

ЭПОХА РАСЦВЕТА НОВГОРОДСКОГО ИСКУССТВА

(Предренессанс в Новгороде)

В конце XIV в. намечаются важные изменения в расстановке классовых сил в Новгороде. На политическую арену выдвигаются средние слои новгородского общества — «житьи люди», совместно с купцами и черными людьми выступающие против боярства, тяготеющие к Москве и к твердой княжеской власти. Все сильнее становятся классовые противоречия, все чаще — городские восстания, все уже круг боярских семей, стоящих во главе управления, и все шире система подкупа «худых мужиков вечников».

Близким и неизбежным становилось падение новгородской независимости, неизбежным — и потому, что Новгород сам по себе вырастал из тесных рамок прежней изолированности, и потому, что на востоке, в непосредственном соседстве с основными новгородскими колониями, создавался прочный центр национального объединения — Москва.

Первым важнейшим общерусским событием, предопределившим собою падение новгородской независимости и присоединение Новгорода к Москве, была битва на Куликовом поле, в которой соединенные русские войска, руководимые московским великим князем Дмитрием Ивановичем, наголову разбили полчища Мамая. Победа на Куликовом поле показала, что Москва — настоящее средоточие и сердце Русской земли. Становилось ясным, что только вокруг Москвы может совершиться объединение русского народа.

Середина XIV в. отмечена для Новгорода общими для всей тогдашней Европы явлениями предренессанса. Культурное возрождение, начавшееся в XIV в. и в Византии, и в Италии, и на Кавказе, захватило своими могучими токами Псков, Москву, Тверь и в особенности Новгород. На всем пространстве этой колоссальной территории мы встречаемся с однородными явлениями, вызванными к жизни развитием демократической жизни в городах. Однако из всех русских городов предренессансное движение встречало наиболее благоприятную почву именно в Новгороде. Обширная мировая торговля Новгорода вызывала усиленный приток средств.

Кроме того, с первой половины XIV в. начались деятельные сношения Новгорода с Византией, имевшей исключительное значение в общем европейском движении предренессанса. В XIV в. между Византией, подвластными ее культурному влиянию южнославянскими странами и Русью устанавливается интенсивное общение. На Русь приезжают болгарские, сербские книжники (Григорий Цамблак, Киприан, Пахомий Серб), а сами русские, и в особенности новгородцы, образуют целые колонии на Афоне и в Константинополе, занятые перепиской рукописей. Русские оказывают влияние на культуру южнославянских стран.

Насколько основательным было влияние русских книжников, живших на Афоне и в Константинополе, можно заключить хотя бы из того, что серб Константин Костенческий в своем сочинении о правописании называет русский язык «красивейшим и тончайшим» и соотносит с ним свои правила орфографии. Русский язык оказывает существенное влияние на болгарский литературный язык XIV в.

Предвозрождение резко изменило культурное лицо средневековья, принесло огромное тематическое обогащение искусству.

В XIV в. возникло первоначальное оправдание античности. Богословы XIV в. терпимее относились к античности, считая, что в античности были предсказаны все идеи христианства. Введенные, таким образом, в систему христианского богословия античные авторы (Платон, Вергилий, Апулей и др.) становились дозволенными и желанными. Греки прилежно изучают Гомера, Пиндара, Платона, Демосфена, пишут к ним схолии (ученые примечания), исправляют тексты, переводят с латинского и т. д. Образованные греки разносят знакомство с античностью в Италию. Известно, что учителем Петрарки в греческом языке был знаменитый византийский монах Варлаам, создатель движения варлаамитов.

Отныне искусство становится более эмоциональным и психологическим. Само христианство, рассудочное, схоластическое в предшествующие века, стремившееся к созданию энциклопедического знания¹ и грандиозных богословских построений, находит новую опору в узко личных психологических и мистических переживаниях индивида, становится более сентиментальным и эмоциональным.

Эти новые настроения на Западе поддерживают вновь образованные нищенствующие монашеские ордена доминиканцев и францисканцев, внесших в религию психологическую сентиментальную струю и усиленно культивировавших уединенное молитвенное самогубление. В Византии предвозрожденческие идеи с особенной силой сказались в движении психастов.

Глава движения психастов Григорий Палама трактует в своих сочинениях о душевных силах, о человеческих чувствах, внимательно анализирует внутреннюю жизнь человека.

¹ Ср. знаменитые энциклопедии XIII в. Винченца де Бовэ, Фомы Кантипратана, Варфоломея Английского и др.

Психологическая теория Паламы представляла собой ярко прогрессивное явление для XIV в. Он обращает внимание на роль внешних чувств в формировании личности. Палама учит, что чувственные образы происходят от тела. Эти чувственные образы являются отображением внешних предметов, их зеркальными отражениями. Содержание трактата Паламы «Олицетворение» составляет суд между душой и телом. Побеждает тело.

Выдвижение в эпоху предвозрождения на первое место чувств, чувственного опыта, внутренней жизни человека и первые проблески индивидуализма имели очень большое значение для всего европейского искусства и, в частности, для поразительного по силе изобразительного искусства Новгорода XIV в.

Те же веяния, которые ощущаются в Западной Европе в искусстве Чимабуэ, Джотто, Дуччио, а в Византии — в фресках Кахрие Джами и Мистры, — пронизывают собою и новгородские фрески XIV в., фрески Михайло-Сковородского монастыря (1355 г.), Волотова (1363 г.), Федора Стратилата (около 1370 г.), Спаса Преображения (1378 г.), Ковалева (1380 г.), церкви Рождества на Кладбище (1382 г.) и др.

Поразительно, то многие черты общеевропейского предвозрождения сказались в новгородской живописи с большей силою, чем где бы то ни было. Вместе с тем нигде в Европе живопись XIV в. не была представлена (до второй империалистической войны) в таком обилии памятников и в такой превосходной сохранности.

Живопись этой поры обогатилась новыми темами, ее сюжеты значительно усложнились, в них много повествовательности, события трактуются психологически, художники стремятся изобразить переживания действующих лиц, подчеркивают страдания, скорбь, тоску, страх или радость и экстатическое волнение.

Священные сюжеты трактуются менее торжественно, интимнее, обыденнее. В трактовке человеческого образа сказалось живое наблюдение. Вместо изображения изолированных и неподвижных человеческих фигур с прямо устремленным на зрителя взором, которые были так характерны для стенописи XI—XII вв. (например, для фресок Нередицы), живопись XIV в. изображает человека в сложных композициях, в сильном движении. Человеческие фигуры обращены не к зрителю, а как бы вовлечены во внутреннюю, не зависящую от зрителя жизнь композиции. Художники заставляют человеческие тела изгибаться, обращают их друг к другу, разворачивают складки их одежды, как бы колеблемые сильным ветром. Широкие и плавные жесты, легко стремящиеся друг к другу несколько удлиненные фигуры, одежды в многочисленных и беспокойных складках характерны для новгородских фресок этой поры, сделавших значительные шаги к реализму. Значительно усилилась роль пейзажа, охваченного тем же бурным, все пронизывающим движением. В орнамент этого времени проникают натуралистические детали, элементы наблюдения природы. Особенно часты в нем растительные мотивы: расцветающие почки, сильно изогнутые листья каких-то фантастических трав.

В трех километрах от Новгорода, на берегу одного из рукавов Волхова — Волховца (или Жилотуга), находилась прославленная своими фресками церковь Успения на Волотовом поле. До разрушения ее фашистами она представляла собою одну из самых больших ценностей русского искусства. Волотовская церковь была построена в 1352 г. архиепископом Моисеем. Четыре столба поддерживали единственный купол. Единственная алтарная апсида не достигала верха здания. Покрыта церковь была посводно: каждый из фасадов завершался изящной трехлопастной аркой, по которой и шла кровля. Сравнительно с грандиозными, торжественными и сложными по своей конструкции архитектурными сооружениями XI—XII вв. Волотовская церковь была значительно проще, обыденнее, интимнее. Главная достопримечательность церкви заключалась в ее прекрасно сохранившихся фресках, основная часть которых относилась к 1363 г.

Фрески Волотовской церкви были выдержаны в одной гамме, сочетающей глубокие серовато-синие тона с розовыми и зеленоватыми. Общая композиция фресок была схвачена единым движением, которое наполняло собою всю церковь. Человеческие фигуры, изображения скачущих всадников, молниевидные изломы скал казались разметанными ветром по стенам. Большинство сложных изображений имело диагональную композицию, подчеркивавшую движение и прямо противоположную застылости строгих вертикальных композиций XI—XII вв. Изображения исполнены мягко, эскизно, их контуры несколько растушеваны, художник стремился передать ощущение пространства, и фигуры производили впечатление реющих перед стеной призраков.

В композиции «Рождества» поразительно сильно выражено движение волхвов, мчащихся в развевающихся одеждах на белых конях на фоне динамического, напряженного горного пейзажа. Все движение этой композиции подчинено властному, обращенному вперед жесту руки женской фигуры, символизировавшей собою рождественскую звезду, показавшую волхвам путь в Вифлеем.

В композиции «Вознесения» апостолы в бурном движении как бы стремятся взлететь вслед за возносящимся Христом. Тем же порывом охвачены извивы пейзажа и складки раздуваемых ветром одежд апостолов.

Исключительной порывистостью отличается поза отпрянувшего от Марии Магдалины Христа в фреске «Воскресение».

В композиции «Воскрешение Лазаря» Мария распростерта на земле и всем телом тянется к ногам Христа; Марфа быстро устремляется от земли к Христу, требуя чуда. Повелительный жест Христа, воскрешающего Лазаря, исполнен силы. Вся композиция проникнута исключительным драматизмом.

Меняется и самый облик богоматери: из величественной «царицы небесной» она становится девочкой с еще детским лицом, остро выражающим человеческую скорбь о Христе (в композиции «Вознесения»).

По своему содержанию и по трактовке «священных» сюжетов росписи Волотова значительно отступали от церковной традиции. Отдельные детали композиций и целые сюжеты были в них заимствованы из народных ле-

генд, проникнутых ненавистью к богатым и к господствующим классам. Одна из композиций изображает Христа в образе нищего с сумой и посохом, в рубище, босого, пришедшего в богатый монастырь к игумену во время пиршества и безжалостно прогнанного им. Жизненные и естественные полные движения позы пирующих, их одежды современны, возможно, даже следуют правилам тогдашней моды.

М. В. Алпатов указывает на связь волотовских росписей с предвозрожденческими идеями XIII—XIV вв. Он пишет: «Прежде чем средневековый человек решился объявить человеческую природу достойной прославления, а реальный мир главным предметом искусства, он долгое время искал на «грешной земле» хотя бы отблеск высшего блага. В XIII—XIV вв. в искусстве Запада многократно разрабатывалась тема земного странствия Христа. В XIII в. среди скульптур Реймского собора нашло себе место изображение Христа в войлочной шляпе с посохом в руке. В 1358 г. Гильом де Гельвиль пишет поэму о странствии Христа; в иллюстрациях к ней представлено, как бог-отец передает суму и посох голому юноше — Христу. В XIII—XIV вв. на Западе получают широкое распространение рассказы о явлении Христа отдельным людям»¹. В этой связи М. В. Алпатов закономерно рассматривает и волотовскую композицию «явления Христа в образе нищего некоему игумену». Религия очеловечивается, становится все менее официальной, сближается с еретическими настроениями, в нее проникает осуждение богатых и высшей церковной иерархии.

Не лишены, очевидно, портретного сходства изображения в Волотове новгородских архиепископов Моисея и Алексея — современников волотовских росписей. Волотовский мастер, гениально расписавший стены этой небольшой церкви, стремился как бы приблизить религиозные сюжеты к современности, насытить их человеческим содержанием, передать психологические переживания, внести в них то религиозное вольнодумство, которое привело в XIV в. и в Новгороде и в Пскове к появлению ересей.

К 1360 г. относится построение церкви Федора Стратилата на Торговой стороне. Изначальное покрытие этой церкви, по-видимому, четырехфронтонное. Многолопастная арка, бегущая под карнизом, имеет здесь чисто декоративное значение. Чуть покатые стены по-старому делятся на три части четырьмя лопатками-пилястрами, имеющими, однако, более декоративное, чем конструктивное значение. Окна сужены и слегка заострены кверху. Особенно нарядное впечатление производит барабан, в котором простыми и лаконичными приемами удалось добиться впечатления роскошной, почти ковровой орнаментации.

Примененная здесь разделка барабана фризами из зигзагов и треугольных впадинок становится затем одним из излюбленных приемов новгородской архитектуры.

¹ М. В. Алпатов. Фрески храма Успения на Волотовом поле. В сб. «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР», под ред. академика И. Грабаря. М.—Л., 1948, стр. 123—124.

Фрески Федора Стратилата мягче, лиричнее фресок Волотова. Их розово-сиреневатая, дымчатая гамма еще прозрачнее волотовской. Движение ритмичнее. В более просторных помещениях храма еще резче проявляется характер призрачности росписи. Вместе с тем в них еще сильнее сказывается сентиментальный, эмоциональный дух, особенно типичный для XIV в. и как бы противостоящий духу официальной догматики. В композиции «Сошествие во ад» Христос всепрощающим жестом привлекает к себе грешников. Он избавляет их от страданий в аду, и грешники со всех сторон устремляются к Христу, полные любви к своему спасителю.

В 1374 г. на Ильиной улице была поставлена церковь Спаса Преображения — наиболее нарядная из построек Новгорода XIV в. Освобожденная от позднейших пристроек и реставрированная в советское время, церковь Спаса является одной из самых больших достопримечательностей Новгорода. Летопись сохранила нам имена лиц, «трудившихся» над ее украшением: это «боярин Василий Данилович, со уличаны Ильины улицы», художественному вкусу которых мы обязаны приглашением для ее росписи Феофана Грека. Церковь Спаса была создана в том художественном соревновании, которое было характерным явлением новгородской жизни XIV в. Эта атмосфера искусства отразилась, в частности, и в новгородской летописи, обычно скупой и лаконичной, но точной в упоминаниях имен строителей церквей, в датировке их построения, переделок и настенных росписей. По своему типу и размерам Спас на Ильине во всем подобен построенной за 14 лет до него церкви Федора Стратилата. Однако по изяществу своих пропорций и насыщенности декоративными элементами Спас на Ильине превосходит своего предшественника. Церковь Спаса обильно разделана вкладными крестами, красивыми дорожками из треугольных впадинок, узорными поясами из полукруглых ниш и зубчиками. Вся эта декоративная разделка стен напоминает народную резьбу по дереву или кости. Узор, однако, не мельчится, умело рассчитан на различимость издали, прост и не уменьшает впечатления от монументальности сооружения. Впечатление богатства и пестроты создается самыми скупыми, лаконичными средствами.

Росписи церкви Спаса Преображения выполнены замечательным мастером XIV в. Феофаном Греком, которому принадлежит немалая роль в интенсивном художественном движении Новгорода XIV в.

До прибытия в Россию Феофан «своею рукою» расписал ряд церквей в Константинополе, Халкидоне, Галате и Каффе (ныне Феодосия в Крыму); из последней, очевидно, Феофан и был приглашен в Новгород. Летописи неоднократно упоминают работу Феофана. В 1378 г. он «подписывает» Спаса на Ильине в Новгороде; в 1395 г. вместе с Семеном Черным и своими учениками расписывает церковь Рождества с приделом Лазаря в Москве; в 1399 г. с учениками расписывает Архангельский собор в Кремле и, наконец, в 1405 г. вместе с Андреем Рублевым и старцем Прохором расписывает московский Благовещенский собор. Этим не исчерпывается объем работ Феофана. По словам Епифания Премудрого, оставившего нам восторженный панегирик Феофану, всего им было расписано до 40 каменных церквей.

Более 30 лет прожил Феофан в России, не только уча, но и учась. Как и многие из приезжавших впоследствии в Россию художников, Феофан подпал под мощное воздействие русской художественной традиции и, вместе с тем, как нельзя более вовремя сумел привить ей много нового и жизненно необходимого. Епифаний Премудрый называет в своем письме Феофана Грека «изографом» и отмечает его дар сочинять и рисовать от себя без помощи образцов и «переводов». Характерная особенность искусства Феофана, как мы можем судить о нем на основании двух сохранившихся от него росписей в Новгороде (церковь Спаса на Ильине), состоит в необыкновенной уверенности его мазка, широте и твердости письма. Живописный опыт, умение рассчитывать расстояние, с которого будет обозреваться его работа, реалистическая трактовка голов и чутье колориста отличают Феофана. Епифаний отмечает, что, когда Феофан работал, он «ногама же без покоя стояше». В этом наблюдении Епифания мы узнаем характерную манеру художника-монументалиста, которому приходилось все время отступать от своей работы, чтобы обозреть ее со стороны. Фреска требовала умения быстро работать по еще сырой штукатурке и заранее твердо держать в голове точный план всей росписи, так как изменять что-либо в письме было бы уже поздно.

Церковь Спаса Преображения расписана Феофаном Греком двумя-тремя близкими, интенсивными, теплыми тонами (коричневыми, красновато-желтыми). Его мазок энергичен, резок, короток, светотень выражена резко, контуры до предела обобщены. Внешнего движения в росписях Спаса Преображения меньше, чем в фресках Волотова и Федора Стратилата, но человеческие фигуры исполнены внутреннего напряжения, полны повышенного психологизма, динамики чувств. Психологические характеристики, данные им в изображении праотцев, пророков, столпников, — изумительны по силе. Фрески Феофана производят впечатление необычайно мощных, монументальных, письмо отличается «корпусностью» и вместе с тем какою-то особой трагичностью мировосприятия. Его знаменитая «Троица» сравнительно с безжизненной и человеческой «Троицей» Андрея Рублева производит впечатление видения страшного суда — такой карающей силы исполнены ее грозные ангелы.

Искусствоведы неоднократно указывали на связь нового направления новгородской живописи с еретичеством. Связь живописи Феофана Грека с еретическими и мистическими движениями XIV в. была отмечена уже Б. В. Михайловским. «Творчество Феофана, — пишет он, — было проникнуто тем мрачным дуализмом, теми представлениями о могуществе зла в мире, тем экстатическим порывом к освобождению от материального и к слиянию с духовным, которые несли в мир утонченной византийской культуры еретические секты переднеазиатского Востока (вроде богомилов, гезихастов и др.)»¹. В более осторожной форме ту же связь отмечает и В. Н. Лазарев:

¹ Б. М. Михайловский и Б. И. Пуришев. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.—Л., 1941, стр. 28.

«В век, когда еретические движения разлились широким потоком по территории Западной и Восточной Европы, остро субъективное искусство Феофана должно было пользоваться большим успехом»¹. Связь живописи Феофана Грека с определенными идеями была замечена и его современниками, называвшими его «философом». Те же типично еретические особенности были отмечены исследователями и в волотовских росписях, о которых мы уже говорили выше. Волотовские росписи, думается, не случайно были выполнены по постановлению ставленника новгородских ремесленников, архиепископа Василия Калики².

Резко иной характер имели ныне уничтоженные фашистскими захватчиками фрески Ковалева (1380 г.), которые обычно принято сопоставлять с современными им росписями сербских храмов. Рисунок их тяжелее, тона глуше.

Интересным дополнением к перечисленным фрескам являются фрески новгородской церкви Рождества на кладбище и раскрытые в 1937 г. фрески Сквородского монастыря, вскоре уничтоженного фашистскими захватчиками. Фрески церкви Рождества выражают стремление к более отчетливому письму, к многоцветности, к измельчанию рисунка. Теми же особенностями отличались и фрески Сквородского монастыря, выдержанные в синевато-фиолетовых, зеленоватых и желто-оранжевых тонах. Среди расчищенных фресок имелись сложные многофигурные композиции «Вознесения», «Воскрешения Лазаря» и «Входа в Иерусалим», выполненные не одним, а по-видимому, несколькими мастерами.

Фрески Волотова, Михайло-Сквородского монастыря, Федора Стратилата, Спаса Преображения, Ковалева, Рождества на кладбище свидетельствуют о необычайной интенсивности художественной жизни Новгорода, о наличии многих мастеров и существовании нескольких художественных школ. И так же совершенно очевидно, что те культурные явления, которые характеризовали европейский предренессанс XIV в., были свойственны и Новгороду. Более того, именно в Новгороде предренессансная живопись XIV в. представлена в своих наиболее типичных и многочисленных образцах.

Для всей новгородской фресковой живописи XIV в. характерен своеобразный мистический индивидуализм, свободное отношение к обрядовой стороне религии, к официальной церковности, внесение в религию простых человеческих чувств.

Влияние искусства фресок испытывают на себе и прославленные новгородские иконы XIV в., отличающиеся необычайной интенсивностью цвета, яркостью красок и, в известной мере, свободой композиции. Но вместе с тем необходимо отметить, что иконная живопись в гораздо большей степени, чем

¹ «История русского искусства». Под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова и В. Н. Лазарева, т. 2. М., 1954, стр. 159.

² Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси. М., 1948. стр. 767—776.

фресковая, находится во власти традиций живописи XII—XIII вв. вследствие сложности своей техники, требовавшей устойчивых приемов работы.

На этом общем фоне новгородской художественной жизни XIV в. примечательно исключительное внимание новгородской летописи ко всему, что касается искусства. Новгородские летописи донесли до нас многие события, так или иначе связанные с произведениями архитектуры и монументальной живописи: построение церквей, закладка сводов, переделка кровли, куполов, росписи внутренние и внешние, построение палат, пожары церквей, побелка стен и т. д. Все эти мелкие, казалось бы, факты нашли отражение в новгородской летописи наряду с важнейшими событиями политической жизни Новгорода. Археологические исследования показали, насколько точными и полными являются в этой части сообщения новгородской летописи.

В своем интересе к произведениям искусства многочисленные описания новгородских путешествий XIV в. разительно схожи с новгородскими летописями.

Главное, что притягивало внимание новгородцев в Константинополе, было начавшееся при Палеологах возрождение византийского искусства. Константинополь издавна славился исключительным богатством памятников искусства. В начале XIII в. Константинополь был городом величественных храмов, монументальных общественных построек, грандиозных дворцов. Сюда были в разное время свезены произведения из Египта (obelisk около ипподрома), из Дельф (бронзовая змеяная колонна — одна из подставок грандиозного треножника, сооруженного в V в. до нашей эры союзными греческими государствами в память победы при Платее), из Италии, Малой Азии и т. д. Все это поддерживало в Константинополе ту атмосферу искусства, в которой жил этот город до завоевания его турками. Далеко не случайно, что новгородские паломники в Царьграде прежде всего описывают памятники искусства и делают это с тщательностью, позволяющей и сейчас использовать эти описания при археологическом исследовании Константинополя.

В отличие от предшествующих «хождений» XI—XII вв. (например, новгородца Антония), «хождения» в XIV в. впервые приобретают характер путеводителей, в которые оказывается внесено большинство из наиболее замечательных произведений монументального искусства Константинополя. Путешественники-новгородцы отмечают прежде всего наиболее значительные здания, памятники, те или иные предметы искусства и религиозные достопримечательности.

К середине XIV в. (1348—1349 гг.) относится «хождение» в Царьград Стефана Новгородца. Стефан пришел в Константинополь не один, а с «други осемью». Кто были эти «други» — мы не знаем, так же как не знаем и цели, с которой приходил Стефан: был ли он торговым человеком, или приходил по делам новгородской церкви. Приехал он, по-видимому, на корабле, так как первое, что привлекло его внимание в Константинополе, был издали видный с моря колосс императора Юстиниана: «Ту стоит столп чуден вельми толстотою и высоту и красотою, из далече с моря видеть его, и на

верх его сидеть Иустиниан Великий на коне велми чуден, аки жив, в доспехе сороцинском (арабском), грозно видети его, а в руце (в руке) — яблоко злато велико, а в яблоце крест, а правую руку от себе простер буйно на полдни (на юг) в Сороцинскую землю к Иерусалиму». Русские города не знали городских монументов и скульптуры, и поэтому Стефан прежде всего отмечает их многочисленность в Константинополе. Стефан с самого начала обращает внимание читателя на то, что отличает Царьград от русских городов, и тем самым вводит его в атмосферу иностранного города.

Наиболее подробно Стефаном была осмотрена центральная часть города, где было больше всего памятников искусства. Самый маршрут Стефана планомерен и продуман.

Стефан описывает знаменитые колонны Софийского храма, отмечает статую Христа в «Новой» базилике, колонну Константина Великого, описывает украшения и художественную утварь храмов. При этом он прежде всего всюду обращает внимание на то, что отсутствовало на его родине и что казалось для него самым необычным: скульптуру, колонны, портики и т. д.

Особенно любовно описывает Стефан мрамор. Этот великолепный строительный материал не мог не привлечь внимания настоящего новгородца, родной город которого издавна славился своим строительным искусством. Стефан отмечает твердость мрамора, так разительно отличавшегося от рыхлых новгородских известняков, и всюду описывает его цвет: красный, багряный, черный, с прожилками (дятлен) и т. д. «Мрамором бо зовется камен гладок и красен (красив) вельми». «Железо камени того не иметь», — говорит он в другом месте. Стефан так описывает колонны новой базилики: «и ту стоят столпове от камени красного мрамора оковани чудно», или «от камени багряна, красны вельми, пропестри (т. е. с прожилками), аспиду подобни; видети в них человеку лица своего образ, аки в зеркало¹; от великого Рима привезены суть».

Поразила Стефана в Константинополе гавань с решетчатыми воротами, которыми «море введено внутрь города...», «и коли бывает рать с моря, и ту держат корабли и катарги (галеры) до треусот». Стефан описывает катарги — военные суда в 200 и 300 весел: «в тех судех по морю рать ходить; а оже будет ветер, а инии (иные) бежат и гонят, а корабль (галера) стоит — погодия ждать». Гавань Константинополя — Золотой Рог — действительно одна из лучших, и восхищение Стефана — жителя портового города Новгорода, — высоко оценившего ее замечательные качества, не удивительно.

Знакомство Стефана с Константинополем почти не коснулось других его сторон. Он не описал ни быт города, ни его торговлю, ни управление, ни словом не обмолвился о его населении. Один только раз привлекают внимание Стефана местные обычаи — в описании монастыря Феодосии, куда каждую среду и пятницу стекались толпы больных для исцеления. Намек на те условия, в которых протекал его осмотр города, можно видеть лишь в заклю-

¹ Описываемые Стефаном столпы действительно славились своей замечательной полировкой.

чительных, обобщающих строках его «хождения»: «а в Царьград аки в дуброву (в дубраву) велику внити (войти): без добра вожа (т. е. без хорошего проводника) не возможно ходити».

Из Константинополя Стефан отправился в Иерусалим, но описание «хождения» Стефана в Иерусалим не сохранилось, возможно, его и не было вовсе. И то и другое — не случайно. Иерусалим мог заинтересовать новгородцев лишь своими религиозными достопримечательностями, но ни с точки зрения новгородской церковной политики, ни как средоточие произведений искусств Иерусалим не имел для новгородцев той притягательной силы, которою обладал Константинополь.

«Хождение» Стефана написано просто, сжато и носит деловой, строго фактический характер. Немногие отступления, в которых Стефан отходит от фактичности изложения, отражают настроение восторга перед теми предметами искусства и религиозными реликвиями, которые ему пришлось видеть. Нигде Стефан не морализирует и не прибегает к дидактике, обычной в западноевропейских описаниях паломничеств. Вразумительность и ясность логического смысла текста заботят его прежде всего. Благодаря этому «хождение» Стефана, так же как и многие литературные произведения Новгорода, прежде всего поражает лаконичностью и отсутствием внешней украшенности.

Кроме «хождения» Стефана Новгородца, к XIV столетию относятся еще два новгородских произведения, посвященные Константинополю, в которых характер путеводаителя выражен еще более ясно. Это «Сказание о Царьграде» и «Беседа о святынях Царьграда». Оба эти памятника составлены не очевидцами и восходят к какому-то не дошедшему до нас третьему описанию Константинополя.

Начинаются «Беседа» и «Сказание» с описания главной достопримечательности Константинополя — Софии. Паломника больше всего поражают отсутствовавшие у него на родине статуи, колонны, открытые галереи. Так же как и Стефан Новгородец, паломник проникнут уважением к памятникам искусства, восторгается остатками эллинистического Константинополя. Он описывает императорский дворец Константина, знаменитый ипподром — «игрище», и всюду со скорбью отмечает следы запустения и обнищания. Паломник восхищается «мовницей» (баней) императора Константина и особенно водопроводом, когда-то к ней проложенным: «и вода возведена была там и корыта аспидна, желобы были аспидные; да уже все потеряно (то есть разрушено)». Паломник всюду описывает следы разрушений, причиненных памятникам искусства крестоносцами, варварски уничтожавшими и грабившими Константинополь в 1204 г.: «над морем высоко вельми поставлен столп камен, а на том столпе 4 столпцы каменных, их тых столпцех положен камен, а в том камени вырезаны псы крылаты и орли крылаты камены и бараны камены; бараном роги збиты, да и столпы обиты; то же били фрязове (т. е. крестоносцы), коли владели Царимградом, и иных узорочей много потеряли (т. е. уничтожили)». Чувство запустения и гибели произведений искусства, которое могло быть свойственно только настоящему их ценителю, сопровождает паломника на всем его пути.

Характерные особенности русских описаний Константинополя половины XIV в. лучше всего вскрываются при сравнении с одновременными им западноевропейскими путешествиями. Так, например, компилятивное путешествие Мандевиля, пользовавшееся огромным успехом в течение всего средневековья, в главе, посвященной Константинополю, занято главным образом религиозными легендами с правоучительным и назидательным смыслом. В описании самого города очень мало фактического материала и много неточностей.

Под 1347 г. новгородская летопись включила в свой состав послание архиепископа новгородского Василия к епископу тверскому Федору о земном рае. Непосредственной темой послания послужил спор о том, существует ли на земле рай, в котором жили Адам и Ева, или материальный рай погиб и есть только мысленный, то есть идеальный, неземной.

Спор этот, довольно типичный для средневековья, касался одной из основ религиозного мировоззрения той эпохи и, по существу, был близок к известному западноевропейскому средневековому спору номиналистов и реалистов. «Еретики» несториане и яковиты, сторонники прямого и непосредственного понимания библейской истории как реально существовавшей, верили в материальный рай на земле, доступ в который крайне затруднен для людей, но возможен.

В этом споре глава новгородской церкви Василий становится на одну точку зрения с «еретиками» несторианами и яковитами, утверждает, что рай Адама и Евы существует, и отказывается понимать его как «мысленный».

В своем послании Василий приводит свидетельства о том, что рай до сих пор еще существует на Востоке. В своей аргументации Василий не прибегает к богословским доказательствам, ссылаясь лишь на непосредственные указания писания и очевидцев.

Наибольший интерес имеют в послании ссылки на свидетельства моряков-новгородцев. В обширном портовом городе — Новгороде, очевидно, много ходило всяких рассказов о дальних странах. В «Повести временных лет» и в Ипатьевской летописи есть несколько описаний дальних полных (то есть северных) земель, где небо сходится с землею, описаний Югры, переданных летописцами-новгородцами: Гюрятой Роговичем и др.

Василий ссылается на свидетельство новгородцев, которые видели в своих путешествиях не только ад на Западе, но и рай на Востоке. «Видоками» тех мест были новгородцы Мстислав и Яков. Еще «нынча», пишет Василий, «дети внучата» тех новгородцев «добри-здорови». Путешествие этих «видоков» Мстислава и Якова описано с чертами реальности. Новгородцы плыли на трех юмах, одна из них погибла, две другие «долго носило море ветром» и принесло к высоким горам. Новгородцев поразил «многочастный» и «самосиянный» свет «светлуяся паче солнца». «А на горах тех ликования многа слышахуть, и веселия гласы вещающа». Новгородцы послали одного из своих спутников посмотреть, что за горой. Посланный всплеснул руками, засмеялся и побежал на звуки ликования. Новгородцы удивились и послали другого, но и тот «также створи, нимало возвратися к своим, но с великою радостью

побеже от них». Новгородцы испугались и послали третьего, привязав его «ужищем» (веревкой) за ногу. Третий также бросился было бежать, всплеснув руками, «в радости забыв ужища на нозе своей». Новгородцы сдернули его за веревку с горы «и в том часе обретесе мертв». Испуганные новгородцы «побегоша вспять», не выдав ни неизреченной светлости райской, ни ликования, ни веселия.

Интересные западноевропейские параллели к рассказу Василия были приведены А. Н. Веселовским. Однако одна деталь делает рассказ Василия о морях, нашедших рай, типично новгородским. Горы, стеной отделяющие рай со стороны моря, несут на себе грандиозную живописную композицию, написанную «лазорем чудным». Лазорь — синяя, привозная, очень дорогая краска, к которой новгородцы чувствовали в XIV в. особенное пристрастие.

Вкус новгородцев к монументальной живописи, в которой они были так сильны в XIV в., сказался здесь в полной мере. Фантазия новгородцев клонилась к тому, чтобы горы украсить фресками, написав их драгоценнейшим лазорем, которого в действительности едва хватало на миниатюры.

Гора среди моря, исписанная огромным изображением деисуса, — так выглядела в представлении новгородцев ограда рая.

Таким образом, эпоха расцвета новгородской живописи отмечена в литературе Новгорода усиленным вниманием к искусству, живописи и архитектуре. Атмосфера искусства наполняет собою все явления культурной жизни Новгорода второй половины XIV в.