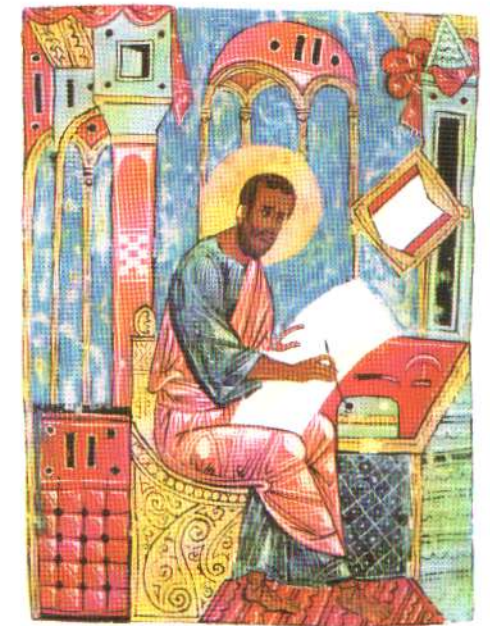
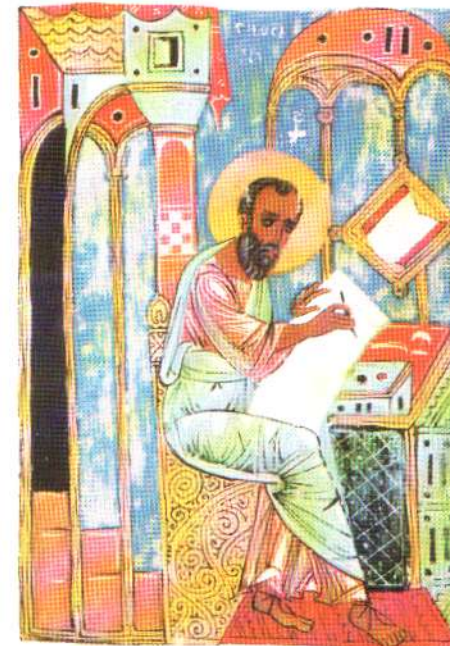


76 Федоровское евангелие. Евангелист Матфей («Иоанн»)

77 Федоровское евангелие. Евангелист Марк

78 Федоровское евангелие. Евангелист Лука

79 Федоровское евангелие. Евангелист Матфей («Иоанн»). Фрагмент



Примечания

Введение

- 1 См. «Полное собрание русских летописей», т. II, Спб., 1908, стб. 250.
- 2 См.: А. В. Поппэ, Учредительная грамота Смоленской епископии. — «Археографический ежегодник за 1965 год», М., 1966, стр. 59—71.
- 3 Н. И. Петров, Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве. — «Чтения в Обществе истории и древностей российских», кн. 2, 1897, стр. 153—154.
- 4 См.: Н. Н. Воронин и П. А. Раппопорт, Смоленский детинец и его памятники. — «Советская археология», 1967, № 3.
- 5 См.: Н. Н. Воронин и П. А. Раппопорт, Раскопки в Смоленске в 1966 г., ч. I. — К архитектурной истории церкви Петра и Павла. — «Советская археология», 1969, № 2, стр. 210—211.
- 6 «Полное собрание русских летописей», т. II, стб. 617.
- 7 Там же, стб. 705; «Новгородская летопись старшего и младшего изводов», М.—Л., 1950, стр. 38.
- 8 В составе экспедиции работали: Н. Н. Воронин (начальник экспедиции), П. А. Раппопорт (заместитель начальника экспедиции, старший научный сотрудник), А. В. Никитин (младший научный сотрудник), М. Б. Чернышев (архитектор), Е. А. Черников (архитектор), научные сотрудники Л. П. Гуссаковский, Л. С. Китицына, В. И. Матвеева, М. Д. Полубояринова, Т. В. Равдина, Б. А. Сушко, Н. Б. Черных, А. А. Юшко.
- 9 «Полное собрание русских летописей», т. II, стб. 710.
- 10 Там же, стб. 703.
- 11 Руководителем раскопок был «преподаватель естественной истории и математики губернской гимназии коллежский советник Михаил Павлович Полесский-Щепилло». Для копирования фресок был приглашен «преподаватель чистописания, черчения и рисования той же гимназии титулярный советник Александр Мартьянович Федотов» (см.: М. П. Полесский-Щепилло, Раскопки развалин древнего храма св. Екатерины в восточном предместьи г. Смоленска. — «Памятная книжка по Смоленской губ. на 1870 г.», Смоленск, 1870. Название памятника было дано ошибочно).
- 12 См.: Е. Н. Клетнова, Доклад Московскому археологическому обществу о раскопках на Смядыни, произведенных Смоленской ученой архивной комиссией в 1909 г. — «Древности. Труды комиссии по сохранению древних памятников Московского археологического общества», т. IV, М., 1912.

- 13 Материалы раскопок хранятся в Эрмитаже и Смоленском областном краеведческом музее. Автор сердечно благодарен М. И. Артамонову (тогда директору Эрмитажа), выделившему для работ в Смоленске эрмитажных мастеров-реставраторов. С особым чувством признательности хочется отметить самоотверженную работу этих энтузиастов, входивших в состав экспедиции 1962—1963 годов и осуществивших консервацию и съемку стенописи храма на Протоке: П. И. Кострова (заведующего лабораторией), руководителя работ Е. Г. Шейниной, сотрудников — Т. В. Коваленко, Н. И. Ростовцевой и В. М. Соколовского.

Роспись храма на Протоке

- 1 Подробнее см.: Н. Н. Воронин, К истории смоленского зодчества XII—XIII вв. — В кн. «Смоленск. 1100 лет», Смоленск, 1967, стр. 87—95; Н. Н. Воронин, Памятник смоленского искусства XII в. — «Краткие сообщения Института археологии АН СССР», вып. 104, М., 1965, стр. 18—32.
- 2 Материалы раскопок храма на Протоке частично послужили темой для дипломной работы реставратора Эрмитажа В. М. Соколовского «Опыт технологического исследования и реконструкции древнерусских росписей (по материалам Смоленской археологической экспедиции 1962—1963 гг.)». Работа выполнена в 1965 году на факультете теории и истории искусств в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина под руководством кандидата искусствоведения К. В. Корнилович. Данные этой работы мы частично используем в последующем изложении. Методика съемки и реставрации живописи освещена Е. Г. Шейниной. См. ее статьи: «Методика снятия стенописей храма XII в. в Смоленске». — Краткие сообщения Института археологии АН СССР», вып. 104, М., 1965, стр. 33—37; «Реставрация смоленских фресок». — «Сообщения Государственного Эрмитажа», вып. XXXV, Л., 1972, стр. 73—77.
- 3 Вспомним, что «принцип византийской архитектуры X—XI вв., унаследованный ею еще от античной древности, состоял в том, что храмовое здание должно было соединять в себе разнообразную многоцветную живопись с облицовками стен и полов разнообразными мраморами и инкрустацией... т. е. полихромью и полилитою» (Д. В. Айнялов, Мраморы и инкрустации Киево-Софийского собора).

- ра и Десятиной церкви в Киеве. — «Труды XII археологического съезда», т. III, М., 1905, стр. 5, 6).
- 4 Считалось, что завесы, называвшиеся позднее «ширинками», появились в русских росписях поздно. — См.: *Н. М. Чернышев*, Искусство фрески в Древней Руси, М., 1954, стр. 35.
- 5 См. «Вторую книгу Моисееву. Исход, XXV—XXVIII. Изображения Скинии и данные о ее символическом значении см. в кн.: *Е. К. Редин*, Христианская топография Козьмы Индикоплова, ч. I, М., 1916, стр. 255 и сл. и рис. 273, 275, 298.
- 6 Матфей, X, 34—35.
- 7 Термин М. П. Полесского-Щепилло, удачно характеризующий орнамент из разноцветных волнистых линий.
- 8 Эта деталь в изображении полилитии производит впечатление «металлической арматуры», соединяющей «плиту» со стеной, но такой прием неизвестен.
- 9 М. К. Каргер писал, что «выше изображения ткани сохранился довольно значительный кусок стенописи, понять который, однако, затруднительно» («Зодчество древнего Смоленска (XII—XIII вв.)», Л., 1964, стр. 105). В дальнейшем: *М. К. Каргер*, указ. соч.
- 10 Об этом писал М. П. Полесский-Щепилло: «... гробовые вместилища были прикрыты только двумя рядами кирпича, связанного строительным цементом» (*М. П. Полесский-Щепилло*, Раскопки развалин древнего храма св. Екатерины в восточном предместьи г. Смоленска. — «Памятная книжка по Смоленской губ. на 1870 г.», стр. 16).
- 11 Вспомним, как тело князя Владимира Васильковича (волынского) «лежа в гробе ... не замазано» с 11 декабря до 6 апреля, так как его вдова не могла утолить скорбь, и только 6 апреля «замазаша гроб его» («Полное собрание русских летописей», т. II, стб. 927).
- 12 На илл. представлена условная реконструкция аркосолия в экспозиции Эрмитажа. Здесь, при «пелене» из II аркосолия южной стены, на тыльной стенке, помещена роспись VIII аркосолия снаружи стены храма.
- 13 Обращения автора к орнитологам для определения породы изображенных птиц дали отрицательный результат.
- 14 Аналогия указана мне И. И. Плешановой, которой приношу благодарность (*A. Venturi*, Storia dell'arte Italiana, vol. II, Milano, 1902, p. 510, tav. 357; *P. Schulze*, Alte Stoffe, Berlin 1920, S. 63, Abb. 53).
- 15 В описании росписи встреченного при раскопке блока арки М. П. Полесский-Щепилло указывает, что на темно-голубом и темно-зеленом фоне «был заметен золотистый, металлического блеска, налет». Фрагмент был найден близ северо-западного столба (*М. П. Полесский-Щепилло*, Раскопки развалин древнего храма св. Екатерины в восточном предместьи г. Смоленска. — «Памятная книжка по Смоленской губ. на 1870 г.», стр. 34). О технике позолоты в XVI—XVII веках см.: *В. В. Филатов*, К истории техники стелной живописи в России.

- «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова», М., 1968, стр. 80; см. также: *П. Щавинский*, Очерки по истории техники живописи и технологии красок в Древней Руси, М.—Л., 1935, стр. 72, 73; *Э. Бергер*, Техника фрески и техника сграффито, М., 1930, стр. 85—87. Следы «сусального золота» отмечены в росписи построенной князем Рюриком Ростиславичем (смоленским) церкви Апостолов (1197) в Белгороде и сооруженного тем же князем храма Василия в Овруче (см.: *Н. Полонская*, Археологические раскопки В. В. Хвойко 1909—1910 годов в местечке Белгородке. — «Труды Московского предварительного комитета по устройству XV археологического съезда в Москве», вып. I, М., 1911, стр. 59; *Ю. С. Асеев*, Собор Апостолів у Білгороді. — «Образотворче мистецтво», 1970, № 1, стр. 33). Наличие позолоты в стенописи трех памятников XII века заставляет отказаться от предположения, что это прием поздних росписей.
- 16 См.: *В. М. Соколовский*, Опыт технологического исследования (диплом).
- 17 *С. П. Розанов*, Жития преп. Авраамия Смоленского и служба ему, Спб., 1912, стр. 18.
- 18 «Полное собрание русских летописей», т. VIII, Спб. 1859, стр. 74.
- 19 См. росписи XII века Дмитриевского и Успенского (в редакции Андрея Рублева) соборов во Владимире.
- 20 См.: «Повесть временных лет», ч. I, М.—Л., 1950, стр. 156.
- 21 См.: *М. П. Полесский-Щепилло*, Раскопки развалин древнего храма св. Екатерины в восточном предместьи г. Смоленска. — «Памятная книжка по Смоленской губ. на 1870 г.», стр. 16.
- 22 Ленинградское отделение архива Института археологии АН СССР, фонд археологической комиссии, 1867 г., д. 7 — «Об открытых развалинах древнего православного храма близ г. Смоленска», рис. 2, л. 44.
- 23 М. П. Полесский-Щепилло называет эту фигуру «Божественным ликом» (? — *Н. В.*). — *М. П. Полесский-Щепилло*, Раскопки развалин древнего храма св. Екатерины в восточном предместьи г. Смоленска. — «Памятная книжка по Смоленской губ. на 1870 г.», стр. 31.
- 24 На это указывает и сам исследователь: «Налево (считая по отношению к сидящему на троне, от нас — направо. — *Н. В.*) фреска эта имела повторение рисунка, т. е. те же молящиеся и с тем же неполным Божественным ликом, но левая сторона быстро распалась почти в пыль, ибо вся фреска была мелко растреснутою и держалась только боковым давлением мусорной массы. Фреска помещалась между вершинами арок 1-й и 2-й ниш храма (то есть северных аркосолий западной стены. — *Н. В.*); в длину она простиралась на 4 ар., а в ширину (высоту. — *Н. В.*) на 1 ар.» (*М. П. Полесский-Щепилло*, Раскопки развалин древнего храма св. Екатерины в восточном предместьи г. Смоленска. — «Памятная книжка по Смоленской

- губ. на 1870 г.», стр. 31). В оценке данного сюжета М. К. Каргер допустил ряд неточностей. По счету М. П. Полесского-Щепилло, это IV, а не IX фрагмент; М. К. Каргер поместил роспись на северной, а не на западной стене, в группе предстоящих он насчитал шесть, а не семь фигур; он также не обратил внимания и на недвусмысленно указанную М. П. Полесским-Щепилло симметричность композиции (см.: *М. К. Каргер*, указ. соч., стр. 107).
- 25 *М. П. Полесский-Щепилло*, Раскопки развалин древнего храма св. Екатерины в восточном предместьи г. Смоленска. — «Памятная книжка по Смоленской губ. на 1870 г.», стр. 31—32. Мнение А. С. Уварова по меньшей мере странно.
- 26 Там же.
- 27 «... А святити стоят в езере назии, а инии в портех, и аки дрожат от мрза. На берегу езера стоит баня...» (*В. И. Антонова*, Древнерусское искусство в собрании Павла Корина, М., 1966, стр. 71).
- 28 См.: *Архимандрит Сергей*, Полный месяцеслов Востока, т. II, ч. II, М., 1876, стр. 74—75.
- 29 См.: *В. Н. Лазарев*, Мозаики Софии Киевской, М., 1960, стр. 125—132.
- 30 См.: *Н. Окунев*, Крещальня Софийского собора в Киеве. — «Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества», т. X, Спб., 1915, стр. 113—137.
- 31 См.: *Н. Н. Воронин*, Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. I, М., 1961, стр. 174—175.
- 32 См.: «Новгородскую первую летопись старшего и младшего изводов», стр. 44, 52.
- 33 См.: «Историю русского искусства», т. III, М., 1955, илл. на стр. 550. Эта композиция усваивается кисти Феодосия (см. там же, стр. 553).
- 34 См.: «Манастир Дечани», т. II, Београд, 1941, табл. СХХI. Впрочем, подобный же характер и группировку имеет изображение грешников во «тьме кромешной» (см. там же, табл. ССIL, XXIX).
- 35 На упавшей стене, возможно, сохранилась живопись, легшая лицом на пол галереи. Стена при раскопках не разбиралась, так как, чтобы открыть роспись, нужно было поднять стену целиком, для чего экспедиция не располагала техническими средствами. По окончании раскопок она была засыпана.
- 36 Подобные изображения были в росписи завес церкви на Воскресенском холме и церкви Василия в Смядынском монастыре (см. ниже).
- 37 *O. Falke*, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin, 1936, S. 27.
- 38 Ниже мы излагаем наблюдения над данным фрагментом В. М. Соколовского.
- 39 Аналогичные ткани известны по ряду образцов средневекового текстильного производства (см., например: *O. Falke*, op cit, Abb. 201, 202, 203).
- 40 Роспись VII аркосолия пока не закреплена и не расчищена.
- 41 См.: *Н. Н. Воронин*, Смоленские граффити. — «Советская археология», 1964, № 2, стр. 176; *Б. А. Рыбаков*, Смоленская надпись XIII в. о

- «врагах-игуменах». — «Советская археология», 1964, № 2, стр. 179—187.
- 42 *В. Игбер*, Почти три года (ленинградский дневник). — В кн. «Избранная проза», М., 1948.
- 43 *В. Н. Лазарев*, Живопись и скульптура Новгорода. — В кн. «История русского искусства», т. II, М., 1954, стр. 73—74.
- 44 По наблюдениям Ю. Н. Дмитриева, в живописной манере писались верхние части росписи, а нижние — в более графичной (см.: *Ю. Н. Дмитриев*, Заметки по технике русских стелных росписей (живопись, мозаика). — В кн. «Ежегодник Института истории искусств», М., 1954, стр. 257). Тот же исследователь отметил «иконописность» росписи 1144 года в Мартириевской паперти новгородского Софийского собора. Открытая здесь надгробная композиция деисуса имеет высоту всего 54 см. «Иконописны» и приемы исполнения — «тонкие линии рисунка, мелкие мазочки кисти и тщательность выполнения деталей» (*Ю. Н. Дмитриев*, Стелные росписи Новгорода, их реставрация и исследование. — В кн. «Практика реставрационных работ», сб. I, М., 1950, стр. 151).
- 45 *В. В. Филатов*, К истории техники стелной живописи в России. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова», стр. 74.
- 46 Ср.: *В. В. Филатов*, К истории техники стелной живописи в России. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова», стр. 82.
- 47 См.: *Л. А. Мацулевич*, Фрагменты стенописи в соборе Снетогорского монастыря. — «Записки отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества», т. X, Пг., 1915, стр. 50.
- 48 Эта композиция была и в росписи западной части церкви Спаса на Берестове. Сообщено мне Г. Н. Логвиным.
- 49 *Ю. Н. Дмитриев*, Стелные росписи Новгорода, их реставрация и исследование. — «Практика реставрационных работ», сб. I, стр. 151.
- 50 *Е. Г. Шейнина*, Методика снятия стелных росписей храма XII в. в Смоленске. — «Краткие сообщения Института археологии АН СССР», вып. 104, стр. 33—34. В дополнение приводим данные анализа ныне покойной И. Л. Ногид, сообщенные ею в личном письме: «Все желтые, оранжевые, коричневые и красные краски оказались охрами, даже та яркая краска, которую Вы условно называли киноварью. Синяя краска представляет собой ультрамарин, она повсюду лежит поверх черной (темно-серой) краски ... что касается зеленых и зеленоватых цветов, то найдены четыре варианта: 1) неяркая зеленая краска (зеленовато-серый тон) — зеленая земля (гидросиликат железа, магнезия, алюминия, калия, небольшого количества двухвалентного железа); 2) зеленоватый цвет получается от сквожения черной краски из-под желтой охры; 3) также черно-зеленый цвет (тусклый черный с зеленоватым оттенком); 4) грязно-зеленый цвет получается оптически из смеси ультрамарина с желтой охрой».

Сведения о росписи других храмов Смоленска

- 1 И. И. Орловский, Борисоглебский монастырь в Смоленске, на Смядыни и раскопки его развалин. — «Смоленская старина», вып. I, ч. I, Смоленск, 1909, стр. 288—294.
- 2 См.: И. М. Хозеров, Новые данные о памятниках древнего зодчества города Смоленска. — «Seminarium Kondakovianum», т. II, Прага, 1928, стр. 354.
- 3 Архив Гос. Третьяковской галереи, ф. 67, д. 361, л. 51 и сл.
- 4 Полагая, что придел на хорах являлся «гинекеем», моленной княгини — жены князя-строителя, Н. П. Сычев предполагал, что в апсидке могло быть изображение богоматери.
- 5 «Книгу Судей Израилевых», гл. VI, 36—40 и гл. VII.
- 6 И. Толстой и Н. Кондаков, Русские древности в памятниках искусства, вып. VI, Спб., 1899, стр. 69.
- 7 Чудо об орошенном руно толковалось церковью как прообраз и символ богоматери. Роса на руно (как и неопалимая купина), по Иоанну Дамаскину, — образ, «предъизображающий и предначертывающий будущее» — деву и богоматерь («Полное собрание творений Иоанна Дамаскина», т. I, Спб., 1913, стр. 401). «Пречистую деву церковь в акафисте руном наричет: «Радуйся, руно орошенное, еже Гелеон прежде виде...». — Руно орошенное... Чернигов, 1683.
- 8 См. «Вторую книгу Моисееву. Исход», гл. XXIV—XXVIII. Об иконографии и символике Скинии см.: Е. К. Редин, Христианская топография Козьмы Индикоплова, ч. I, М., 1916, стр. 255 и сл. Скиния с ее святынями толковалась и как символ и прообраз богородицы (см. там же, стр. 271).
- 9 См.: С. П. Писарев, Памятная книга г. Смоленска. Историко-современный очерк, указатель и путеводитель, Смоленск, 1898, стр. 116.
- 10 И. М. Хозеров, Архитектура Белоруссии и Смоленщины XI—XIII веков. Рукопись Института истории АН БССР, стр. 148.
- 11 И. Д. Белогорцев, Смоленское древнее зодчество (1951, рукопись), ч. II, стр. 148.
- 12 См.: И. М. Хозеров, Архитектура Белоруссии и Смоленщины XI—XIII веков (рукопись), стр. 154. В настоящее время древние оконные проемы заложены кирпичом в целях упрочения растрескавшихся стен, и впредь, до реставрации памятника, их роспись останется скрытой.
- 13 См.: М. Х. Алешковский, Отчет об археологических разведках 1961 г. Церковь Иоанна Богослова XII в. в Смоленске. Архив Института археологии АН СССР, разряд I, д. 2287, стр. 9, 17—20.
- 14 Эта деталь установлена при обмере памятника М. Б. Чернышевым.
- 15 См.: Д. А. Авдусин, Смоленская ротонда. — В кн. «Историко-археологический обзор. В честь 60-летия А. В. Арциховского», М., 1962, стр. 243—252; П. А. Раппопорт, «Латинская церковь» в древнем Смоленске. — В кн. «Новое в археологии» (Сборник статей, посвященный 70-летию Артемия Владимировича Арциховского), М., 1972, стр. 283—289.
- 16 См.: С. П. Писарев, Раскопки одной из древнейших смоленских церквей. — «Смоленский вестник», 1885, № 96.
- 17 См.: С. П. Писарев, Княжеская местность и храм князей в Смоленске, Смоленск, 1894, стр. 25; П. Цветков, Указатель церковных древностей г. Смоленска, Смоленск, 1912, стр. 45—46.
- 18 Д. А. Авдусин, Новый памятник смоленской архитектуры (церковь в Перекопном переулке). — «Советская археология», 1957, № 2, стр. 232.
- 19 Рисунок узора напоминает «древо» меж двух птиц на шелковой ткани начала XIII века из Лукки (Италия) (см.: P. Schulze, op. cit., S. 97, Abb. 83). Любопытно, что деталь этого узора использована живописцами, расписывавшими дворцовый собор Боголюбовского замка, где этот узор украшает завесу (см.: Н. Н. Воронин, Зодчество Северо-восточной Руси XII—XV веков, т. I, стр. 227, илл. 104).
- 20 По смелости живописной манеры этот лик близок изображению неизвестного мученика в росписи храма в Сопочанах (ок. 1265) (см.: В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. II, М., 1948, табл. 266).
- 21 И. М. Хозеров, Археологическое изучение памятников зодчества древнего Смоленска. — «Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР», вып. XI, М.—Л., 1945, стр. 22.
- 22 И. Д. Белогорцев, Новые исследования древнесмоленского зодчества. — «Материалы по изучению Смоленской области», вып. I, Смоленск, 1952, стр. 98.
- 23 См.: Е. Н. Клетнова, О раскопках на Смядыни. — «Известия археологической комиссии», прибавление к вып. 34, Спб., 1910; Е. Н. Клетнова, Доклад Московскому археологическому обществу о раскопках на Смядыни, произведенных Смоленской ученой архивной комиссией в 1909 г. — «Древности. Труды комиссии по сохранению древних памятников Московского археологического общества», т. IV, стр. 288—297; М. М. Шчакаціхін, Орнаментальныя роспісы Смядынскай Барысаглебскай царквы у Смаленску. — «Гістарычна-археалагічны зборнік» (Інстытут беларускае культуры), Менск, 1927, № 1. Автор считал Борисоглебским малый храм монастыря. Статья посвящена поискам аналогий декоративным мотивам росписи и малоубедительна.
- 24 Е. Н. Клетнова, О раскопках на Смядыни. — «Известия археологической комиссии», прибавление к вып. 34, стр. 166; Е. Н. Клетнова, Доклад Московскому археологическому обществу о раскопках на Смядыни, произведенных Смоленской ученой архивной комиссией в 1909 г. — «Древности. Труды комиссии по сохранению древних памятников Московского археологического общества», т. IV, стр. 294.
- 25 Там же.

- 26 Е. Н. Клетнова, О раскопках на Смядыни. — «Известия археологической комиссии», прибавление к вып. 34, стр. 165.
- 27 См.: И. М. Хозеров, Археологическое изучение памятников зодчества древнего Смоленска. — «Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР», вып. XI, стр. 22.
- 28 Подробное описание фрагментов, открытых в 1962—1963 годах архитектором С. С. Подъяпольским, см. в статье В. Г. Брюсовой «Вновь открытые фрески церкви архангела Михаила в Смоленске» в кн. «Культура и искусство Древней Руси» (Л., 1967, стр. 82—89). Ниже мы излагаем наиболее существенные моменты этой статьи, но даем им свою оценку. См. также: В. Г. Брюсова, Заключение по обследованию стенописи церкви Михаила-архангела в г. Смоленске (архив Центральной научно-реставрационной мастерской, д. 80-ж, инв. № 87).
- 29 См.: В. Г. Брюсова, Вновь открытые фрески церкви архангела Михаила в Смоленске. — «Культура и искусство Древней Руси», стр. 84.
- 30 См.: Там же.
- 31 С. П. Писарев, Княжеская местность... стр. 288—289.
- 32 В. Г. Брюсова, Вновь открытые фрески церкви архангела Михаила в Смоленске. — «Культура и искусство Древней Руси», стр. 83—84, 87—89; В. Г. Брюсова, Заключение по обследованию стенописи церкви... стр. 6.
- 33 См.: В. Г. Брюсова, Вновь открытые фрески церкви архангела Михаила в Смоленске. — «Культура и искусство Древней Руси», стр. 87—89.
- 34 См.: П. В. Голубовский, История Смоленской земли до начала XV ст., Киев, 1895, стр. 178—179, 203—206 и генеалогическая таблица.
- 35 См.: В. Г. Брюсова, Вновь открытые фрески церкви архангела Михаила в Смоленске. — «Культура и искусство Древней Руси», стр. 85.
- 36 См.: В. Г. Брюсова, Заключение по обследованию стенописи... стр. 11.
- 37 См.: В. Г. Брюсова, Вновь открытые фрески церкви архангела Михаила в Смоленске. — «Культура и искусство Древней Руси», стр. 86.

Общие выводы

- 1 См.: Н. М. Чернышев, Искусство фрески в древней Руси, стр. 14—15.
- 2 «Ипатьевская летопись говоря о росписи церкви Георгия в Любомле под 1289 годом, сообщает, что она была приостановлена в связи со смертью ее заказчика князя Владимира Васильковича: «... по-чал же бѣше писати ю и съписа все три олтарѣ, и шия вся съписана бысть, но не скончана, зайде бо и болѣсть...» («Полное собрание русских летописей», т. II, стб. 927).
- 3 Приведем интересное свидетельство «Сказания о Софии Цареградской» о том, что при наследнике Юстиниана царе Юстине обрушился «преславный верх» храма. Юстин вызвал строителя собора и спросил о причине катастрофы. Зодчий ответил,

что при Юстиниане храм был выстроен очень быстро, и по украшении мозаикой «отсекаху и метяху мосты (т. е. подмости. — Н. В.) делатели с высоты на помост церковный, и от сего повредиша подошву церковную, и сего ради стены раступишася и впаде верх...». Юстин восстановил верх и «по совершении налияша воды [в] церковь по исподния праги, и в воду мосты метяху яко да не повредят подошвы...» (С. Г. Вилинский, Сказание о Софии Цареградской. — «Известия Отделения русского языка и словесности», т. VIII, кн. 3, 1903, стр. 42—43). Таким образом, по этому преданию, леса разрушались одновременно снизу доверху и без всякой предосторожности сбрасывались с большой высоты на богато украшенный пол храма. Следует думать, что наши древнерусские зодчие завершали свою работу уже после съемки лесов сооружением майоликового или иного настила пола, что и было последним этапом убранства храма.

- 4 Н. М. Чернышев, искусство фрески в Древней Руси, стр. 19.
- 5 В. Н. Лазарев, Древнерусские художники и методы их работы. — В кн. «Русская средневековая живопись», М., 1970, стр. 20.
- 6 См.: М. И. Артамонов, Мастера Нередицы. — «Новгородский исторический сборник», вып. 5, Новгород, 1939, стр. 45—46.
- 7 См.: Т. Гапоненко, Монументальная живопись, М.—Л., 1931, стр. 37.
- 8 Л. А. Дурново, Техника древнерусской фрески. — В кн. «Техника стенописи», М., 1927, стр. 20; см. также: Э. Бергер, Техника фрески и техника сграффито, стр. 19—20; П. Шагинский, Очерки по истории техники живописи и технологии красок в Древней Руси, стр. 66; М. А. Крестов, П. Л. Пшеницын, К. И. Толстихина, Техника фрески, М., 1941, стр. 7. Исследование А. Р. Тищенко фрагментов росписи из раскопок храма Двенадцати апостолов конца XII века в Белгороде привело к заключению, что техника письма «в значительной степени близка к al secco», а грунт однослойный; в темперной технике применяются редкая натуральная киноварь и ультрамарин. Работа проводилась в лаборатории художественных материалов Киевского художественного института. Сведения о ней заимствованы автором из рукописи докторской диссертации Ю. С. Асеева «Зодчество приднепровской Руси конца XII — первой половины XIII века», стр. 198—199.
- 9 В. В. Филатов, К истории техники стеновой живописи в России. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова», стр. 80.
- 10 Это явление было подмечено уже в новгородской стеновой живописи XII века, где «замечается стремление к искусству более «интимному», если так можно определить его новые черты. И в данном случае стеновая живопись приобрела особенности, сближающие ее со станковым произведением» (Ю. Н. Дмитриев, Стенные росписи Новгорода, их

- реставрация и исследование. — «Практика реставрационных работ», сб. I, стр. 153). О датировке деисуса Мартириевской паперти Софийского собора (1195—1196) см.: В. Г. Брюсова, К истории стенописи Софийского собора Новгорода. Фрески Мартириевской паперти. — В кн. «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода», М., 1968, стр. 123—125.
- 11 См.: Ю. Н. Дмитриев, Заметки по технике русских стенописей (живопись, мозаика). — «Ежегодник Института истории искусств», стр. 256.
- 12 См.: С. П. Розанов, Жития преп. Авраамия Смоленского и службы ему, Спб., 1912, стр. 6—8.
- 13 Характеристике «ереси» Авраамия и его литературной деятельности посвящена особая работа автора. См.: С. П. Розанов, указ. соч., стр. 8, 19.
- 14 М. П. Полесский-Щепило, Раскопки развалин древнего храма св. Екатерины в восточном предместьи г. Смоленска. — «Памятная книжка по Смоленской губ. на 1870 г.», стр. 20—21.
- 16 Мелкие обломки ярко-красных нимбов встречались много раз как в самом храме на Протоке, так и в его галереях.
- 17 См.: М. П. Полесский-Щепило, Раскопки развалин древнего храма св. Екатерины в восточном предместьи г. Смоленска. — «Памятная книжка по Смоленской губ. на 1870 г.», стр. 34.
- 18 Ю. Н. Дмитриев, Церковь Николая на Липне в Новгороде. — В кн. «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР», М.—Л., 1948, стр. 72.
- 19 Считалось, что убор панели завесами становится характерным лишь с XIV века (см.: Ю. Н. Дмитриев, Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование. — «Практика реставрационных работ», сб. I, стр. 151). Теперь ясно, что это не так.
- 20 Имитация средствами живописи наборных плит из благородного камня характерна для росписей XI—XII веков (см.: Ю. Н. Дмитриев, Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование. — «Практика реставрационных работ», сб. I, стр. 151). Этот прием широко распространен и вне Руси, например в памятниках XI—XII веков Нижней Сванетии. Так, роспись XII века алтарной преграды храма в селении Кураш включает «мраморировку»: фусты колонок — серые с черным набрызгом, а капители — розовые с красным набрызгом. Основание алтарной преграды церкви в селении Пхотрер расписано волнообразными параллельными вертикальными красными полосами по белому фону (ср. смоленский струйчатый орнамент). Преграда храма 1096 года в селении Ипрар (Кала) окрашена в зеленовато-черный цвет, по которому сделан черный, белый и светло-зеленый набрызг; здесь же применен «текстильный» орнамент — подражание ткани с круговым узором (см.: Ренэ Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси, 1962, стр. 246—248, 259).
- 21 См.: Е. Н. Клетнова, Символика народных украс Смоленского края. — «Труды смоленских государственных музеев», вып. I, Смоленск, 1924, стр. 115.
- 22 См.: В. Н. Лазарев, Михайловские мозаики, М., 1966, стр. 49 и табл. 4, 5.
- 23 Н. П. Сычев, Забытые фрагменты новгородских фресок XII в. — «Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества», т. XII, Пг., 1918, стр. 118.
- 24 См.: Ю. Н. Дмитриев, Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование. — «Практика реставрационных работ», сб. I, стр. 151—153. Репродукцию см. в указ. статье В. Г. Брюсовой «К истории стенописи Софийского собора Новгорода. Фрески Мартириевской паперти. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода», стр. 115.
- 25 М. Н. Соболева, Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. — В кн. «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова», М., 1968, стр. 48, прим. 58.
- 26 См.: В. Н. Лазарев, Фрески Старой Ладолги, М., 1960, стр. 94, табл. 71—72.
- 27 Ю. Н. Дмитриев, Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование. — «Практика реставрационных работ», сб. I, стр. 160.
- 28 См.: «Памятники древнерусского искусства», вып. I, Спб., 1908, табл. 2; вып. II, Спб., 1909, табл. 2; вып. III, Спб., 1910, табл. 1—2; схемы нередицкой росписи и репродукции см. также в кн. «Фрески Спаса-Нередицы», Л., 1925, табл. I—VI, XXIX, LVIII.
- 29 Это хорошо показано на реконструкции интерьера храма, сделанной П. Н. Максимовым (см.: П. Н. Максимов, Церковь Николая на Липне близ Новгорода. — В кн. «Архитектурное наследство», т. II, М., 1952, стр. 101, рис. 16; Ю. Н. Дмитриев, Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование. — «Практика реставрационных работ», сб. I, стр. 163).
- 30 М. К. Каргер, указ. соч., стр. 108. Отметим, что и в новгородском Софийском соборе была применена роспись «под полилиту». В Мартириевской паперти «в нижней части стены написана орнаментальная панель, имитирующая облицовку каменными плитами» (Ю. Н. Дмитриев, Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование. — «Практика реставрационных работ», сб. I, стр. 149—150; см. также: А. Л. Монгайт, Софийский собор в Новгороде в связи с новейшими исследованиями. — «Архитектура СССР», М., 1947, № 16, стр. 36).
- 31 «Полное собрание русских летописей», т. II, стб. 706.
- 32 См.: Ю. С. Асеев, Архитектура Київської Русі, Київ, 1969, стор. 164. Позолота в храме Двенадцати апостолов наносилась тончайшими листками сусального золота, наклеивавшимися на штукатурку по желтой охре сгущенной олифой. Фрагменты с позолотой находились при раскопках в центральной части храма и у стен средней апсиды, что явно свидетельствует о подражании росписи Софии Киевской (см.: В. В. Хвойка, Древние обитатели среднего Поднепровья, Киев, 1913, стр. 81).
- 33 См.: «Полное собрание русских летописей», т. II, стб. 703.
- 34 См.: Г. Н. Логвин, София Киевская, Киев, 1971, табл. 207—210, 221 и др.
- 35 См.: М. Д. Приселков, Троицкая летопись, М.—Л., 1950, стр. 449.
- 36 См.: А. В. Поппэ, Учредительная грамота Смоленской епископии. — «Археологический ежегодник за 1965 г.», стр. 59—71.
- 37 См.: «Полное собрание русских летописей», т. II, стб. 522.
- 38 Там же, т. I, Л., 1926, стб. 418.
- 39 Б. А. Рыбаков, Прикладное искусство Киевской Руси IX—XI веков и южнорусских княжеств XII—XIII веков. — В кн. «История русского искусства», т. I, М., 1953, стр. 235.
- 40 См.: Н. П. Лихачев, Материалы для истории византийской и русской сфрагистики, вып. I, Л., 1928, стр. 20 и сл.; альбом к вып. I, табл. IX, рис. 2, 3, 4.
- 41 См.: Н. Н. Воронин, Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. I, 1961, рис. 146; т. II, 1962, рис. 50.
- 42 См., например: Н. И. Булычев, Раскопки по среднему течению р. Угры. — «Записки Московского археологического института», т. XXXI, М., 1913, стр. 33, рис. 19 (могильник Сосонник; крест найден в составе ожерелья из мелких кольцевидных бус и привесок из белого сплава (см. «Записки Московского археологического института», табл. II, рис. 3). Подобный этому тельник найден и в жальнике у деревни Бакин Конец в грунтовой могиле № 356(9) (см.: А. А. Спицын, Гдовские курганы в раскопках В. Н. Глазова. — «Материалы по археологии России», № 29, Спб., 1903, стр. 106, табл. XXIV, рис. 2). А. А. Спицын датировал его условно XIV веком (там же, стр. 24, 106 и 122). См. также: М. В. Седова, Ювелирные изделия древнего Новгорода. — В кн. «Материалы и исследования по археологии СССР», № 65, М., 1959 («Труды Новгородской археологической экспедиции», т. II). Рис. 4, 10. Автор следом за А. А. Спицыным датирует крест XIV веком (стр. 236), но в устной беседе выяснилось, что крест найден в перекопе и точной даты не имеет. Роспись храма на Протоке свидетельствует, что подобные кресты с криновидными концами уже существовали на рубеже XII—XIII веков. Оговоримся, что фигурная форма крестов могла быть заимствована и литейщиками у живописцев, что не менее вероятно.
- 43 См.: А. И. Некрасов, Возникновение московского искусства, т. I, М., 1929, стр. 109 и сл. Указанием на эту тему автор настоящей работы обязан В. И. Антоновой.
- 44 См.: А. В. Экземплярский, Великие и удельные князья Северной Руси в удельный период, с 1238 по 1505 г., т. II, Спб., 1891, стр. 73 и сл.
- 45 См. там же, стр. 83.
- 46 См.: А. И. Некрасов, указ. соч., стр. 112, 184.
- 47 Там же, рис. 92, 93, 94 и стр. 205—209.
- 48 В. Н. Лазарев и Н. Н. Воронин, Искусство средне-русских княжеств XIII—XV веков. — В кн. «История русского искусства», т. III, М., 1955, стр. 12. Голубь — святой дух, изображался шепчущим на ухо евангелистам, вдохновляя их на священный труд (см.: Н. В. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, Спб., 1892, стр. XXXVI). В христианской символике лебедь означает чистоту, любовь, героическую смерть мученика (см.: L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, vol. I, Paris, 1955, p. 103). У языческих славян голубь был символом грозы и ливней, близкое значение имел образ лебедя — символ солнца и грозовой тучи. «Дева Обида» в «Слове о полку Игореве» «воспеласка лебедиными крыльи» («Слово о полку Игореве» серия «Литературные памятники», М.—Л., 1950, стр. 17). Видимо, в миниатюрах отложились какие-то фольклорные представления (см.: А. Афанасьев, Поэтические воззрения славян на природу, т. I, М., 1864, стр. 541—542).
- 50 См.: Т. И. Макарова и С. А. Плетнева, О центрах эмальерного дела на Руси. — В кн. «Славяне и Русь», М., 1968, стр. 100.
- 51 См.: В. Н. Лазарев, Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII веков. — «Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР», вып. XIII, М., 1946; В. Н. Лазарев, Живопись Владимиро-Суздальской Руси. — В кн. «История русского искусства», т. I, М., 1953, стр. 470 и сл.; Г. К. Вагнер, Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, г. Юрьев-Польской, М., 1964, стр. 85 и сл.
- 52 В. Н. Лазарев, Мозаики Софии Киевской, М., 1960, стр. 30—31. О связи деисуса с темой Страшного суда см.: В. Н. Брюсова, К истории стенописи Софийского собора Новгорода. Фрески Мартириевской паперти. — «Древнерусское искусство, художественная культура Новгорода», стр. 116.
- 53 См.: С. П. Розанов, указ. соч., стр. 6—8.
- 54 См. там же, стр. 8, 19.
- 55 М. Н. Тихомиров, Крестьянские и городские восстания на Руси XI—XIII вв., М., 1955, стр. 223. Возможно, что по причине своей опасной двусмысленности древнейшие иконные изображения «воздушных мытарств» были уничтожены и не дошли до нас.
- 56 Фрески Спаса-Нередицы, табл. LXXIII, 2.
- 57 См.: Ю. Н. Дмитриев, Церковь Николая на Липне в Новгороде. — «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР», стр. 71.
- 58 В. Н. Лазарев, Древнерусские художники и методы их работы. — «Русская средневековая живопись», стр. 15.
- 59 См.: Ю. Н. Дмитриев, Заметки по технике русских стенописей (живопись, мозаика). — «Ежегодник Института истории искусств», стр. 241—243.

Summary

Smolensk, one of the oldest Russian towns, used to have many pieces of monumental architecture dating from the twelfth and thirteenth centuries. All of them, with the exception of two or three, have been ruined. In 1962—1967 an archaeological expedition led by N. N. Voronin unearthed several old churches with fragments of interesting frescoes. The collected materials, which are published here for the first time, can give some idea of the Smolensk school of painting as it was in the twelfth and thirteenth centuries. The most important discoveries were made in the Church on Protoka. Judging by these and the other frescoes, the lower part of the interiors had three main decorative motifs: veils or purificators with elaborate crosses, geometrical figures, and the so-called “polylithia” — a coat of “fluid” ornament imitating marble. The lower décor also included paintings in arcosolios which usually represented a veil with heraldic figures of birds. There were also some other heraldic motifs in the murals (twin lions, etc.). Very common were representations of The Deesis (three holy images of Jesus Christ, the Virgin and John the Baptist) and compositions with assistants standing before the divinities. Paintings were also found on the external façades where they covered window-slopes, portals and niches.

Although the paintings found in Smolensk are represented by comparatively few odd fragments, their careful study has led the scholars to some interesting conclusions.

Painting was not executed in isolated areas, but formed continuous horizontal bands. Tracing was used only for outlining nimbi, and even there the painters did not try much to follow it. The finishing was done mostly with the help of the “a secco” technique (painting on a dry surface) which made it possible to achieve greater detailing. This was necessary in dealing with small-scale multigure compositions which became more numerous with the spread of the narrative style.

There were three manners of painting in early Smolensk art: pictorial, graphic and combined. The most popular of them was the first because it allowed, by means of chiaroscuro, to achieve greater “liveliness” and “corporeity”.

The desire to attain “liveliness” marked even purely decorative pieces, which were usually multicoloured but not motley.

All this testifies to the affinity of the 12th—13th-century Smolensk painting with that branch of the Novgorod-Pskov school which preferred the pictorial element to the graphic one. In some of their traits the Smolensk frescoes prelude the murals of the Novgorod Nicola-on-Lipnya Church.

Peculiarities common to the Smolensk frescoes have also made it possible to establish the local origin of some miniatures as, for instance, was the case with the three miniatures from the Fedorovskoye Gospel which represent Evangelists. It was found that these miniatures, by which scientists had set no great store, display the “fluidity” of ornament peculiar to ancient Smolensk painting.

The presence of considerable stylistic differences in these frescoes may lead one to the conclusion that the Smolensk paintings of the twelfth-thirteenth centuries were executed by a number of skilful artists who probably formed a workshop. They had at their disposal various patterns which they reproduced, each after his own fashion. Decorative paintings were more dependent on patterns. This is seen in the carpet-like covers with figures of birds which may have been derived from Byzantine and Oriental fabrics. However, even these patterns were considerably transformed.

The works of the ancient Smolensk painters were marked not only by a predilection for narrative, multigure scenes, variety of colour and heraldic motifs, but also by an original approach to compositions with The Deesis where among the assistants one can see secular personages. In the conditions of Smolensk, with its strong mercantile community and numerous artisans, such an interpretation of an eschatological subject could be a response to social aspirations of the masses. The local painters tended to enlarge the dogmatic contents of their frescoes by introducing elements of “free-thinking”. Thus they reflected the complicated ideological life of the town in which one could already hear heretical speeches and dicta of Abraham Smolensky.

It may be supposed that in some frescoes the subject matter had been chosen under the direction of Abraham Smolensky who, as is known, was an artist himself.

The 12th—13th-century Smolensk paintings, of which we can speak as works of the Smolensk school, represent a peculiar and original trend in early Russian art.

Список иллюстраций

1 Храм на Протоке. План с указанием размещения росписи панели и аркосолий.

2 Скиния. Миниатюра каролингской Библии св. Павла, Сан Паоло фуори ле мура, Рим.

3 Храм на Протоке. Роспись жертвенника. Четыре святых. Общий вид. Реконструкция. Эрмитаж, Ленинград.

4 Храм на Протоке. Роспись жертвенника. Четыре святых. Эрмитаж, Ленинград.

5 Храм на Протоке. Роспись жертвенника. Параскева Пятница.

6 Храм на Протоке. Руки архидиакона.

7 Храм на Протоке. Роспись жертвенника. Три святых. Эрмитаж, Ленинград.

8 Храм на Протоке. Запрестольная композиция. Общий вид. Эрмитаж, Ленинград.

9 Храм на Протоке. Запрестольная композиция. Эрмитаж, Ленинград.

10 Храм на Протоке. Фрагмент трехлопастного арочного обрамления. Смоленский краеведческий музей.

11 Храм на Протоке. Запрестольная композиция. База кивория.

12 Храм на Протоке. Роспись жертвенника. Никола. Эрмитаж, Ленинград.

13 Храм на Протоке. Роспись жертвенника. Лик Николы. Эрмитаж, Ленинград.

14 Храм на Протоке. Роспись прохода из жертвенника в алтарь. Эрмитаж, Ленинград.

15 Храм на Протоке. Роспись восточной плоскости северо-восточного столба. Эрмитаж, Ленинград.

16 Храм на Протоке. Роспись западной плоскости северо-восточного столба. Акварель А. М. Федотова. Ленинградское отделение архива Института археологии АН СССР.

17 Храм на Протоке. Роспись северной плоскости юго-восточного столба. Акварель А. М. Федотова. Ленинградское отделение архива Института археологии АН СССР.

18 Храм на Протоке. II аркосолий южной стены. Деталь «надгробной пелены». Эрмитаж, Ленинград.

18а Храм на Протоке. II аркосолий южной стены. «Надгробная пелена». Реставрация. Эрмитаж, Ленинград.

19 Храм на Протоке. II аркосолий южной стены. Деталь «надгробной пелены». Эрмитаж, Ленинград.

20 Мусульманская ткань. Египет. Первая половина XI века. Королевские музеи искусства и истории, Брюссель.

21 Храм на Протоке. Раппорт «надгробной пелены» из IV аркосолия южной стены. Эрмитаж, Ленинград.

22 Храм на Протоке. Роспись западной плоскости юго-западного столба. Эрмитаж, Ленинград.

23 Храм на Протоке. Остатки росписи восточной плоскости юго-западного столба. Эрмитаж, Ленинград.

24 Храм на Протоке. Роспись восточной плоскости юго-западного столба. Реконструкция. Эрмитаж, Ленинград.

25 Храм на Протоке. Роспись восточной плоскости юго-западного столба. Деталь. Эрмитаж, Ленинград.

26 Храм на Протоке. «Надгробная пелена» южного аркосолия западной стены. Реконструкция мотива. Реконструкция хранится в Московском отделении архива Института археологии АН СССР.

27 Храм на Протоке. Деисус из северного аркосолия западной стены. Акварель А. М. Федотова. Ленинградское отделение архива Института археологии АН СССР.

28 Храм на Протоке. Часть композиции над северными аркосолиями западной стены. Акварель А. М. Федотова. Ленинградское отделение архива Института археологии АН СССР.

29 Храм на Протоке. Роспись южной плоскости северо-западного столба. Акварель А. М. Федотова. Ленинградское отделение архива Института археологии АН СССР.

30 Храм на Протоке. Роспись западной плоскости северо-западного столба. Акварель А. М. Федотова. Ленинградское отделение архива Института археологии АН СССР.

31 Храм на Протоке. Роспись северной плоскости северо-западного столба. Акварель А. М. Федотова. Ленинградское отделение архива Института археологии АН СССР.

32 Храм на Протоке. Аркосолий на, текста. Деисус.

33 Храм на Протоке. Аркосолий нартекса. Христос из деисуса. Смоленский обл. краеведческий музей.

34 Храм на Протоке. Северная стена. Фрагмент композиции «Сорок мучеников Севастийских». Акварель А. М. Федотова. Ленинградское отделение архива Института археологии АН СССР.

35 Благовещенский собор Московского Кремля. Северная стена. Композиция «Сорок мучеников Севастийских».

36 Храм на Протоке. «Алтарная завеса» на восточной стене южной галереи. Реконструкция раппорта. Эрмитаж, Ленинград.

37 Храм на Протоке. Южная галерея. Роспись западного (VIII) аркосолия у южной стены храма. Эрмитаж, Ленинград.

38 Храм на Протоке. Северная галерея. Роспись V аркосолия. Семь святых. Смоленский обл. краеведческий музей.

39 Храм на Протоке. Северная галерея. Роспись V аркосолия. Семь святых. Центральная группа. Смоленский обл. краеведческий музей.

40 Храм на Протоке. Северная галерея. Роспись V аркосолия. Семь святых. Деталь. Смоленский обл. краеведческий музей.

41 Храм на Протоке. Фрагмент головы старца. Эрмитаж, Ленинград.

42 Храм на Протоке. Фрагмент головы старца. Эрмитаж, Ленинград.

43 Храм на Протоке. Фрагмент головы старца. Эрмитаж, Ленинград.

44 Храм на Протоке. Фрагменты головы святого. Эрмитаж, Ленинград.

45 Храм на Протоке. Фрагмент головы святого. Эрмитаж, Ленинград.

46 Храм на Протоке. Фрагменты ликов. Смоленский обл. краеведческий музей.

47 Храм на Протоке. Фрагмент красного нимба. Эрмитаж, Ленинград.

48 Храм на Протоке. Фрагмент фигуры воина. Эрмитаж, Ленинград и Смоленский обл. краеведческий музей.

49 Храм на Протоке. Фрагменты фигур. Эрмитаж, Ленинград и Смоленский обл. краеведческий музей.

50 Храм на Протоке. Рыба в сети и фрагмент головы зверя. Эрмитаж, Ленинград и Смоленский обл. краеведческий музей.

51 Храм на Протоке. Фрагменты и реконструкции орнаментов. Смоленский обл. краеведческий музей.

52 Церковь Петра и Павла. Композиция «Руно Гедеоново». Деталь. Не сохранилась. Фото ГТГ.

53 Церковь Петра и Павла. Голова Гедеона из композиции «Руно Гедеоново». Не сохранилась. Фото ГТГ.

54 Церковь Петра и Павла. Деталь орнамента оконного откоса.

55 Церковь Иоанна Богослова. Юго-восточный придел. Вид с северо-запада.

56 Церковь Иоанна Богослова. Юго-восточный придел. Поперечные разрезы.

57 Церковь на Окопном кладбище. Фрагменты орнамента. Смоленский обл. краеведческий музей.

58 Церковь на Окопном кладбище. Фрагменты ликов. Смоленский обл. краеведческий музей.

59 Воскресенская церковь. Реконструкция плана.

60 Воскресенская церковь. «Надгробная пелена» из аркосолия южной стены. Деталь. Эрмитаж, Ленинград.

61 Воскресенская церковь. «Надгробная пелена» из аркосолия южной стены. Деталь. Эрмитаж, Ленинград.

62 Воскресенская церковь. «Надгробная пелена» из аркосолия южной стены. Опыт реконструкции. Московское отделение архива Института археологии АН СССР.

63 Воскресенская церковь. Фрагменты ликов святой и архангела. Смоленский обл. краеведческий музей.

64 Воскресенская церковь. Аркосолий южной галереи. Фрагменты головы старца (Христа?). Смоленский обл. краеведческий музей.

65 Воскресенская церковь. Северная стена храма. Фрагменты головы монаха и фрагмент лика из диаконника. Смоленский обл. краеведческий музей.

66 Воскресенская церковь. Роспись западного косяка и архивольта южного портала. Московское отделение архива Института археологии АН СССР.

67 Воскресенская церковь. Роспись панели диаконника. Московское отделение архива Института археологии АН СССР.

68 Воскресенская церковь. Диаконник. Фрагменты орнаментов. Смоленский обл. краеведческий музей.

69 Воскресенская церковь. Орнамент. Фрагмент и реконструкция. Смоленский обл. краеведческий музей (реконструкция в московском отделении архива Института археологии АН СССР).

70 Церковь Василия на Смядыни. Завесы.

71 Церковь Василия на Смядыни. Орнаменты.

72 Церковь Василия на Смядыни. Южная часть алтарной апсиды.

73 Церковь Михаила архангела. Северный притвор. Фрагмент росписи.

74 Храм на Протоке. Фрагмент орнамента «книжного» характера. Смоленский обл. краеведческий музей.

75 Храм на Протоке. Фрагмент орнамента «книжного» характера. Смоленский обл. краеведческий музей.

76 Федоровское евангелие. Евангелист Матфей («Иоанн»). Ярославско-Ростовский историко-архитектурный художественный музей-заповедник, Ярославль.

77 Федоровское евангелие. Евангелист Марк. Ярославско-Ростовский историко-архитектурный художественный музей-заповедник, Ярославль.

78 Федоровское евангелие. Евангелист Лука. Ярославско-Ростовский историко-архитектурный художественный музей-заповедник, Ярославль.

79 Федоровское евангелие. Евангелист Матфей («Иоанн»). Деталь.

Illustrations

Схемы, копии, чертежи
исполняли:

художник Н. В. Гусев

46 48 49 50 51 57 58 62 63 64 65 68 69 74

художник В. М. Соколовский

21 22 24 36

художник М. И. Бородин

1 2 15 54 56 59 66 67 70 71 73

архитектор М. Б. Чернышев

26 67

1 Church on Protoka.
Plan showing the arrangement of paintings on wain-scot and arcossolios.

2 Canopied niche. Miniature from St. Paul's Carolingian Bible. Monastery San Paolo fuori le Mura. Rome.

3 Church on Protoka. Painting on sacrificial table. Four Saints. Hermitage, Leningrad.

4 Church on Protoka. Painting on sacrificial table. Four Saints. General view. Reconstruction. Hermitage, Leningrad.

5 Church on Protoka. Painting on sacrificial table. St. Paraskeva Pyatnitsa.

6 Church on Protoka. Hands of Archdeacon.

7 Church on Protoka. Painting on sacrificial table. Three Saints. Hermitage, Leningrad.

8 Church on Protoka. Altar-piece. General view. Hermitage, Leningrad.

9 Church on Protoka. Altar-piece. Hermitage, Leningrad.

10 Church on Protoka. Fragment of trilateral arch moulding. Smolensk Regional Museum.

11 Church on Protoka. Altar-piece. Base of tabernacle.

12 Church on Protoka. Painting on sacrificial table. St. Nicholas. Hermitage, Leningrad.

13 Church on Protoka. Painting on sacrificial table. Face of St. Nicholas. Hermitage, Leningrad.

14 Church on Protoka. Painting in the passage leading from altar of offerings into altar. Hermitage, Leningrad.

15 Church of Protoka. Painting on eastern face of north-east pillar. Hermitage, Leningrad.

16 Church on Protoka. Painting on western face of north-east pillar. Water colour by A. M. Fedotov. Institute of Archaeology, USSR Academy of Sciences. Archives, Leningrad branch.

17 Church on Protoka. Painting on northern face of south-east pillar. Water colour by A. M. Fedotov. Institute of Archaeology, USSR Academy of Sciences. Archives, Leningrad branch.

18 Church on Protoka. 2nd arcossolio of southern wall. "Pall". Detail. Hermitage, Leningrad.

18a Church on Protoka. 2nd arcossolio of southern wall. "Pall". Restoration. Hermitage, Leningrad.

19 Church on Protoka. 2nd arcossolio of southern wall. "Pall". Detail. Hermitage, Leningrad.

20 Silken cloth of west-moslemic origin, early XI century. Brussels, museum.

21 Church on Protoka. Pattern repeated in "pall". 4th arcossolio of southern wall. Hermitage, Leningrad.

22 Church on Protoka. Painting on western face of south-west pillar. Hermitage, Leningrad.

23 Church on Protoka. Remnants of painting on eastern face of south-west pillar. Hermitage, Leningrad.

24 Church on Protoka. Painting on eastern face of south-west pillar. Reconstruction. Hermitage, Leningrad.

25 Church on Protoka. Painting on eastern face of south-west pillar. Detail. Hermitage, Leningrad.

26 Church on Protoka. "Pall" from southern arcossolio of western wall. Reconstruction of the motif. Institute of Archaeology, USSR Academy of Sciences. Archives, Moscow branch.

27 Church on Protoka. The Deesis from northern arcossolio of western wall. Water colour by A. M. Fedotov. Institute of Archaeology, USSR Academy of Sciences. Archives, Leningrad branch.

28 Church on Protoka. Western wall. Part of composition over northern arcossolios. Water colour by A. M. Fedotov. Institute of Archaeology, USSR Academy of Sciences. Archives, Leningrad branch.

29 Church on Protoka. Painting on southern face of north-west pillar. Water colour by A. M. Fedotov. Institute of Archaeology, USSR Academy of Sciences. Archives, Leningrad branch.

30 Church on Protoka. Painting on western face of north-west pillar. Water colour by A. M. Fedotov. Institute of Archaeology, USSR Academy of Sciences. Archives, Leningrad branch.

31 Church on Protoka. Painting on northern face of north-west pillar. Water colour by A. M. Fedotov. Institute of Archaeology, USSR Academy of Sciences. Archives, Leningrad branch.

32 Church on Protoka. Arcossolio in narthex. The Deesis.

33 Church on Protoka. Arcossolio in narthex. Jesus Christ from The Deesis. Smolensk Regional Museum.

34 Church on Protoka. Northern wall. Fragment of composition "Forty Martyrs of Sebastia". Water colour by A. M. Fedotov. Institute of Archaeology, USSR Academy of Sciences. Archives, Leningrad branch.

35 The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin. Northern wall. Composition "Forty Martyrs of Sebastia".

36 Church on Protoka. "Altar-cloth" on eastern wall of southern gallery. Reconstruction of repeated pattern. Hermitage, Leningrad.

37 Church on Protoka. Southern gallery. Painting in western (8th) arcosolio, southern wall. Hermitage, Leningrad.

38 Church on Protoka. Northern gallery. Painting in 5th arcosolio. Seven Saints. Smolensk Regional Museum.

39 Church on Protoka. Northern gallery. Painting in 5th arcosolio. Seven Saints. Central group. Smolensk Regional Museum.

40 Church on Protoka. Northern gallery. Painting in 5th arcosolio. Seven Saints. Detail. Smolensk Regional Museum.

41 Church on Protoka. Head of an Old Man. Fragment. Hermitage, Leningrad

42 Church on Protoka. Head of an Old Man. Fragment. Hermitage, Leningrad.

43 Church on Protoka. Head of an Old Man. Fragment. Hermitage, Leningrad.

44 Church on Protoka. Head of a Saint. Fragment. Hermitage, Leningrad.

45 Church on Protoka. Head of a Saint. Fragment. Hermitage, Leningrad.

46 Church on Protoka. Fragments of images. Smolensk Regional Museum.

47 Church on Protoka. Fragment of red nimbus. Hermitage. Leningrad.

48 Church on Protoka. Figure of a Warrior. Fragment. Hermitage, Leningrad. Smolensk Regional Museum.

49 Church on Protoka. Fragments of figures. Hermitage, Leningrad. Smolensk Regional Museum.

50 Church on Protoka. Fish in net and fragment of head of a beast. Hermitage, Leningrad. Smolensk Regional Museum.

51 Church on Protoka. Ornaments. Fragments and reconstructions. Smolensk Regional Museum.

52 Church of Sts Peter and Paul. Composition "Gideon's Fleece". Detail. The original lost. Photograph, Tretyakov Gallery, Moscow.

53 Church of Sts Peter and Paul. Head of Gideon from composition "Gideon's Fleece". The original lost. Photograph, Tretyakov Gallery, Moscow.

54 Church of Sts Peter and Paul. Ornament of window-slope. Detail.

55 Church of St. John the Theologian. South-east chapel. North-west view.

56 Church of St. John the Theologian. South-east chapel. Cross-sections

57 Church on Okopnoye Cemetery. Fragments of ornament. Smolensk Regional Museum.

58 Church on Okopnoye Cemetery. Fragments of images. Smolensk Regional Museum.

59 Church of the Resurrection. Ground-plan reconstruction.

60 Church of the Resurrection. "Pall" from arcosolio of southern wall. Detail. Hermitage, Leningrad.

61 Church of the Resurrection. "Pall" from arcosolio of southern wall. Detail. Hermitage, Leningrad.

62 Church of the Resurrection. "Pall" from arcosolio of southern wall. Experimental reconstruction. Institute of Archaeology, USSR Academy of Sciences, Archives, Moscow branch.

63 Church of the Resurrection. Images of a Female Saint and Archangel. Fragments. Smolensk Regional Museum.

64 Church of the Resurrection. Arcosolio of southern gallery. Head of a Man (Christ). Smolensk Regional Museum.

65 Church of the Resurrection. Northern wall. Head of a Monk. Fragments. Image from sacristy. Fragment. Smolensk Regional Museum.

66 Church of the Resurrection. Painting on doorpost and archivolt of southern portal. Institute of Archaeology, USSR Academy of Sciences, Archives, Moscow branch.

67 Church of the Resurrection. Painting on sacristy wainscot. Institute of Archaeology, USSR Academy of Sciences, Archives, Moscow branch.

68 Church of the Resurrection. Sacristy. Fragments of ornament. Smolensk Regional Museum.

69 Church of the Resurrection. Ornament. Fragment and reconstruction. Smolensk Regional Museum (reconstruction — in Institute of Archaeology, USSR Academy of Sciences, Archives, Moscow branch).

70 Church of St. Basil on Smyadin. Screens.

71 Church of St. Basil on Smyadin. Ornaments.

72 Church of St. Basil on Smyadin. Southern part of altar apse.

73 Church of the Archangel Michael. Northern chapel. Fragment of painting.

74 Church on Protoka. Fragment of "book-type" ornament. Smolensk Regional Museum.

75 Church on Protoka. Fragment of "book-type" ornament. Smolensk Regional Museum.

76 Fedorovskoye Gospel. The Evangelists Matthew and John. Yaroslavl-Rostov Museum of History, Architecture and Art, Yaroslavl.

77 Fedorovskoye Gospel. The Evangelist Mark. Yaroslavl-Rostov Museum of History, Architecture and Art, Yaroslavl.

78 Fedorovskoye Gospel. The Evangelist Luke. Yaroslavl-Rostov Museum of History, Architecture and Art, Yaroslavl.

79 Fedorovskoye Gospel. The Evangelists Matthew and John. Detail.

Schemes, copies and drawings were executed by artists:

N. Gusev

46 48 49 50 51 57 58 62 63 64 65 68 69 70

74

V. Sokolovsky

21 22 24 36

M. Borodkin

1 2 15 54 56 59 66 67 70 71 73

and by architect M. Chernishev

26 67 68



Николай Николаевич
ВОРОНИН
(13. 12. 1904—4. 4. 1976)

Во время подготовки этой книги к печати ее маститый автор — Николай Николаевич Воронин скончался . . .

Имя доктора исторических наук, лауреата Ленинской и Государственной премий Н. Н. Воронина широко известно в археологическом и искусствоведческом мире как у нас, так и за рубежом. Его перу принадлежит более трехсот работ по древнерусской архитектуре, живописи, прикладному искусству, литературе, летописанию, истории ремесла и техники.

Родился Н. Н. Воронин в 1904 году в старинном городе Владимире на Клязьме, прославленные древние памятники которого навсегда определили исследовательский интерес и научный путь Н. Н. Воронина. В 1926 году он окончил Ленинградский университет, а в 1932 году — аспирантуру в Государственной Академии истории материальной культуры и почти до последних дней своей жизни работал в Московском институте археологии АН СССР. В течение многолетних экспедиций Н. Н. Ворониным раскопано и введено в науку много памятников древнерусской архитектуры, порой со значительными фрагментами фресок. Ему принадлежит монументальный двухтомный труд «Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков», защищенный в 1944 году в качестве докторской диссертации. В 1965 году Н. Н. Воронин получил за этот труд Ленинскую премию. Немало книг написано Н. Н. Ворониным с целью охраны, реставрации и популяризации произведений древнерусских мастеров, и среди них такая жемчужина, как небольшая книга «Владимир, Боголюбovo, Суздаль, Юрьев-Польской» (издательство «Искусство»), ставшая любимой всеми.

Все работы Н. Н. Воронина отличает глубокое и всестороннее проникновение в жизнь Древней Руси со всеми ее противоречиями. Особо всегда привлекал Н. Н. Воронина сложный духовный мир древнерусских мастеров — зодчих и живописцев, в котором ученый искал и находил немеркнущие гуманистические ценности. Изумительное историческое и социальное чутье Н. Н. Воронина, а также прекрасное знание зарубежного материала позволили ему очистить советскую искусствоведческую медиэвистику от различных пережитков старой «теории» влияний (византийского, романского и пр.) и создать ясную и четкую концепцию национальных истоков древнерусского зодчества, не исключая, конечно, творческих заимствований.

Постоянный и глубокий интерес Н. Н. Воронина к художественной культуре Владимиро-Суздальской Руси привел его к изучению раннемосковской культуры. Здесь им были созданы фундаментальные исследования, без которых теперь не обходится ни один историк, в том числе и историк искусства.

В последние годы Н. Н. Воронин очень интересовался культурой древнего Смоленска, о которой мало что было известно. В течение десяти лет (1960—1970) возглавляемой Н. Н. Ворониным экспедицией в Смоленске были раскопаны остатки десятка памятников древнесмоленской архитектуры, часть из которых содержала остатки настенных росписей. Исследование древнесмоленской архитектуры (совместно с П. А. Раппопортом) составило двухтомный труд, пожалуй, не менее (а, может быть, и более) яркий, чем «Зодчество Северо-Восточной Руси». Этот труд подготовлен к печати.

Смоленским фрескам Н. Н. Воронин посвятил особую книгу, которая и предлагается вниманию читателей. Н. Н. Воронин и в этом предпоследнем своем труде проявил всегда свойственную ему ювелирную тщательность исследования и предельность аргументации, благодаря чему разрозненные фресковые фрагменты заговорили полным языком. Можно смело сказать, что как архитектура Владимиро-Суздальской Руси неизменно связана с именем Н. Н. Воронина, так с его именем будет связана и смоленская живопись.

В 1974 году за особые заслуги в деле изучения великой владимиросуздальской культуры Н. Н. Воронину было присвоено в день его 70-летия звание Почетного Гражданина города Владимира.

4 апреля 1976 года его не стало . . . Урна с прахом Н. Н. Воронина захоронена во Владимире на Аллее Почета кладбища на Байгушинской горе за Клязьмой. Над могилой замечательного певца Владимирской Руси шумят владимирские сосны и березы . . .

Г. К. Вагнер

Список
сокращений

БСЭ	Большая Советская Энциклопедия
ВАА	Всесоюзная Академия архитектуры
ВАН	Вестник Академии наук СССР
ВАХ	Всероссийская Академия художеств
ВВ	«Византийский временник»
ВИ	«Вопросы истории»
ГАИМК	Государственная Академия истории материальной культуры
ГИМ	Гос. Исторический музей
ИА АН СССР	Институт археологии Академии наук СССР
ИЖ	«Исторический журнал»
ИОИФ	Известия отделения истории и философии Академии наук СССР
КСИА	Краткие сообщения Института археологии Академии наук СССР
КСИИМК	«Краткие сообщения Института истории материальной культуры Академии наук СССР»
МИА	Материалы и исследования по археологии СССР
ОИФ	Отделение истории и философии Академии наук СССР
ПИДО	«Проблемы истории докапиталистических обществ»
СА	«Советская археология»
СЭ	«Советская этнография»
ТОДРЛ	«Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом)»

Список работ
Н. Н. Воронина*

- 1925
Крестьянское движение во Владимирском крае в XVIII в. — «Агитатор-пропагандист», № 3—4.
- 1929
К истории русского зодчества XVI в. — В кн.: Сборник аспирантов ГАИМК, т. 1. Л.
- 1933
Ростовский Кремль. — В кн.: Из истории докапиталистических формаций. Л.; Изучение докапиталистических формаций на новом этапе. — «Борьба классов», № 10.
- 1934
Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. Канд. дисс. — «Изв. ГАИМК», № 92.
К вопросу об археологическом изучении феодального поселения. — ПИДО, № 5.
Рец. на кн.: Третьяков П. Н. Костромские курганы. — ПИДО, № 7—8.
- 1935
Владими́ро-Суздальская земля в X—XIII вв. — ПИДО, № 5—6.
Рец. на сб.: Археологические работы Академии на новостройках в 1932—1933 гг., т. 1. — ПИДО, № 9—10;
К истории сельского поселения феодальной Руси. — «Изв. ГАИМК», № 138.
- 1939
О дворце Андрея в Боголюбове. — КСИИМК, вып. 2.
Замок Андрея Боголюбского. — «Архитектура СССР», № 11.
- 1940
Восстание смердов XI в. — ИЖ, № 2.
Некоторые исторические выводы из археологических исследований во Владимире и Боголюбове. — «Историк-марксист», № 2.
Владими́ро-Суздальское наследие в русском зодчестве. — «Архитектура СССР», № 2.
К вопросу о взаимоотношениях галицко-волынской и владими́ро-суздальской архитектуры. — КСИИМК, вып. 3.
Основные проблемы истории культуры древней Руси X—XIII вв. — КСИИМК, вып. 7.

* В список не включены статьи в газетах (за исключением «Правды»).

Новые памятники русской эпитафии XII в. — СА, т. 6.
Искусство Киевской Руси (совм. с Д. В. Айналовым). — В кн.: История рус. лит., т. 1. М.—Л.

1941
Раскопки во Владимире, Суздале и Боголюбове (1934—1935). — В кн.: Археологические исследования в РСФСР 1934—1936 гг.
Об итогах археологического изучения древнерусских городов. — «Историк-марксист», № 6.
Медвежий культ в Верхнем Поволжье в XI в. — МИА, № 6.

1943
The Destruction of Old Russian Cities. — «Bulletin Voks», № 3—4. Киево-Печерская лавра. — «Славяне», № 1.
Рец. на кн.: Третьяков П. Н. Из истории племен Верхнего Поволжья. Л., 1941. — ВАН, № 9—10.

1944
У истоков русского национального зодчества. — «Архитектура СССР», № 5.
Культура Владимиро-Суздальского княжества X—XIII вв. — ИЖ, № 4.
Рец. на «Труды ГИМ», вып. 3. — Там же, № 4.
Песня о Шелкане и тверское восстание 1327 г. — Там же, № 9.
Главнейшие этапы русского зодчества X—XV столетий. — ИОИФ, т. 1, № 4.
Связи Галицко-Волынской архитектуры XII—XIII вв. с архитектурой древней Руси. Реферат доклада на сессии ОИФ в мае 1944 г. — ВАН, № 10.

1945
Древнерусский город (итоги изучения за 27 лет). — В кн.: Итоги и перспективы развития сов. археологии. Материалы для делегатов Всесоюзного археологического совещания. М. Памятники древнерусского зодчества X—XV вв. (итоги изучения за 27 лет). — Там же.
Племена и народы Поволжья и Приуралья (итоги изучения за 27 лет) (совм. с П. Н. Третьяковым и др.). — Там же.
К вопросу об организации и юридическом обосновании дела и исследования археологических памятников в РСФСР (совм. с Б. Н. Граковым). — Там же.
К созыву археологического совещания в Москве (совм. с С. В. Киселевым). — Там же.
Массовая литература о русском искусстве. — ИЖ, № 1—2.
О восстановлении древнерусских городов. — ИЖ, № 3.
Древнерусские города. М.—Л.
Рец. на кн.: Арциховский А. В. Древнерусские миниатюры (1944). — ВАН, № 9.
Основные вопросы реконструкции Боголюбовского дворца. — КСИИМК, вып. 11.
Памятники Владимиро-Суздальского зодчества XI—XIII вв. М.—Л.
Владимир. Серия «Сокровища русского зодчества». М. Тверское зодчество XIII—XIV вв. — ИОИФ, т. 2, № 5.
Рец. на кн.: Лихачев Д. С. Новгород Великий. Л., 1944. — ВИ, № 1.

Рец. на сб.: КСИИМК, вып. 11. — ВИ, № 2.
Главы о русском искусстве XIII—XVI вв. — История русской литературы, т. 2 (1).
Rebuilding the liberated areas of the Soviet Union. London, 1945.

1946
Боголюбовский киворий. — КСИИМК, вып. 13.
Рец. на кн.: Греков Б. Д. Культура Киевской Руси. — Sowjet Literatur, N 3.
Социальная топография Владимира XII—XIII вв. и «чертеж» 1715 г. — СА, 8.
Хутынский столп. — Там же.

1947
Рец. на книги серии «Сокровища русского зодчества». — ВИ, № 3.
Рец. на кн.: Спегальский Ю. П. Древний Псков. — «Сов. книга», № 2.
Рец. на кн.: Бессонов С. В. Архитектура Западной Украины. — «Сов. книга», № 3.
Рец. на кн.: Лихачев Д. С. Культура Руси эпохи образования Русского национального государства. — ВАН, № 5.
Боголюбовский саркофаг (к вопросу о княжеских погребениях XII—XIV вв.). — КСИИМК, вып. 14.
Обзор первого тома «Материалов исследований по археологии Москвы». — ВАН, № 6.
К характеристике древнейшего зодчества восточных славян. — КСИИМК, вып. 16.
Рец. на кн.: Архитектурные памятники Москвы XV—XVII вв. М., 1947. — «Сов. книга», № 11.
К архитектурной истории Димитриевского собора. — КСИИМК, вып. 17.
Археологические заметки. — КСИИМК, вып. 19.
Муромская экспедиция. — КСИИМК, 21.
Древнее Подмосковье (совместно с М. А. Ильиным). М.

1948
Переславль-Залесский. Серия «Сокровища русского зодчества». М.
Рец. на книги серии «Сокровища русского зодчества» (совм. с М. А. Ильиным). — ВИ, № 7.
Главы о русском искусстве XVI—XVII вв. История русской литературы, т. II (2). М.—Л.
История культуры древней Руси, т. 1. Главы: Поселение. Жилище. Пища и утварь. Средства и пути сообщения. Крепостные сооружения. М.—Л.
Рец. на кн.: Снегирев В. Л. Московское зодчество. М., 1948. — «Сов. книга», № 8.

1949
Тверской кремль в XV в. — КСИИМК, вып. 24.
Раскопки в Гродно. — КСИИМК, вып. 27.
Оборонительные сооружения Владимира XII в. — МИА, № 11.
Раскопки в Ярославле. — Там же.
Раскопки в Переславле-Залесском. — Там же.
Рец. на кн.: Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. — «Сов. книга», № 10.

К характеристике архитектурных памятников Коломны времени Дмитрия Донского. — МИА, № 12.

1950

«Слово о полку Игореве» и русское искусство XII—XIII вв. — В кн.: Слово о полку Игореве. Серия «Лит. памятники». М.—Л.

Андрей Боголюбский. — БСЭ, т. 2.

1951

Рец. на кн.: Архитектурні пам'ятники. Київ, 1950. — «Сов. книга», № 1.

Рец. на кн.: *Довженко В. И.* Военное дело в Киевской Руси. Киев, 1950. — ВИ, № 1.

Архитектура (совм. с М. К. Каргером). — В кн.: История культуры древней Руси, т. 2 (на нем. яз.), Берлин.

Пути развития русской культуры X—XIII вв. (совм. с М. А. Тихоновой). — Там же.

Боголюбово — БСЭ, т. 5.

Рец. на работу: *Гончаров В. К.* Райковецкое городище. — ВИ, № 7.

Как мы узнаем о прошлом нашей Родины. — «Крестьянка», № 7.

Некоторые вопросы методики раскопок древнерусского города. — КСИИМК, вып. 38.

Раскопки в Гродно. — Там же.

Раскопки в Старице. — Там же.

Скульптурный портрет Всеволода III. — Там же, вып. 39.

К итогам и задачам археологического изучения древнерусского города. — Там же, вып. 41.

Владимир (история, топография XI—XIII вв.). — БСЭ, т. 8.

Владими́ро-Суздальская школа зодчества и живописи XII—XIII вв. — Там же.

Владими́ро-Суздальское княжество. — Там же.

Всеволод II, Всеволод Большое Гнездо. — Там же, т. 9.

1952

У истоков русского национального зодчества. — В кн.: Ежегодник Ин-та истории искусств.

Рец. на кн.: История русской архитектуры. Краткий курс. М., 1951. — «Сов. архитектура», № 3.

Рец. на кн.: *Маковецкий И. В.* Памятники народного зодчества Верхнего Поволжья. М., 1952. — СЭ, № 4.

Георгиевский собор. — БСЭ, т. 10.

Гродно (ист. очерк). — Там же, т. 12.

Горький (ист. очерк). — Там же, т. 11.

Дмитриевский собор во Владимире. — Там же, т. 14.

1953

Рец. на кн.: Троякий замок. Вильнюс, 1952. — «Архитектура СССР», № 2.

Рец. на кн.: *Ляпунов В.* Из глубины веков. — «Культпросветработа», № 9.

На берегах Клязьмы и Немана. — В кн.: По следам древних культур. Древняя Русь.

Институт истории материальной культуры. — БСЭ, т. 18.

Кирилл (псковский зодчий). — Там же, т. 21.

Коломна (история, памятники). — Там же, т. 22.

Культурный слой. — Там же, т. 24.

История русского искусства, т. 1. Главы: Зодчество Киевской Руси (совм. с В. Н. Лазаревым); Зодчество Владимиро-Суздальской Руси.

1954

Рец. на сб.: Архитектурное наследство, т. 2. М. — «Сов. архитектура», № 5.

Ценный вклад в градостроительную науку (реп. на кн.: *Тверской Л. М.* Русское градостроительство). М. — «Архитектура СССР», № 5.

Архитектурный памятник как исторический источник. — СА, вып. 19.

История русского искусства, т. 2. Главы: Зодчество Пскова; Заключение к первым двум томам (совм. с В. Н. Лазаревым).

Древнее Гродно. — МИА, № 41.

Древнее Гродно. — МИА, № 41.

1955

История русского искусства, т. 3. Главы: Искусство средне-русских княжеств XIII—XV вв. (совм. с В. Н. Лазаревым); Каменное зодчество великокняжеской Москвы (совм. с П. Н. Максимовым); Деревянное зодчество XIII—XVI вв. (совм. с П. Н. Максимовым).

Политическая легенда в Киево-Печерском Патерике. — ТОДРЛ, т. 11. Л.

Псков (архитектура). — БСЭ, т. 35.

Псковская школа зодчества в живописи. — Там же.

Псковская школа зодчества в живописи. — Там же.

1956

Книга с серьезными ошибками (реп. на кн.: *Бирзите Л.* Развитие национальных форм в архитектуре Московского Кремля. Рига, 1954). — «Архитектура СССР», № 2.

Об охране памятников культуры. — «Правда», 30 марта.

Бельчицкие руины (к истории полоцкого зодчества XII в.). — «Архитектурное наследство», т. 6.

Археологические заметки. — КСИИМК, вып. 62.

Оберегать архитектурное наследие. — «Архитектура СССР», № 6.

Открытия советских археологов (реп. на рч.: *Монгайт А. Л.* Археология в СССР. М., 1955). — «Нов. мир», № 8.

Суздаль (история, архитектура). — БСЭ, т. 41.

Памятники древнерусской культуры (реп. на сб.: Памятники культуры, вып. 1 — 16, М.). — «Нов. мир», № 10.

Открыть музей имени Андрея Рублева (совм. с М. В. Алпатовым и др.). — «Правда», 26 окт;

Вклад в археологию Древней Руси (реп. на «Труды Новгородской экспедиции», т. 1. М.). — ВАН, № 12.

Успенский собор во Владимире. — БСЭ, т. 44.

Успенский собор в Москве. — Там же.

Аристотель Фиораванте. — Там же, т. 45.

«Информационный бюллетень посольства СССР в Мексике», 1956, № 52; 1957, № 1.

1957

О некоторых работах по истории древнерусской техники. — СА, вып. 1.

Новые памятники владими́ро-суздальского зодчества. XII—XIII вв. — Тезисы докладов на сессии отд. ист. наук. М.

Рец. на кн.: *Безбородов М. А.* Стеклоделание в древней Руси. Минск, 1956. — СА, № 2.

Историко-архитектурные заметки. — Там же.

Анонимное сказание о Борисе и Глебе, его время, стиль и автор. — ТОДРЛ, т. 13. Л.

Литературные источники в творчестве древнерусских зодчих. — Там же.

О местных музеях и краеведении. — СА, № 3.

Рец. (коллективная) на кн.: *Монгайт А. Л.* Археология в СССР. М., 1955. — СА, № 3.

Культура Киевской Руси. Всемирная история, т. 3.

История русского искусства, т. 1. Главы по истории древнерусского зодчества.

1958

Работы археологов в области истории русского зодчества X—XIII вв. — Тезисы докладов на сессии отд. ист. наук.

Лицевое житие Сергия как источник для оценки строительной деятельности Ермолиных. — ТОДРЛ, т. 14. М.—Л.

Об изучении древнерусского искусства. — «Правда», 26 мая.

Предисловие к кн.: Древний Ростов. — «Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области», вып. 1. Ярославль.

Археологические исследования архитектурных памятников Ростова. — В кн.: Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области, т. 1.

Работы советских археологов в области истории русского зодчества X—XIII вв. — В кн.: Материалы научной конференции, посвященной 40-летию сов. искусствознания. М.

Книга по истории украинского зодчества (реп. на кн.: *Нариси історії архітектури Української РСР.* Київ, 1957) (совм. с А. А. Кипарисовой). — «Архитектура СССР», № 9

Покров на Нерли. — СА, № 4.

Праздник русской художественной культуры (850-летие г. Владимира). — «Художник», № 2.

Московский Кремль (1156—1367 гг.). — МИА, № 77.

Владимир, Боголюбово, Суздаль, Юрьев-Польской.

Спутник по древним городам Владимирской земли. М. (переиздано в Лейпциге в 1962 г. на нем. яз).

Русское искусство XII—XIII вв. — В кн.: Искусство. Книга для чтения. М.

Покров на Нерли. — СА, № 4.

Праздник русской художественной культуры (850-летие г. Владимира). — «Художник», № 2.

Московский Кремль (1156—1367 гг.). — МИА, № 77.

Владимир, Боголюбово, Суздаль, Юрьев-Польской.

Спутник по древним городам Владимирской земли. М. (переиздано в Лейпциге в 1962 г. на нем. яз).

Русское искусство XII—XIII вв. — В кн.: Искусство. Книга для чтения. М.

Покров на Нерли. — СА, № 4.

Праздник русской художественной культуры (850-летие г. Владимира). — «Художник», № 2.

Московский Кремль (1156—1367 гг.). — МИА, № 77.

Владимир, Боголюбово, Суздаль, Юрьев-Польской.

Спутник по древним городам Владимирской земли. М. (переиздано в Лейпциге в 1962 г. на нем. яз).

Русское искусство XII—XIII вв. — В кн.: Искусство. Книга для чтения. М.

Покров на Нерли. — СА, № 4.

Праздник русской художественной культуры (850-летие г. Владимира). — «Художник», № 2.

Московский Кремль (1156—1367 гг.). — МИА, № 77.

Владимир, Боголюбово, Суздаль, Юрьев-Польской.

Спутник по древним городам Владимирской земли. М. (переиздано в Лейпциге в 1962 г. на нем. яз).

Два памятника архитектуры XIV в. в Московском Кремле. — В кн.: Из истории русского и западноевропейского искусства. М.

Среднерусская экспедиция (совм. с В. В. Селовым и др.). — КСИА, вып. 81.

1961

К оценке художественного строя собора Василия Блаженного. — В кн.: Исследования по археологии СССР. Сб. ст. в честь проф. М. И. Артамонова. Л.

Сокровища русской старины (реп. на кн.: *Корнилович К.* Из летописи русского искусства. Л. — М.). — «Творчество», № 6.

Рец. на сб.: Памятники культуры, т. 1—2. (совм. с А. Г. Чиняковым). — СА, № 3.

Памяти И. Э. Грабаря (1871—1960). — В кн.: Памятники культуры. Исследования и реставрация, т. 3. М.

Предисловие к кн.: *Ретковская Л. С.* Вселенная в искусстве древней Руси. М. — «Памятники культуры», вып. 33.

Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV вв., т. 1. М.

Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV вв., т. 1. М.

1962

О некоторых рельефах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. — СА, № 1.

Рец. на кн.: *Амальрик А. С.* и *Монгайт А. Л.* В поисках исчезнувших цивилизаций. М., 1959. — СА, № 1.

Резервы прекрасного. — «Творчество», № 1.

Археологические экспедиции ГАИМК и ИА АН СССР. 1919—1956. Указатель. М. (совм. с М. А. Тихоновой и др.)

Древнерусское искусство. — ВАХ. М.

К истории полоцкого зодчества XII в. — КСИА, вып. 87.

Андрей Боголюбский и Лука Хризовберг. — ВВ, т. 21.

Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV вв., т. 2 (XIII—XV столетия). М.

О времени и месте включения сочинений Владимира Монаха в летопись. — Историко-археологический сборник. К 60-летию А. В. Арциховского. М.

Сказочное творение Бармы. В кн.: Юному художнику. М.

1963

Археологические работы в Московском Кремле (совм. с М. Г. Рабиновичем). — СА, № 1.

Новый памятник смоленской архитектуры XII—XIII вв. — В кн.: Тезисы докладов на заседаниях, посвященных итогам полевых исследований 1962 г. М.

Повесть об убийстве Андрея Боголюбского и ее автор. — «История СССР», № 3.

Сказание о победе над болгарами 1164 г. и празднике Спаса. В кн.: Проблемы общественно-экономической истории России и славянских стран (сб. ст. к 70-летию акад. М. Н. Тихомирова). М.

Смоленская живопись XII века. — «Творчество», № 9.

Владими́ро-Суздальское княжество. — «Сов. ист. энциклопедия», т. 3.

Житие Леонтия Ростовского и византийско-русские отношения второй половины XII в. — ВВ, т. 23.

Археологическое изучение древнерусского города (совм. с П. А. Раппопортом). — КСИА, вып. 96.

Даниил Заточник. Советская историческая энциклопедия, т. 4.

1964

Смоленские граффити. — СА, № 2.

1965

Из истории русско-византийской церковной борьбы XII в. — ВВ, т. 26.

Выдающееся открытие. Рец. на кн.: *Вагнер Г. К.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. М., 1964. — «Искусство», № 2.

Вечные ценности. — «Наука и жизнь», № 6.

Обыкновенное чудо (к 800-летию церкви Покрова на Нерли). — «Наука и жизнь», № 6.

Каталог древнерусской живописи. Рец. на кн.: *Антонова В. И.* и *Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи Гос. Третьяковской галереи, т. 1 (М., 1963); т. 2 (М., 1964).

Владимир, Боголюбово, Суздаль, Юрьев-Польской. Спутник по городам Владимирской области. Изд. 2, доп. М.

К 60-летию А. Д. Варганова. — СА, № 4.

Памятник смоленского искусства XII в. — КСИА, № 104. Жемчужина русской архитектуры (к 800-летию Покрова на Нерли). — «Архитектура СССР», № 12.

К вопросу о начале ростово-суздальского летописания. — «Археографический ежегодник за 1964 г.».

Смоленск. Путеводитель. Смоленск (с. 51—62 — о памятниках XII—XIII вв.).

О терминологическом словаре древнерусского строительного дела (совм. с П. А. Раппопортом) (рец. на кн.: *Поптэ А. В.* Acta baltiko-slavika. Bialystok, 1965, № 2, S. 297—301). Архитектура и живопись, историческое введение к альбому. — «Московский Кремль» (на нем., франц., англ. и испан. языках). Прага, 1963.

Природа и история. — В кн.: *Погудяева Д. И., Гроздов Б. В.* Природа Смоленска и его окрестностей, гл. 7.

Смоленск.

1966

Неуходящая Русь (Заметки о выставке «Памятники древнерусской архитектуры в произведениях московских художников»). — «Искусство», № 1.

Новые памятники древнего Смоленска. — Тезисы докладов на заседаниях, посвященных итогам полевых исследований 1965 г. М.

Раскопки в Смоленске. — Археологические открытия 1976 г., М.

Древние современники. — «Вокруг света», № 4.

Смоленск — город древний. — «Наука и жизнь», № 1.

Новые памятники смоленского искусства XII в. — Тезисы докладов к Всероссийской конференции, посвященной новым исследованиям в области древнерусского искусства и итогам экспедиций музеев РСФСР. Л.

Новое о древнем Смоленске. — «Вопр. и ответы», № 7.

Владимиро-суздальская архитектура. — Всеобщая история архитектуры, т. 3. М.

Даниил Заточник. — Древнерус. лит. и ее связи с новым временем. М.

1967

Древняя Русь: история — искусство. — «Вопр. истории», № 2.

Смоленский детинец и его памятники (совм. с П. А. Раппопортом). — СА, № 3.

Смоленская архитектурная экспедиция. — Археологические открытия 1966 г. М.

Владимир, Боголюбово, Суздаль, Юрьев-Польской. Изд. 3. М.

Новое о древнерусском искусстве (совм. с В. И. Антоновой). — «Наука и человечество», 1967. М.

К истории смоленского зодчества XII—XIII вв. — В кн.: Смоленск. 1100. Материалы юбилейной научной конференции. Смоленск.

1968

Граффити 2 февраля 1238 г. — Славяне и Русь (к 60-летию акад. Б. А. Рыбакова). М.

Введение к кн.: Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники. М.

Смоленская архитектурная экспедиция. — Археологические открытия 1967. М.

Рец. на кн.: *Шмерлинг Р. О.* Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси 1962. — «Византийский временник», т. 28. (Совм. с Г. К. Вагнером).

Переславль-Залесский (вступление к альбому). М.

1969

Паломничество к прекрасному (рец. на кн.: *Логвин Г. Н.* По Украине. Киев, 1968). — «Наука и жизнь», № 1.

Прерванное путешествие (предисл. к кн.: *Николаев В. Е.* По Калужской земле. М., 1968).

Раскопки в Смоленске в 1966 г. (совм. с П. А. Раппопортом). — СА, № 2.

Окна в исчезнувший мир (рец. на кн.: *Корнилович К. В.* Окно в минувшее. Л., 1968). — «Нов. мир», № 7.

Wissenschaft und Menschheit. Leipzig (Lena) — Berlin.

Ценный вклад в науку (рец. на кн.: *Логвин Г. Н.* По Украине. Киев, 1968). — «Искусство», № 8.

Архитектура. — Очерки русской культуры XIII—XV вв.

Ч. 2. М.

1970

Wladimir, Bogolioubovo, Suzdal, Iouriev-Polskoi (на франц. яз.). Изд. 4. М.

1971

Раскопки в Смоленске в 1967 г. (совм. с П. А. Раппопортом). — СА, № 2.

Voronin N. Vladimir, Bogolybovo, Suzdal, Yuryev-Polskoi. М. Погребение коня в срубе в 1149 г. — КСИА, вып. 125.

1972

Духовная культура древней Руси (совм. с А. Г. Кузьминым). — ВИ, № 9.

Следы раннего смоленского летописания. — «Новое в археологии» (сб. ст., посвященный 70-летию А. В. Арциховского). М.

Археологические исследования памятников архитектуры древнего Смоленска (совм. с П. А. Раппопортом). — Тезисы докладов на сессии и пленумах, посвященных итогам полевых исследований в 1971 г. М.

1973

Смоленские миниатюры XIII в. — В кн.: Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. М.

1974

Предисл. к кн.: *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. М.

Переславль новый. — Летописи и хроники. М., 1973.

Смоленск. Путеводитель. Изд. 6. Смоленск (о памятниках архитектуры XII в).

Владимир, Боголюбово, Суздаль, Юрьев-Польской. Изд. 4. М.

Рец. на кн.: Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования, т. 1. М., 1973. — ВИ, № 11.

1975

«Сказание о Руси и о вечном Олзе» в рукописях А. Я. Артынова. — «Археографический ежегодник за 1974 год». М.

Два смоленских фрагмента в Устюжском летописном своде. — ВИ, № 2.

1976

Закончена владимиро-суздальская эпопея. — Рец. на кн.: *Вагнер Г. К.* Белокаменная резьба древнего Суздаля. XIII век. (Рождественский собор). М., 1976.

Составил Г. К. Вагнер

*Николай Николаевич
Воронин*

*Смоленская
живопись
12-13 веков*

Редактор
Е. А. Скиба

Художник
В. А. Крючков

Художественный редактор
М. Г. Жуков

Технический редактор
Н. И. Новожилова

Корректоры
*Т. И. Иванова
и Н. Н. Прокофьева*

Сдано в набор 24/VI-76 г. Подписано к печати 10/VI-76 г.
А 10344. Формат бумаги $84 \times 108^{1/16}$. Бумага
мелованная. Усл. печ. л. 19,32. Уч-изд. л. 15,189.
Изд. № 20558. Тираж 25000 экз. Заказ 005741.
Цена 3 р. 70к. Издательство «Искусство», 103051
Москва, Цветной бульвар, 25.
Типография Фортшритт Эрфурт — ГДР

150°
B6605/12.10

3р. 70к.