

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

*На правах рукописи*



**Царевская Татьяна Юрьевна**

**Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде:  
проблемы идейного содержания и художественного своеобразия  
храмовой декорации позднепалеологовского времени**

*Специальность: 17.00.04 –*

**Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура**

**Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения**



00345338 1

Москва 2008

Работа выполнена в Отделе древнерусского искусства  
Государственного института искусствознания

**Официальные оппоненты:**

**Доктор искусствоведения, профессор,**

**Попова Ольга Сигизмундовна**

**Доктор искусствоведения, профессор**

**Попов Геннадий Викторович**

**Доктор искусствоведения,**

**Залеская Вера Николаевна,**

**Ведущая организация:**

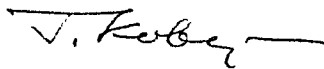
**Санкт-Петербургский государственный университет**

Защита состоится 27 ноября 2008 года в 14.00 на заседании  
диссертационного совета Д 210.004.02 при Государственном институте  
искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., д.5

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного  
института искусствознания

Автореферат разослан 15 октября 2008 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
доктор искусствоведения



Коваленко Георгий Федорович

### **Материал и границы исследования.**

Объектом исследования является один из важнейших памятников искусства не только Древней Руси, но и всего православного мира периода Средневековья – ансамбль фресковой росписи церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде. Он рассматривается в широком контексте поздневизантийской культуры как её своеобразный «микрокосм» и, в то же время, как художественный феномен определенных условий культурного развития крупного древнерусского центра.

Выбор объекта исследования обусловлен следующими факторами.

Во-первых, в истории искусства Древней Руси и стран византийского ареала вторая половина X IV в. была периодом активного строительства и украшения храмов стенописью. Однако от него дошли лишь единицы монументальных ансамблей, которые могут быть связаны с искусством византийской столицы; при этом, в ряде случаев их фресковое убранство сохранилось лишь в малой степени. Роспись церкви Феодора Стратилата в этом отношении представляет собой редкий памятник, *выдающийся как по объему материала, так и по его значимости.* Являя собой важное связующее звено между художественными культурами Византии и Руси, Этот ансамбль позволяет существенно восполнить существующие сегодня в науке представления о мировосприятии и характере образного мышления людей, создававших наиболее значительные произведения византийского и русского искусства в преддверие поворотных периодов истории двух государств.

Во-вторых, иконографическая структура этого памятника – как и любого выдающегося ансамбля, где каждый отдельный элемент есть часть органичного, неделимого целого, построенного на основе определенных принципов, – весьма обширна и многосоставна. Она фокусирует в себе актуальный и специфический для своего времени комплекс богословских идей, позволяя судить не только об образном мире, созданном художниками, но и о духовном мире участников свершаемой в храме литургии, объединяющей оба этих мира.

В-третьих, ресурсы одного из самых ярких явлений поздневизантийского искусства – «экспрессивного» направления, которому принадлежит роспись церкви Феодора Стратилата, – наиболее отчетливо и последовательно раскрылись именно в монументальной живописи – прежде

всего, в силу особенностей техники, требующей быстроты исполнения и тяготеющей к открытой и более контрастной системе моделировки формы.

Предмет исследования – принципы организации византийской храмовой декорации позднепалеологовского периода, её связь с традицией и черты новаторства; особенности идейного содержания и художественного образа. Они рассматриваются в контексте актуальных для эпохи богословских течений, отражавших мистические настроения определенной части византийского общества в последний период существования Византийской империи. Монументальная живопись «экспрессивного» направления, при всем многообразии его проявлений, обладает определенным репертуаром стилеобразующих приемов живописно-пластического построения изображения, сформировавшимся преимущественно на основании константинопольской художественной традиции уже в первой половине – середине XIV в. Соотношение компонентов этого художественного «вокабуляра» под воздействием тех или иных настроений, духовных веяний, вкусов местной среды, степени её близости классической традиции, творческой индивидуальности живописца в различные периоды менялось, в еще большей мере, чем в средневизантийский период, но принадлежность памятника «экспрессивному» направлению оставалась всегда узнаваемой. Уяснение принципов организации художественной формы и образной интонации означенного ансамбля, рассматриваемого в рамках этого направления, таким образом, позволяет достаточно точно и точно улавливать вектор перемен современного памятнику художественного мышления, понимать механизм его связи с общими процессами духовного развития и основными тенденциями искусства позднепалеологовской эпохи.

Одной из ведущих в исследовании является проблема преемственности византийской традиции на русской почве. Для её раскрытия принципиальное значение имеют вопросы влияния культурно-политических факторов, определявших духовную жизнь русского общества второй половины XIV в., изучение специфических черт ансамблевого мышления и усвоения на местной почве художественного стиля, принадлежащего одному из магистральных направлений позднепалеологовского искусства. Особое значение придается рассмотрению проявлений этого стиля на русской почве, в росписи церкви Феодора

Стратилата на Ручью в Новгороде – до сих пор специально не исследовавшемся крупном ансамбле монументальной живописи Византии и Древней Руси.

Хронологические рамки исследования ограничиваются материалом искусства второй половины X IV в. – периода, известного в византийстике под названием позднепалеологовского. Именно на это время приходится пик миграции лучших художественных сил из ветшающей столицы Византийской империи на территорию более благополучных православных государств, отчего об искусстве Константинополя этого времени становится возможным судить преимущественно на основании памятников, возникших далеко за его пределами. Новгород, по стечению исторических обстоятельств, счастливых для этого крупного средневекового центра и драматичных для Византии и Балкан, на коротком отрезке времени и пространства сосредоточил внушительные художественные силы, став прибежищем для мастеров, представлявших различные направления живописи византийского мира. Переживаемый в это время расцвет Новгородской республики, выделяющийся даже на фоне общего духовного и экономического подъема русских земель в преддверии Куликовского сражения, сопровождался невиданным прежде размахом храмового строительства. Для новгородских живописцев это был новый этап интенсивного освоения опыта рафинированной византийской культуры. Одновременно это была и важная веха самостоятельного творчества, результаты которого стали очевидны уже в некоторых произведениях конца XIV в., предвосхитивших мощный расцвет новгородской школы живописи следующего столетия.

Географические границы исследования, несмотря на территориальную принадлежность объекта исследования, перекви Феодора Стратилата на Ручью, средневековому Новгороду, определяются широкой территорией локализации дошедших до нас памятников монументальной живописи позднепалеологовского периода и охватывают практически все регионы православного мира – от главных художественных центров Византийской империи – Константинополя, Фессалоник и Мистры – до стран византийского ареала в землях южных славян (Сербия, Македония, Болгария), Кавказа и основных культурных центров Древней Руси (Новгород, Псков, Москва).

### **Актуальность исследования**

С ансамблем росписи новгородской церкви Феодора Стратилата на Ручью сопряжена одна из **ключевых проблем средневековой** – проблема **преемственности традиции Византии в культурах стран византийского ареала**, среди которых Русь принадлежит **главное место**. На самом конечном этапе «легитимизации» этой преемственности возник целый ряд непревзойденных шедевров живописи, ознаменовавших расцвет таких крупных художественных центров как Новгород, Псков, Москва. Этот процесс совпал с формированием феномена великорусского культурного самосознания. Проблема эта в отечественной научной искусствоведческой литературе до сих пор не стала предметом углубленного рассмотрения и, безусловно, является актуальной. Особое значение имеет изучение факторов, играющих роль объединяющего начала на фоне существующей разнородности культурного развития различных областей бывшего Киевского государства, распространения умонастроений, связанных с религиозным движением в Византии, стремившимся преодолеть местные национальные и политические барьеры, вопросы о том, оказало ли это движение решающее влияние на русскую культуру и искусство или нет, до сих пор остаются в искусствоведении **центральными и наиболее дискуссионными**.

В связи с этим особую важность приобретает изучение наиболее заметных художественных явлений эпохи. Одно из них – «**экспрессивное**» направление византийской живописи, на протяжении XIV – начала XV вв. прошедшее определенную эволюцию, ярко и последовательно представлено группой новгородских памятников монументальной живописи второй половины XIV в., созданных при непосредственном участии греческих мастеров. Их искусство, отражающее важные для своего времени духовные искания наиболее просвещенной части византийского общества, нашло отклик в художественной культуре Новгорода, послужив мощным импульсом для её расцвета. Вопрос о сложном взаимоотношении, существующем между фресковыми ансамблями церкви Успения на Вологовом поле, Спаса Преображения на Ильине улице и Феодора Стратилата на Ручью, до сих пор остается одним из **полюсных** в изучении древнерусской живописи второй половины XIV в. Разрешить его стремится

настоящее исследование, впервые комплексно рассматривающее роспись церкви Феодора Стратилата – наименее изученную в данной группе памятников. Актуальность изучения этого памятника возросла в связи со сделанным в последние годы уточнением времени его исполнения. Благодаря обозначившейся в ходе исследования дате (около 1378 г.) открылась возможность составить более четкое представление о путях формирования «экспрессивного» направления, по-новому осмыслить некоторые особенности художественных процессов развития новгородской школы живописи накануне её расцвета.

Духовный климат позднелепелоговской эпохи, с его утонченной богословской ученостью, ощущением грядущих глобальных политических катаклизмов, упованиями на объединяющую силу Церкви, единство православного мира в противостоянии внешней опасности, поисками путей как личного, так и всеобщего спасения, не мог не отразиться в стилистике и программах храмовых декораций. В связи с этим особый интерес представляют анализ и истолкование идейного замысла росписи церкви Феодора Стратилата, в разработке иконографической программы которой прослеживается участие творческой индивидуальности, обладавшей незаурядной богословской образованностью и по-видимому принадлежавшей к интеллектуальным кругам византийского общества.

Изучение этого ансамбля имеет принципиальное значение как для уяснения художественных процессов в жизни Новгорода второй половины XIV в., так и для понимания других явлений русской средневековой культуры: роспись церкви Феодора Стратилата содержит уникальный материал, существенно дополняющий представление об одном из самых ярких периодов истории русского искусства – эпохи Андрея Рублева: вполне вероятно, что в среде лучших художественных сил, стягивавшихся из различных культурных центров для восстановления храмов Москвы, разоренной в 1382 г. Тохтамышем, оказались вместе с Феофаном Греком и мастера Феодоровской церкви. Известно, что ни одного московского ансамбля стенописи этой поры не сохранилось, и о ней до сих пор можно судить лишь по фрагментам росписей Успенского храма на Городке в Звенигороде и небольшим частям ансамбля стенописи Успенского собора во Владимире. Поэтому новгородские ансамбли монументальной живописи и, в первую очередь, практически полностью поддающаяся реконструкции

иконографическая программа росписи церкви Феодора Стратилата, новаторская по своему характеру, по сути, представляют единственную возможность в определенной степени восполнить эту лакуну. Более того, поставленный в духовный и художественный контекст эпохи, этот памятник чрезвычайно обогащает картину не только истории искусства Новгорода и Москвы, но и Восточной Европы конца средних веков и, тем самым, в немалой степени помогает лучше понять «ту область мира, влияние которой на историю человечества есть факт не только прошлого, но и настоящего» (прот. И. Мейендорф)

### **Степень изученности**

Исследование росписи церкви Св. Феодора Стратилата в Новгороде представляет часть широкого процесса изучения византийской позднепалеологовской храмовой декорации.

Развитие представлений об идейном содержании храмовых программ второй половины X IV в., их соотношения с традицией, особенностях стиля и художественного образа, насчитывающее более чем столетнюю историю, напрямую связано с введением в научный оборот и изучением ансамблей монументальной живописи второй половины X IV в.

Исходным материалом освоения основ палеологовской храмовой декорации служили отчеты русских «археологических» экспедиций XIX – первых десятилетий XX вв., возглавляемых Н. П. Кондаковым, Д.В. Айналовым, Н.Я. Марром, Е.К. Рединым и предпринимавшихся с участием европейских ученых (Г. Милле) на Афон, в Константинополь, в Грузию и на Балканы. На основании натурных исследований в них описывались тематика, иконографический состав и сюжеты композиций фресковых ансамблей, в числе которых были и памятники второй половины X IV в. Эти труды, а также менее крупные публикации, нередко фиксирующие лучшее состояние стенописи, приобрели сегодня ценность исторических источников. К этому раннему этапу исследований принадлежат и предварительные заметки Н.Л. Окунева и А.И. Анисимова и Д.П. Гордеева, выполненные в 1910-х гг. в процессе раскрытия из-под побелок и записей фресок церкви Феодора Стратилата на Ручью: в них в основном определен состав иконографической программы, но задолго до завершения расчистки стенописи угадано ключевое для всего ансамбля значение цикла Страстей



Христовых, размещенного в алтаре; стиль живописи напрямую соотнесен с росписью церкви Успения на Волоотовом поле.

Специфические черты позднепалеологовских ансамблей монументальной живописи, позволившие в дальнейшем рассматривать храмовую декорацию как самостоятельный пласт поздневизантийской живописи, начиная с 1950–1960-х гг. оказались в центре внимания исследователей, занимавшихся целенаправленным изучением творчества отдельных мастеров (Феофан Грек, Кир Мануил Евгеник), конкретных ансамблей стенописи второй половины XIV в. и крупных региональных групп памятников (В.Н. Лазарев, М. В. Алпатов, А. Грабар, В. Петкович, С. Радойчич). Увлечение формально-стилистическим методом исследований нередко приводило к субъективным оценкам, что, в частности, сказалось на определении В.Н. Лазаревым росписи церкви Феодора Стратилата как работы новгородского ученика Феофана Грека.

В те же годы начала интенсивно расширяться база иконографических штудий некоторых своеобразных или совершенно необычных, свойственных лишь позднепалеологовской декорации иконографических мотивов. Одной из наиболее разрабатываемых оказалась проблема, связанная с теми частями декорации, которые непосредственно сопряжены с конкретно-историческими условиями возникновения фресковых ансамблей (ктигурская тематика, образы национальных святых, отражающие благочестие светских властей и заботу властей церковных о чистоте веры) (С. Радойчич, Я. Радованович, В. Джурич, несколько позднее – Г.И. Вздорнов и др.). Отдельные компоненты храмовой декорации (Богородичные циклы, программы декорации приделов) в составе появившихся в это время иконографических сводов (Ж. Лафонтен-Дозонь, Г. Бабич) получили истолкование в контексте литургического назначения различных частей храмового пространства.

Серьезные сдвиги в представлении о позднепалеологовской храмовой декорации произошли в 1970–1980-е гг. с появлением фундаментальных исследований групп памятников поздневизантийского искусства в различных регионах византийского мира. Среди них – монография и статьи С. Дюфрэн о росписях Мистры, в которых большое внимание уделяется зависимости состава росписей от архитектурного типа церковных зданий и впервые анализируется характерная для поздневизантийской эпохи

тенденция к насыщению иконографических схем литургическим содержанием, усложнению их богословского контекста.

Огромное значение для расширения знаний о наиболее важных художественных течениях и иконографической проблематике позднепалеологовской храмовой декорации имела книга В. Джурича «Византийские фрески в Югославии» (Белград, 1974), включающая в свой состав характеристику ряда ансамблей второй половины X IV в. в нескольких крупных исторических регионах византийского мира (памятники славянской Македонии, живопись моравской школы). Особую ценность представляют обобщения, касающиеся расширения литературной (главным образом – гимнографической) основы стенописей, новых соотношений в искусстве этого времени между классицистическим наследием раннепалеологовского периода и усилившейся экспрессией художественного языка и образа. Эти перемены объясняются исходя из особенностей духовной атмосферы времени, пронизанной монашеским мистицизмом.

Об общности и многообразии вариантов позднепалеологовской храмовой декорации наиболее последовательное представление даёт серия появившихся в 1970–1990-е гг. монографий о фресковых ансамблях второй половины X IV в. (иногда – разделы в составе обзорных трудов, посвященных искусству крупных исторических регионов), а также многочисленные статьи, рассматривающие вопросы стиля и иконографии Сербии и Македонии (Ц. Грозданов, Б. Тодич, Я. Пролович, З. Ивкович); Болгарии (Э. Бакалова, Л. Мавродинова), Пелопоннеса (Д. Мурики, М. Хатзидакис, Е. Цигаридас), Грузии (Т. Вельманс), Руси (Г.И. Вздорнов, Л.И. Лифшиц). Отдельные иконографические мотивы храмовой декорации изучены подробно (изображения Небесного двора, Небесной литургии, Трапезы Премудрости, некоторые аспекты монашеской тематики). В этот же период был в значительной степени уточнен иконографический состав росписей церкви Феодора Стратилата, намечены пути прочтения некоторых частей её иконографической программы (В.М. Ковалева).

Интерес к проблемам позднепалеологовского искусства инициировал широкие сопоставления локальных школ с константинопольской живописью и традициями палеологовского ренессанса. Особое внимание исследователей привлекли проявления в определенном круге памятников третьей четверти X IV в. усиленной драматизации образа, экспрессивных эффектов и

беспрецедентной динамики (О. Демус, Д. Мурики, Е. Кириакудис). Последовательно проследила вариации искусства такого типа О.С. Попова, рассматривая его как один из путей интерпретации новых духовных устремлений, как художественное течение, «в крайних своих проявлениях стремящееся к мистическому осмыслению образа и художественного языка». Жизнь «экспрессивного» стиля как ведущего художественного направления поздневизантийской эпохи, имеющего столичное происхождение и отражающего целую программу духовных поисков, тесно связанную с мистической линией христианского богословия, охарактеризовала Г.С. Колпакова. Интересными для нашего исследования представляются рассуждения исследовательницы о различных фазах позднепалеологовского искусства: экспрессивной (третья четверть XV в.) и «псевдоэкспрессивной» (последняя четверть столетия), наследующей экспрессивные приемы живописи, но имеющей иное внутреннее содержание.

В современных исследованиях получают более тонкое иконологическое истолкование в контексте богословских идей своего времени отдельные иконографические мотивы позднепалеологовской декорации, развивающие тему Евхаристии (завершающий этап эволюции иконографии Небесной литургии), Церкви небесной и земной, Божественной славы, Премудрости Божией, монашеской аскезы, Богородичной иконографии (образы Акафиста Богородицы, Живоносный источник, и др.) и литургических гимнов (Ц. Грозданов, М.Маркович, Т. Стародубцев, Э. Бакалова, С. Цветковски, А. Гулевски, З. Гаврилович, Т. Вельманс).

Одна из самых дебатированных в изучении позднепалеологовской храмовой декорации – проблема влияния духовного опыта исихазма и учения св. Григория Паламы на художественный образ, стиль и иконографию росписей. Эта проблема, затронутая еще в 1960–1980-е гг. (В.Н. Лазарев, М.В. Алпатов, Н.К. Голейзовский, И. Мейендорф, А. Грабар, Х. Бек, А. Риго, Э. Бакалова, и др.), остается актуальной и сегодня. Определенные возможности реконструкции воззрений исихастов на изобразительное искусство исходя непосредственно из их сочинений существуют, хоть и не лежат на поверхности. К ним обращаются преимущественно в исследованиях структуры художественного образа и в истолковании особенностей стиля живописи (О.С. Попова, Г.С. Колпакова). Вопрос же о влиянии идей исихазма и, в частности, паламизма на

иконографическое содержание произведений искусства, в особенности – на храмовые программы позднепалеологического периода, все еще разработан недостаточно. Новейшая публикация Т. Вельманс (*T. Velmans. Le rôle de Thésycham e dans la peinture murale byzantine du XIVe et XVe siècles*, 2006), связывающая с исихастскими воззрениями некоторые новые для стенописи XIV–XV вв. иконографические темы и суммирующая современные знания по данному вопросу, лишь в малой степени восполняет эту лакуну.

В последние десятилетия были предприняты шаги к более глубокому осмыслению художественных особенностей и идейной программы росписи церкви Феодора Стратилата. Стиль этого ансамбля в основном характеризуется как результат взаимодействия манер Феофана Грека и Вологовского мастера или как некое видоизменение этого синтеза в ходе дальнейшей эволюции. Специфические смягченные черты образов церкви Феодора Стратилата рассматриваются как отражение новых духовных и художественных ценностей, характерных для искусства конца XIV столетия. В связи с этим датировка ансамбля смещается к последним десятилетиям века (Л.И. Лифшиц, Е.Я. Осташенко, Г.С. Колпакова). Подчеркивается «непрограммность» стиля росписи, которому отказывают в глубине и интеллектуальности воплощения философских идей (Г.С. Колпакова).

Орнаментальные и декоративные мотивы, занимающие существенное место в росписи Феодоровской церкви, стали предметом углубленного изучения в монографии М.А. Орловой (2004). Оценивая свойства орнаментальной декорации храма как «в известном смысле новаторские», М.А. Орлова по сути впервые (со времен А.И. Анисимова) «реабilitирует» ансамбль, отмечая его самостоятельное значение и высокий артистизм решения декоративных задач.

К настоящему времени наименее изученной является иконографическая программа ансамбля, предоставляющая для рассмотрения множество важных тем. Вместе с тем, несмотря на существование в большинстве своем справедливых (однако подчас приводящих к противоречивым выводам) характеристик стиля и образного строя росписи, не в полной мере раскрыты и художественные особенности ансамбля.

### **Цель и задачи исследования**

Цель настоящего исследования – на основе комплексного изучения росписи церкви Феодора Стратилата на Ручько в Новгороде и определения ее места в византийском искусстве второй половины XIV в., осмысление особенностей идейного содержания и художественного образа позднепалеологовской храмовой декорации, реконструкция важнейших элементов процесса взаимодействия традиций византийской и древнерусской художественной культуры. Достижение указанной цели предполагает постановку и разрешение следующих основных задач:

1) уточнение иконографического состава сохранившейся части росписи,

2) создание максимально возможной объективной реконструкции её целостной системы, одной из наиболее сложных по своей пространственной и тематической структуре среди современных ансамблей;

3) анализ принципов организации иконографической программы росписи в соответствии с символикаой и литургическими функциями различных частей храмового пространства,

4) конкретизация и осмысление содержания иконографической программы росписи в контексте духовных движений эпохи,

5) выявление связи программы росписей с традицией и определение черт новаторства,

6) на основе проделанного анализа выявление специфики идейной и иконографической структуры программ храмовой декорации поздневизантийского периода;

7) анализ стилистических особенностей росписи; на основании различий в понимании пластики и пространства, во внутренней иконографии образа, индивидуальных художественных приемов и уровней мастерства – реконструкция численного состава артели и, по возможности, определение художественных истоков работавших в ней мастеров

8) уточнение взаимоотношения росписи с «экспрессивной» группой памятников монументальной живописи Новгорода второй половины XIV в., соотнесение стиля фресок с широким кругом художественных явлений позднепалеологовской эпохи, в целях конкретизации тех художественных

процессов, которые происходили в византийском мире и на Руси в один из критических моментов средневековой истории.

### **Методы исследования**

Принципы изучения системы храмовой декорации как синтеза богословских идей и художественных традиций, как архитектурно-художественного комплекса, центром которого является богослужение, заложенные и с успехом примененные еще О. Демусом при исследовании классических моделей средневизантийской храмовой декорации, диктуют в целом сходный комплексный подход к решению поставленных в диссертации задач. Поэтому важнейшими методами при исследовании ансамбля росписей церкви Феодора Стратилата на Ручью выступает сочетание анализа архитектурного пространства, особенностей распределения естественных источников освещения, традиционного иконографического и стилистического изучения росписей с элементами реконструкции их программы, иконологической интерпретации в свете актуальных для эпохи богословских идей (на основе контекстуального анализа агнографических источников, апокрифов, византийской экзегезы, богословских сочинений приверженцев исихастского учения и их оппонентов, а также представителей русской средневековой учености). Столь же методологически важен принцип историзма, который сопутствует изучению иконографии, стиля и отражения в программе позднепалеологовской храмовой декорации особенностей средневековой богослужебной практики, тенденций духовной жизни в Византии и на Руси во второй половине XIV в. Фактологическая основа работы строится на анализе сообщений письменных источников (в том числе – сохранившихся на стенах храма надписей-граффити, содержащих даты), архивной документации, позволяющей реконструировать основные этапы истории памятника, которые в той или иной степени отразились на сохранности ансамбля стенописи, реставрационных отчетов, зарисовок и схем XIX в., фиксирующих ныне не существующие части ансамбля, довоенной фотофиксации росписей, а также их натурального изучения.

Рассмотрение и понимание стенописи как части уникального архитектурно-художественного синтеза является важной особенностью методики настоящего исследования. Но подлинная значимость этого синтеза

раскрывается лишь при условии осмысления принципов построения иконографической программы стенописи в соответствии с символикой и богослужебными функциями различных частей храмового пространства, что предполагает изучение ансамбля стенописи в тесной связи с совершаемым в храме литургическим действием.

### **Научная новизна работы**

1. Впервые предпринимается комплексное многоаспектное изучение церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде – одного из крупнейших ансамблей средневековой монументальной живописи.

2. Вводится в оборот новая, научно обоснованная и фактологически подтвержденная датировка росписи, дающая четкий ориентир для уяснения художественных процессов в искусстве Новгорода второй половины XIV в., а также для изучения искусства Византии позднепалеологовского периода.

3. Конкретизируется долго дискутировавшееся в отечественном искусствознании взаимоотношение трех памятников «экспрессивной группы», «круга Феофана Грека»,

4. Впервые создается научно обоснованная реконструкция пространственной структуры и иконографической программы росписей церкви Феодора Стратилата на Ручью, отражающей важный этап становления основ храмовой декорации нового типа, которой предстояло занять ведущее место в искусстве эпохи Андрея Рублева

5. Впервые раскрывается идейное содержание росписи исходя из контекста духовно-интеллектуальной жизни палеологовской эпохи, национального возрождения и консолидации Руси эпохи Куликовской битвы, а также принимая во внимание реалии новгородской богослужебной практики.

6. Полученные в ходе исследования наиболее ранние свидетельства знакомства в Новгороде с практикой иерусалимского устава позволяют откорректировать представления о начале его введения на Русь.

7. На примере анализа художественной системы позднепалеологовской храмовой декорации впервые получает развернутое целенаправленное рассмотрение и конкретное научное обоснование проблема влияния духовного опыта исихазма и учения св. Григория Паламы

на художественный образ, стиль и иконографию поздневизантийского искусства, длительное время дискутируемая в византистике,

8. Впервые дается развернутая характеристика позднего этапа «экспрессивного» направления палеологовской живописи и рассматриваются варианты его специфического выражения на русской почве.

9. На основе сопоставления художественной системы церкви Феодора Стратилата на Ручью с другими памятниками «экспрессивной» группы, появившимися в Новгороде во второй половине XIV в. впервые рассматриваются механизмы процесса преемственности и переработки русскими мастерами достижений византийского искусства. Благодаря привлечению более широкого круга художественных аналогий обозначаются основополагающие факторы формирования местной школы живописи, которой в следующем столетии предстояло занять одно из ведущих мест в русской художественной культуре.

### **Практическое значение исследования**

В науку вводится значительный материал по средневековой культуре, имеющий важное значение для широкого круга смежных дисциплин – иконографии, иконологии, источниковедения, истории архитектуры и живописи, позволяющих понять особенности мировоззрения и художественного видения эпохи угасания Византийской империи и сложения на Руси централизованного Московского государства, по-новому оценить некоторые процессы и артефакты в истории русского искусства накануне эпохи Андрея Рублева.

Материал может быть использован для реконструкции процессов межкультурных контактов и заимствований, а также для рассмотрения проблемы единства средневековой православной культуры.

Диссертация вносит вклад в изучение общих художественных процессов в древнерусском искусстве, а также в изучение вопросов о путях развития поствизантийской художественной культуры православного мира, и в этой связи может быть использована при подготовке лекционных курсов по истории искусства, философии и религиозной мысли, религиоведению, теории, истории и философии культуры, византиноведению, а также при разработке учебных и учебно-методических пособий по указанным темам.



Материал может иметь прикладное значение для художников-реставраторов, занимающихся восстановлением памятников монументальной живописи второй половины XIV в., в особенности – новгородских памятников «экспрессивной» группы второй половины XIV в.

### **Апробация работы**

Диссертация написана на основе монографии «Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и её место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века» (2008 г.), основные положения которой обсуждались на заседаниях Отдела истории древнерусского искусства Государственного института искусствознания. Результаты исследования отражены в публикациях, докладах, сообщениях на научных конференциях, в том числе международных.

### **На защиту выносятся:**

1. Научная реконструкция иконографической программы стенописи церкви Феодора Стратилата на Ручью
2. Научная реконструкция пространственно-тематической структуры ансамбля росписей церкви Феодора Стратилата на Ручью в соответствии с ходом литургии, нововведениями в богослужебной практике (введение иерусалимского устава) и её местными традициями
3. Результаты изучения конкретных черт иконографии, особенностей стиля и образного строя росписи, позволяющих характеризовать её как один из типичных памятников, в которых отразилось мировоззрение исихазма в его позднем, «морализирующем» варианте, когда это учение стало достоянием широких масс.
4. Новая датировка росписи церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде, на основе подробного анализа стиля, подтвержденная данными храмовых граффити
5. Научно обоснованная гипотеза о создании ансамбля тремя художниками, с приоритетным влиянием искусства мастера, имевшего отношение к исполненной ранее декорации церкви Успения на Вологовом поле; характеристика исполнительской манеры и художественных истоков ведущих мастеров феодоровской росписи и определение места их творчества в искусстве Новгорода

6. Новая концепция взаимоотношения трех фресковых ансамблей росписи «экспрессивной» группы памятников монументальной живописи Новгорода второй половины XIV в. (росписей храмов Успения на Волотовом поле, Спаса Преображения на Ильине улице и Феодора Стратилата на Ручью).

7. Реконструкция эволюции «экспрессивного» направления позднепалеологовского искусства во второй половине XIV в., подробная характеристика одного из важных этапов этого процесса на примере росписи церкви Феодора Стратилата на Ручью и произведений её круга

### **Структура диссертации**

Диссертация состоит из введения, трех глав, подразделяющихся на параграфы, заключения, справочно-библиографического аппарата и иконографического указателя. В приложении представлены иконографические схемы росписи церкви Феодора Стратилата, фотоснимки наиболее значимых граффити и альбом фотофиксации росписей, дополненный графическим материалом XIX в., фиксирующим некоторые утраченные её части.

Во **Введении** обосновывается актуальность исследования, формулируются его цели и задачи, анализируется степень разработанности темы и основные взгляды на проблемы связи между поздневизантийской живописью и специфическими воззрениями приверженцев исихастского учения, доминировавшими в палеологовскую эпоху.

**Первая глава** содержит очерк историко-культурного развития Новгорода второй половины XIV в. и исторических обстоятельств, связанных с основанием храма Феодора Стратилата, его дальнейшими перестройками и ремонтами. Особое внимание уделено особенностям внутрицерковной жизни Новгорода, сопровождавшейся расцветом монастырского и городского церковного строительства, борьбой с ересью стригольников, активизацией контактов с византийским миром, кульминацией авторитета владыки и ростом церковного благочестия горожан. Как явления, симптоматичные для духовного климата эпохи, рассматриваются известные по летописям и житиям местных святых факты обращения как новгородских архиереев, так и знатных горожан к подвигам «молчального жития» и юродства. Характеризуются особенности ктиторского заказа, обусловившие появление возле южного фасада

Феодоровской церкви усыпальницы, а также устройство приделов на хорах и их посвящение Симеону Столпнику – небесному покровителю строителя храма, знатного новгородца Семена Андреевича, а также Покрову Богоматери, связываемому с именем очевидца Влахернского чуда – Андрея Юродивого, чье имя, по-видимому, носил отец основателя Феодоровской церкви. С семьей заказчика связывается и надпись-граффити, содержащая дату – 1378 г., исполненная поверх росписи и, тем самым, позволяющая сузить допустимые временные границы её появления.

В этой же главе последовательно изложена история раскрытия росписи церкви Феодора Стратилата, начавшегося в 1910 г., её реставрации и изучения, рассмотрены взгляды на время исполнения стенописи, эволюционировавшие от 1360-х (А.И. Анисимов, И.Э. Грабарь, Д.В. Айналов, М.К. Каргер, М.В. Алпатов) к 1370-м (В.М. Ковалева) и 1380–1390-м гг. (Л.И. Лифшиц, Г.С. Колпакова). Начавшаяся в 1912 г. раскраска фресок в церкви Спаса на Ильине улице продемонстрировало сходство стиля двух ансамблей, породив волну дискуссий по поводу принадлежности Феофану Греку и фресок церкви Феодора Стратилата (А.И. Анисимов, П.И. Юкин, И.Э. Грабарь и др.), которая по мере расчистки росписей сменялась попытками уяснить соотношение манер Феофана, вологовского и феодоровского мастеров. В.Н. Лазарев определял их как работу ближайшего ученика Феофана Грека, подвергшего «его манеру уже значительной русификации». Мнение о новгородском происхождении мастеров феодоровской росписи и «вторичном», подражательном по отношению к стилю Феофана характере их творчества оказалось весьма устойчивым: спустя многие годы его высказывали Г.И. Вздорнов и О.С. Попова. Однако такая точка зрения не была единственной: А.Н. Грабарь (1966), рассматривая проблему сложения самобытной новгородской школы живописи, объединял в одну группу росписи Рождественского собора Снетогорского монастыря в Пскове (1313), церковью Успения на Вологовом поле (1363) и Феодора Стратилата (датированную им 1360-ми гг.), ставя в зависимость от неё творчество Феофана. Попытки связать её стиль с искусством вологовского мастера предпринимались В.М. Ковалёвой, высказавшей предположение об участии одного из вологовских художников в создании росписей церкви Федора Стратилата. В связи с наметившимся в отечественном искусствознании расхождением оценок стиля трех новгородских ансамблей

(Успения на Волотове, Спаса на Ильине и Феодора Стратилата) в последние десятилетия была сделана попытка пересмотра представлений об их взаимоотношении (Г.С. Колпакова, Л.И. Лифшиц, Е.Я. Остапенко), в результате чего сформировалось достаточно устойчивое мнение о том, что фрески церкви Феодора Стратилата исполнены позже волотовской росписи и фресок Феофана Грека и их стиль в основном характеризуется как результат взаимодействия манер Феофана Грека и волотовского мастера или как некое видоизменение этого синтеза в ходе дальнейшей эволюции.

Ансамбль росписи церкви Феодора Стратилата сохранился фрагментарно; тем не менее, его структура и иконографический состав вырисовываются достаточно определенно и практически без потерь. Основная часть стенописи состоит из традиционных элементов декоративных программ поздневизантийского периода; однако особенности размещения некоторых её частей в храмовом пространстве – цикла Страстей Господних в алтаре, двух агиографических циклов в наосе, выделение блоков подвижных и неподвижных праздников литургического года, и др. – свидетельствуют о выраженном незаурядном характере программы, рассмотрение которой, в контексте позднепалеологовской храмовой декорации, предпринимается **во второй главе** исследования.

Для внутреннего пространства церкви характерно сочетание относительной зальности наоса с намеренной обособленностью расположенных в разных частях храма угловых ячеек, в которых скрыты приделы или другие в той или иной степени изолированные служебные помещения. Одна из особенностей интерьера – сложные эффекты освещения, для которых свойственна контрастность общего глубокого сумрака и пронзающих его световых пучков: маленькие окна, несмотря на их изобилие, позволяют проникнуть внутрь лишь отдельным лучам дневного света, не давая им слиться в широкие потоки и образовать сплошную освещенную среду. Особый порядок их расположения в отдельных частях храма – в алтаре, на хорах, – позволяет высказать предположение о преднамеренной «режиссуре» зодчими этой светотеневой мистерии, которую затем на свой лад использовали живописцы, расписавшие церковь.

В росписи купола, имеющей принципиальное значение для понимания идейной направленности общего замысла храмовой декорации, выявлено

сочетание ведущих тем – славы Господа, Его Второго пришествия, и Воплощения, прославления Богородицы (о чем свидетельствуют тексты свитков и характерные атрибуты размещенных между окнами барабана изображений пророков). Переплетение этих тем, в значительной степени характерное для купольных программ палеологовского периода, связано с обострившимся в XIV в. вниманием к софиологической проблематике и углубленным осмыслением роли Богородицы как «Нового неба», в котором совершается соединение Бога и человека.

Композиционно купольная программа (как и росписи церквей Успения на Вологовом поле и Спаса на Ильине) апеллирует к самому знаменитому в Новгороде образу Пантократора в сопровождении небесных сил, размещенному в главном куполе храма Софии Премудрости Божией. Наследуя его формулу, универсальную для храмовой декорации средневизантийского периода, авторы росписи включили её в новый, актуальный для своего времени богословский контекст. Эти темы нашли развернутое и многоплановое развитие в комплексе идей и образов, составляющих основу содержания декорации алтаря и наоса Феодоровской церкви: Христа – Источника Премудрости, Сионской горницы как места основания Им Церкви (сцены цикла Пятидесятницы в виме), Его смирения и добровольных страданий (цикл Страстей), Его победы над смертью (серия сцен Великой субботы в северном рукаве наоса), а также прославления орудия победы – Истинного креста Господня (часть сцен южного рукава наоса).

Поздневизантийская традиция, при всем стремлении к максимальному насыщению церковной декорации литургическим смыслом, практически не создавала таких программ, которые в чистом виде соответствовали бы ходу годового богослужебного круга. Основным ядром, компромиссно сочетающим в себе принцип историко-хронологического (соответствующего течению земной жизни Христа) следования евангельских событий с богослужебно-хронологическим, объединяющим подвижную и неподвижную части годового и дневного литургического круга богослужений, почти неизменно оставались сцены Двенадцатых праздников, последовательность и группировка которых могла варьироваться в зависимости от особенностей архитектуры и локализации в храмовом пространстве широко распространенных в этот период

дополнительных евангельских циклов («Чудес», «Исцелений», «Страстей»), сцен протоевангельского цикла, Акафиста Богоматери и др.: мастера палеологовской эпохи свободно владели арсеналом послеиконоборческого живописного наследия и гибко и функционально строили свои программы. В этом отношении ансамбль стенописи церкви Феодора Стратилата явил собой типичный для своего времени и вместе с тем своеобразный памятник, отличающийся оригинальной пространственной организацией иконографической программы.

В XIII–XIV вв. становится все более очевидной тенденция к выделению евангельских событий, организованных с ориентацией на подвижную часть богослужебного календаря, т.е. к обособлению событий, организованных вокруг празднования главного дня литургического года – Пасхи, и связанных с последованием служб Пятидесятницы (вима храма Архангела Михаила в Фари на острове Родос, Св. Троицы в Сопочанах, свод нартекса церкви Успения в Оксилитосе на Эвбее, восточная стена северного рукава собора Снеготорского монастыря в Пскове, наос кафолика монастыря Хиландар). Однако лишь в церкви Феодора Стратилата иллюстрация этих событий впервые образовала самостоятельный тематический блок, занимая при этом исключительное по значимости место в системе храмовой декорации. Верхние части восточного рукава, включая полукружие апсиды, были целиком отведены изображению событий, приходящихся на страстную седмицу и дни от Пасхи от Сошествия Святого Духа – в соответствии с последованием богослужений по Цветной Триоди. При этом серия эпизодов, иллюстрирующих Страсти Господни, связанная с чтением Евангелий на службе Великого Четверга, развернута в полукружии апсиды и на примыкающих к нему участках стен. Тем самым, события, связанные между собой логикой повествования о последних днях земной жизни Христа и Его явлениях по воскресении, оказались выделенными в самостоятельный цикл.

Включая нарративную серию сцен Страстей Господних в устоявшуюся систему догматических образов алтарной апсиды, авторы феодоровской росписи пошли дальше своих предшественников и современников, непосредственно соотнеся с совершающимся в алтаре таинством подробную картину страданий Христа – как эквивалент единого образа евхаристической жертвы, понимаемой не только как распятое тело

Сына Божия, но и, шире, как предшествующие распятию Его страдания, претерпеваемые добровольно и потому также жертвенные. С сакральным значением алтарного пространства обусловлено и непривычное на первый взгляд направление прочтения Страстного цикла – справа налево, – в соответствии с принятым в литургической практике направлением движения вокруг престола.

Симптоматично, что, помимо Страстей, другие традиционные для палеологовских храмовых программ христологические циклы – Исцелений и Чудес – практически не нашли места в этом ансамбле: единственные имеющие к ним отношение сцены – «Исцеление слепого» и «Исцеление у источника Вифезда» – между собой непосредственно не связаны и не составляют единой серии. Эта особенность феодоровской декорации имеет, несомненно, программный характер и отражает некую духовную тенденцию своего времени, которая прослеживается и в других ансамблях второй половины XIV в. (например, в росписи Ивановской церкви в Болгарии и Перивлепты в Мистре).

Как подобие добровольных страданий Христа трактуются и житийные сцены двух Феодоров. Фигуры самих *святых ратников* на северной стене, по-видимому, не случайно оказываются расположенными строго напротив Креста Господня (композиция «Константин и Елена» на южной стене), являя тем самым образ прославляемых воинов-мучеников, стойких в вере, сопричастных Христу через подражание Его добровольным страданиям. В то же время их размещение непосредственно под сценами триумфа Спасителя (под «Воскресением» и «Вознесением») было призвано акцентировать идею торжества подвига святых, одержанного не физической мощью, но, как и победа Христа, силой духа, исполненного смирения и любви.

Если цикл Страстей Господних – явление распространенное для византийской храмовой декорации, ставшее типичным в палеологовский период, то та часть росписи, которая представлена в верхних регистрах восточного рукава – сцены, иллюстрирующие евангельские события в соответствии с празднованиями пятидесятидневного периода по Пасхе, образующие цикл Пентикостариона (Пятидесятницы) – задолго предвосхищает появление такого рода элементов программ стенописи и в столь развитом виде в византийском искусстве наблюдается впервые.

Помимо размещенного в восточном рукаве комплекса сцен, связываемых со службами Цветной Триоды, в декорации наоса выделяется специфическая последовательность и других тематических блоков, замыкающихся в определенных архитектурных рамках и имеющих самоценный характер. Так, южный рукав креста включал сцены, группировавшиеся вокруг темы Прославления Креста и связываемые с богослужениями Великого Пятка; северный – Великой Субботы. Тема прославления Богородицы, совершившей путь соединения человека с Богом и ставшей Храмом Премудрости, преимущественно развивается в декорации размещенного на хорах Покровского придела. Эта тема, получившая в искусстве XIV в. новую актуальность, раскрывается в данном случае в образах, переданных не языком ветхозаветных прообразовательных символов, тяготеющим к «эллинским» аллегориям, как это было принято в ансамблях первой половины – середины XIV в., но, скорее, в образах ассоциативно-созерцательных, сокровенно-тонких и вместе с тем более многоплановых. При этом тема прославления Богородицы, как и тема Божественной славы, сопряжена с образами аскетов и воинов: в композиции «Покров» фигура Марии-Девы уподоблена столпникам; Её как олицетворение Дома Премудрости созерцает Андрей Юродивый и как образ «Взбранной воеводы» воспевают сами воины-мученики, представленные в этой композиции в одной группе с Романом-гимнографом. В то же время в богородичной тематике феодоровских росписей нашли отражение и образы, связанные с актуализованной в период Палеологов темой генеалогии Христа.

Примечательно, что тематические блоки феодоровской декорации связаны между собой не только на основе взаимодополнения, но и по принципу взаимопроникновения. Так, например, некоторые сцены размещенного на хорах вполне самостоятельного Богородичного цикла («Рождество Богоматери», «Введение во храм») одновременно прочитываются как часть цикла двенадцатых праздников, другие же («Обручение Марии») проникают в пространство наоса в связи с темой прославления Креста. Подобным же образом отдельные события Пятидесятницы выделяются из пространства восточного рукава, где локализован этот цикл, и фигурируют в наосе уже среди великих праздников; нарративная же серия Страстей Господних, предваряющих цикл Пятидесятницы, отвечает от него, становясь частью догматической



декорации алтаря, чтобы затем, сохраняя хронологическую последовательность евангельских событий, вновь пересечься с последованием сцен Пятидесятницы (неделя Жен мироносиц). В основе организации этой системы лежит совмещение двух принципов объединения изображений – «анагогического», связанного с догматическим толкованием сцен, и календарно-литургического, выявленных Л.И. Лифшицем в процессе изучения системы росписей собора Снетогорского монастыря.

В составе феодоровских росписей нет конкретной сцены «Страшного судилища Христова», как не было ее и в других новгородских храмах этого времени. Тем не менее, тема Второго пришествия, ожидаемого с надеждой на грядущее спасение праведных, пронизывает ансамбль на всех уровнях через неоднократно повторяющийся мотив Десницы Господней: ее изображение в купольном образе Пангократора осеняет пространство храма, ею же изводится из ада ветхий Адам, и этот же мотив находит логическое завершение в композиции «Души праведных в руце Божией» в замке арки под хорами.

Знаменательно для времени исполнения феодоровской росписи появление в ней чисто «русского» элемента программы – изображения благоверных князей Владимира, Бориса и Глеба, что для Руси в эпоху консолидации всех сил в борьбе с татарами имело особое значение и может восприниматься как свидетельство растущего национального самосознания. Эта часть декорации представляется отголоском тех устремлений, которыми руководствовался Сергей Радонежский в борьбе за независимость Руси от татар.

Некоторые особенности программы росписи дают основания предполагать знакомство её авторов с практикой иерусалимского устава, который к тому времени прочно вошел в богослужебный обиход на Афоне, в Константинополе, распространился в землях южных славян, но лишь начал внедряться в Москве и, вероятно, еще долго не использовался в Новгороде. Как известно, Страстная и Пасхальная седмицы в Сионской церкви были непрерывным двухнедельным торжественным богослужением, в течение которого патриарх и клир обходили священные места Иерусалима, связанные с самыми важными событиями жизни Христа, и поклонялись реликвиям Страстей Христовых. Кроме того, традиция связала события

Тайной вечери, Омовения ног, Отослания апостолов на проповедь, Уверения Фомы, Сошествия Святого Духа на апостолов и Успения Богоматери с Сионской горницей, поэтому закономерно, что в Сионском храме на выделенных местах были помещены изображения именно этих событий. Особое значение Страстной и Пасхальной седмиц, обычай выносить святое Древо креста для целования верующим в Великую пятницу, а также практика всенощных бдений в Святогробском богослужении нашли отражение в Иерусалимском типиконе, что в значительной степени определило редакцию иконографических программ палеологовского периода и, как кажется, нашло своеобразное преломление и в феодоровской росписи, с её выраженной святогробской тематикой в алтарной декорации (цикл Страстей Христовых, посмертных явлений Христа, сцены в виме, связанные с темой Сионской горницы). Думается, что этими же особенностями регламентации всенощных бдений на особые памятные дни обусловлено и первое в таком объеме выделение специфической серии сцен цикла Пятидесятницы в восточном рукаве, пасхального цикла Великой субботы в северном и комплекса сцен, связанных с темой прославления Креста, – в южном. Разумеется, общий характер программы феодоровских росписей, составленной, несомненно, греческим живописцем, несет прежде всего отпечаток богослужебной практики, бытовавшей в Византии, и, скорее всего, не отражает еще весьма прочной местной традиции с её верностью Студийскому уставу в монастырях и преобладающими элементами устава Великой церкви в соборных богослужениях. Но не исключено, что в этот период какие-то новые веяния стали проникать через паломников и приезжих греческих живописцев и в Новгород, исподволь подготавливая почву для грядущих реформ богослужения.

Варианты аналогичной феодоровской росписи организации храмовой декорации, построенные по принципу выделения в различных ветвях наоса отдельных тематических блоков, обусловленных догматическим толкованием отдельных сцен календарно-литургического цикла, встречаются в столь ярко выраженном виде нечасто. Один из примеров – роспись Рождественского собора Снеготорского монастыря, где тема созидания церкви, прослеживаемая в стенописи северного и южного рукавов, переплетается с рождественским циклом и темой Акафиста. В позднепалеологовском искусстве известны и другие примеры сходного

принципа организации различных частей программы. Его придерживались, например, живописцы Волотовской церкви (с которой программа феодоровской росписи имеет несомненное родство), о чем свидетельствует угонченная продуманность и вместе с тем ясная логика распределения в пространстве наоса циклов двенадцатых праздников, христологического и богородичного. Элементы такого построения программы встречаются в росписи церкви Рождества Христова на Красном поле, церкви Преображения в Цаленджихе. Этому типу храмовых программ принадлежало будущее: отдельные его элементы сохраняют фрагменты росписей собора на Городке в Звенигороде и Успенского собора во Владимире. Отголоски декорации первоначального (1405 г.) храма, вероятно, дошедшие через росписи 1547–1551 гг., содержит и позднейшая живопись московского Благовещенского собора, где, подобно феодоровской стенописи, в алтаре размещены циклы, связанные с наиболее важной и торжественной частью годового литургического цикла – службами Страстной недели и Пятидесятницы, на склоне северного свода под хорами – «Сорок мучеников Севастийских», а на западных столбах – образы равноапостольных Константина и Елены в пандах благоверным российским князьям Владимиру и Ольге. Не исключено, что такого же рода воспоминания содержала и декорация Архангельского собора Чудова монастыря, со стенами Страстей Христовых в алтаре. Однако едва ли можно назвать еще один ансамбль позднелеоновского периода, который демонстрировал бы столь изощренную систему смысловых взаимосвязей и столь смелые и новаторские ходы в тематическом распределении сюжетов, как декорация церкви Феодора Стратилата на Ручью.

Некоторые элементы идейной программы, совпадающие с актуальными для своего времени тенденциями богословской мысли, рассмотрены в параграфе «Программа росписи в контексте исихастской мысли позднелеоновской эпохи». В этом отношении знаменательно включение в роспись купола Феодоровской церкви образов пророков-богословов Моисея, Илии и Исаия – как свидетельство возможности созерцания смертными Фаворского света и через него преобразования, обожения человеческой плоти. Не менее симптоматично и размещение среди них Иоанна Предтечи, чей образ фигурирует в составе купольных росписей не ранее середины XIV в. как образец монаха-исихаста, свершающего

непрестанную молитву. Кульминация этого безмолвного жития, как показывает в своей проповеди Григорий Палама, – и есть лицемерие божественного света, который осиял Иоанна на Иордане, к чему, как известно, стремились приверженцы «умного делания».

Другая связанная с этими тенденциями особенность программы феодоровской росписи – переживание темы божественных энергий, которые в том или ином виде находят выражение в различных частях ансамбля. Одно из его проявлений – круглая форма славы Христа, ассоциирующаяся с образом «Христа – Солнца Правды», – в век торжества идей исихазма становится особенно распространенной. Вероятно, ассоциациями Христа с Солнцем руководствовались живописцы Феодоровской церкви и в необычном размещении фриза сцен Страстей Христовых в алтаре, где он нарочито соотнесен с регистром узких окон, разбивающих его на отдельные эпизоды. О том, что в системе освещения алтаря был важен не просто дневной свет, а именно лучи восходящего солнца, свидетельствует то обстоятельство, что оконные амбразуры сдвинуты к югу, поскольку с северной стороны апсидного полукружия попадание солнечных лучей невозможно. Более того, известно, что в оконницах Феодоровской церкви применялись особые виды отверстий – в форме восьмиконечной звезды, которые придавали проникающим в храм лучам своеобразную «огранку». Возникает отчетливое впечатление, что зодчие ради этих световых эффектов намеренно пожертвовали симметрией в организации освещения алтаря. В этой архитектурной драматургии света, вероятно, открыли для себя новые возможности и феодоровские живописцы, подобным образом неоднократно обыгрывая реальные источники света как аналога света нетварного и в других частях феодоровского ансамбля (изображения святых воинов, «вырастающие» из оконных проемов северной стены наоса, фигура Богородицы, венчающая реальный проем окна в композиции «Покров» и воспринимаемая как продолжение этого столпа света). Интерес к теме божественных энергий и нетварного Света в феодоровской росписи находит и иные способы выражения. Так, нимбы (судя по различению их цвета у апостола Петра и Иуды в алтарной декорации) понимались феодоровскими живописцами не только как проявление и обозначение святости, но и как своеобразное отображение энергий. Столь же очевидно дифференцировалось и изображение огня – Божественного (объята светло-синим пламенем

купель источника Вифезда, пылающий белым светом светильник перед сидящей Богородицей из «Благовещения») и земного (красноватые языки пламени в сценах «Три отрока в печи», «Восхождение Феодора Тирона на костер», «Второе отречение апостола Петра»), что находит соответствие в различии между белым и красным светом, которому, по свидетельству Варлаама Калабрийца, учили безмолвники в скитах Фессалоник и Константинополя.

Уподобление христианина жертве Христа в добровольном и смиренном принятии страданий, как важнейшее условие достижения благодати, – одна из центральных идей в исихастской традиции. В этом отношении принципиальное для декорации Феодоровской церкви значение имеет расположение в алтаре цикла Страстей Господних, определяющее главную интонацию идейной направленности росписи, основные элементы которой так или иначе подчинены теме сопричастности к крестной жертве Христа через уподобление Его добровольным страданиям. В финальной части программы (композиции северного рукава наоса) эта интонация сменяется торжественным ликованием, сопровождающим победный образ Христа – Солнца праведных, освобождающего человечество от тьмы преисподней к жизни будущего века и триумфально возносящегося на небеса (в располагавшейся выше сцене «Вознесение»). Такой христоцентризм в большой степени соответствует общему характеру богословия Григория Паламы, выводящего человека на необычайную высоту в его способности к Богообщению и принятию Божественной благодати.

Тематическая направленность некоторых значимых частей иконографической программы, как показывает её исследование, во многом совпадает с центральными богословскими положениями учителей исихазма о фаворском свете как мистическом опыте Богообщения, действия божественных энергий, аскезе и смиренномудрии как путях и условиях, приближающих человека к созерцанию Божественного света и спусканию благодати. Наиболее ошутимо это выразилось на уровне состава изображений, их топографии и системы взаимосвязей в рамках ансамбля, и – хоть и в меньшей степени – нашло место в иконографической структуре отдельных композиций («Благовещение» с изображением светильника, повторяющего силуэт сидящей перед ним Богородицы; семистолпие в сцене «Покров»). Эти и другие особенности феодоровской росписи, к которым

следует добавить повсеместное в храме присутствие таинственных светящихся и переливающихся сфер и ромбов – мистических фигур, которые едва ли можно причислить к чисто декоративным элементам – позволяют считать ансамбль фресок церкви Феодора Стратилата одним из самых красноречивых свидетельств проникновения в храмовую декорацию актуальных для своего времени исихастских устроений. Анализ феодоровской программы декорации показывает, что такое проникновение осуществлялось не «стихийно», бессознательно, в виде смутных отголосков широко распространившегося богословского течения, но достигло достаточно высокого уровня осмысления, получая в рамках данного ансамбля оригинальную интерпретацию. Эту осознанность в идейной ориентации при создании общего замысла росписи, помимо высокой концентрации определенных «исихастских» тем и образов, на наш взгляд, выдает один своеобразный элемент декорации – размещение в верхней части вимы четырех медальонов с изображениями святителей, носящих одно имя – Григорий. Как кажется, подчеркнутым выделением из обширного святительского пантеона носителей лишь этого имени создатели программы имели цель обессмертить имя учителя безмолвия, незадолго до появления росписи канонизированного в Константинополе. При всей традиционности объединения тезоименитых святых, в данном случае нельзя не усмотреть некий своеобразный художественный «омоним» Григория Паламы, чье учение, по-видимому, столь вдохновляло создателей росписи. Показательно и то обстоятельство, что признаки этого учения отобразились в росписи храма не монастырского, а городского приходского – тем самым, как кажется, позиция Григория Паламы и его последователей относительно того, что исихия, «беспрестанная молитва», адресована не только монахам, но и ко всем христианам без исключения, – получала здесь средствами живописи убедительную поддержку.

В третьей главе диссертации представлен подробный анализ художественной системы фрескового ансамбля церкви Феодора Стратилата, рассматриваются проблемы стиля росписи и судьбы «экспрессивного» направления позднепалеологовского искусства, наиболее ярко и последовательно проявившегося в группе новгородских памятников монументальной живописи второй половины XIV в. – церковью Успения на Волотовом поле, Спаса на Ильине и Феодора Стратилата на Ручью.

Анализ художественных особенностей росписи позволяет выявить несколько манер, отличающихся и по уровню мастерства, в которых проявляются по меньшей мере три творческих индивидуальности, почти на равных участвовавшие в создании этого ансамбля и определившие его неоднозначный, ускользающий от четких определений характер. Одна из этих индивидуальностей наиболее отчетливо проявилась в росписи купола, имеющей внешнее сходство с купольной декорацией церкви Спаса на Ильине. Вместе с тем, в наборе жестов, деталей одеяний и немногочисленных аксессуаров нельзя не заметить и бесспорных заимствований из вологовского ансамбля. В моделировке форм также не чувствуется самостоятельной системы: приемы Феофана и вологовского живописца, воспринятые несколько поверхностно и схематично, чередуются или комбинируются. Тем не менее, работавший в этой части Феодоровской церкви мастер создал выразительную серию индивидуализированных образов «портретов» пророков, отличающихся от феофановских и вологовских большей открытостью и проникновенностью внутреннего мира.

В декорации наоса на первый план выдвинулось искусство других живописцев – мастеров многофигурных композиций, склонных к сложным пространственным построениям и динамичной выразительности сценических решений. В их художественных приемах много общего с фресками церкви Успения на Вологовом поле. Это сходство порой более, порой менее очевидно, что представляется результатом творчества не одного, а нескольких живописцев разного уровня, так или иначе ориентировавшихся на вологовские модели. Вместе с тем различия, касающиеся художественных средств, индивидуальных приемов живописной моделировки и самого художественного «почерка» демонстрируют подчиненность работавших в наосе живописцев творческой воле какого-то одного мастера, сформировавшего собственную живописную систему.

Этот мастер, по-видимому, расписал преимущественно верхние зоны, требующие опыта быстрой работы, но эта часть декорации до нас дошла лишь в малой степени. Сохранившиеся участки его росписи демонстрируют во многом аналогичные вологовским живописные приемы и узнаваемые качества индивидуального рисунка, позволяющие предполагать работу в Феодоровской церкви самого вологовского мастера. Однако его манера

приблизительно за полтора десятилетия, разделивших эти ансамбли, по-видимому, претерпела закономерные изменения: открытая, направленная вовне экспрессия и блистательная легкость вологовской живописи уступила в Феодоровской церкви место более сдержанному, лаконичному в средствах, но столь же узнаваемо-свободному динамичному артистизму; переливчатая «импрессионистическая» полифония цвета была переведена на язык, колористически более аскетичный, но не менее выразительный; в фигурах проявилась тяга к обобщенным решениям, что наделило их новой монументальностью, а прежняя экстаичная порывистость движений свелась к отдельным немногословным, но эмоционально заряженным и точным жестам, в которых сосредоточен смысл происходящего. Все случайное и временное исчезло; осталось самое необходимое. История искусства знает немало примеров, когда именно в таком направлении – от яркой полнозвучности или темпераментной взволнованности художественного языка к его минимализму, к углубленному проникновению в суть явления – шли в своих исканиях выдающиеся мастера различных эпох.

В остальной части ансамбля нарастание графической схематизации и некоторой сухости белильной разделки приобрело более выраженный характер, в противовес живописным качествам, которые свелись к весьма ограниченному репертуару отработанных приемов. Очевидное стремление дать проникновенный рассказ, выразительно обозначив эмоциональный «рисунок» сюжета, рождает особый пластический и образный строй, обнаруживающий творческую индивидуальность еще одного – уже третьего живописца, который в декорации феодоровского наоса, по-видимому, был главным помощником ведущего мастера и исполнил значительную часть ансамбля. Волей случая живопись этого мастера сохранилась в большей степени, и поэтому именно с нею обычно ассоциируется общий характер росписи церкви Феодора Стратилата.

Наличие греческих надписей в феодоровского стенописи позволяет предположить византийское происхождение по крайней мере одного из её исполнителей. О выраженном тяготении к византийской традиции говорят и элементы имитации живописными средствами архитектуры храма на четырех колоннах, а также особое отношение к свету – как реальному, преобразующемуся в пространстве храма в аналог нетварного, так и изображаемому, в чем нельзя не усмотреть влияния паламитских идей.



Предположительно тем же комплексом идей инспирированы и «аскетические» свойства колорита, в котором особую роль играет виртуозная «светопись» с использованием белил различной плотности, вероятно, изначально иногда подвешенных.

Принимая раннюю (1363 г.) датировку волоотовской росписи, логично предположить, что её стиль к моменту создания феодоровского ансамбля прошел в Новгороде некую эволюцию и адаптацию. В этот промежуток здесь было построено свыше десятка церквей, и едва ли волоотовскому мастеру приходилось искать работу в других землях. За этот период из представителей местной среды вполне могло сформироваться устойчивое ядро его артели, к которому уже можно применять понятие «школа». В этой художественной среде, по-видимому, и вырос третий из феодоровских мастеров. Усвоив многие черты и типажи волоотовской живописи, но повторяя их с менее выраженным вкусом к пластической передаче объема, этот мастер привнес в ансамбль чутко уловленные новые веяния – общую смягченную лирическую интонацию образа, склонность к редуцированным приемам изображения человеческой фигуры, обнаруживая при этом тягу к эстетизации, проявляющую себя в изысканном рисунке и несколько схематизированных приемах «светописси».

Художественные особенности росписи церкви Феодора Стратилата находят соответствия в так называемом «экспрессивном» направлении позднепалеологовской живописи, обозначившемся еще в первой половине столетия в художественной среде, выражавшей аскетические идеалы монашества. Несмотря на широкое распространение и сравнительно продолжительное существование, это направление, строго говоря, не обрело выраженных качеств стиля: его свойства подчас оказывались в той или иной степени присущи самым различным, никак не связанным между собою произведениям палеологовской живописи, от восходящих напрямую к классической традиции константинопольского круга до антиклассических в своей основе стилистических пластов искусства периферии. Это направление правоммерно обозначить как одну из характерных художественных тенденций, которая на каких-то этапах и в определенной среде актуализовалась, становясь одной из ведущих, обнажая «нерв» эпохи и отражая определенный духовный опыт, но никогда не рождала принципиально новых способов пластического мышления. В самой же

Византии, независимо от различных тенденций, магистральная линия искусства развивалась как цепь возобновлений («фрелризм») классической формы, как всегда существовавшая для греческих живописцев возможность обращения к более ранним классическим стилям.

Экспрессивные приемы письма заметно активизируются в ряде произведений середины – второй половины XIV в.: живописная система становится более открытой, самым раскрепощенным ритмом кисти художника передавая внутреннюю или внешнюю динамику образа. Художественная форма обретает особую прозрачность, «просветленность», понимаемую как новое качество преобразующейся материи. Драматические интонации имеют тенденцию к углублению и эмоциональному обострению. Эти качества отличают произведения основных художественных центров Византии, – Константинополя, Фессалоник и Афона. При этом свойства экспрессивного языка и образа могут проявляться как в памятниках, связанных с классической традицией (роспись церкви в Иванове, «Успение» из Эрмитажа (инв. № J-286), «Распятие с евангельскими сценами» и полиптихи из монастыря Св. Екатерины на Синае, и др.) так и в произведениях, весьма далеких от нее и даже антиклассических в понимании формы (Таксиархов в Кастории, пелопоннесской церкви Св. Николая на Плаце в Мани или Св. Георгия в Апостоли на Крите). Это искусство, апеллирующее к классической традиции, становится подчас маньеристическим в стремлении запечатлеть изломанные формы, разбалансированные ритмы и ирреальные световые эффекты преобразующегося тварного мира. Именно в это время в Новгороде появляются исполненные стремительного движения и мистических световых эффектов фрески церкви Успения на Волотовом поле. Все эти произведения демонстрируют крайние проявления вполне характерных для византийского искусства того времени экспрессивных средств художественного выражения. Их объединяет целенаправленное стремление отобразить психическое и физическое преобразование одушевленного и неодушевленного мира, в который пришел воплотившийся Сын Божий. Для живописцев становится важным передать не только свет видимый, понимаемый как отблеск божественного сияния, но и внутренний, что находит близкое соответствие в богословских сочинениях исихастов того времени (Николай Кавасила). Никогда прежде в византийской живописи не было столь смелых и

разнообразных экспериментов со «светописью»: динамично наложенные света в составе подвижной живописной системы нередко приобретают характер фантастических световых эффектов, дематериализующих форму и одновременно её моделирующих.

По сравнению с этим этапом, искусство 1370–1380-х гг. – времени появления росписей церковью Феодора Стратилата и Спаса на Ильине – принято рассматривать как период утверждения паламизма в духовной жизни Византии. Еще недавно горячо переживавшееся в спорах о природе Фаворского света, божественных энергиях и их возможности сообщаться миру и человеку, учение Паламы, восторжествовав, постепенно приобретает качества канона. Параллельно намечаются канонизация основных приемов экспрессивной живописи и движение к большей условности художественного языка. Нарастает тенденция к уплотнению цвета и тени, к его схематизации; доминирует дисциплинированная выверенность мазка, даже его предсказуемость. Динамизация образа также претерпевает изменения: она все реже касается внешних проявлений и все глубже затрагивает его внутренний рисунок. Но независимо от индивидуального образного рисунка произведения этого этапа, отражающие различные грани аскетического духовного опыта, сближает обостренная мистическая интонация, передаче которой подчинены все ресурсы экспрессивной живописи.

Позднепалеологовское искусство подчас вновь демонстрирует повышенный интерес к классическому наследию, но при этом формы становятся более хрупкими, а внутренний рисунок образа – более отрешенным и деликатным. Обретение новых ценностей нередко лежит в сфере не столько пластической, сколько литературной образности. Это качество приводит к своеобразному «самоумалению» живописи, сведению ее к «изобразительному комментарию». В экспрессивной живописи последних десятилетий XIV в. еще удерживаются быстрые скользящие света-пробелы, иногда – элементы острого рисунка, но формы теряют объемную пластичность; силуэты становятся более узкими, обтекаемыми, лики схематизируются и лишаются индивидуального выражения; движения утрачивают характер единого порыва, дробятся и нередко имеют чуть манерный, «ганцующий» характер. В композициях повышенное значение приобретают пространственные паузы, хотя само пространство нередко

теряет иллюзорную глубину и превращается в световой фон. В основном эти качества прослеживаются в иконописи. Г.С. Колпакова остроумно назвала такое искусство «псевдоэкспрессивным» – за продолжающееся использование экспрессивных приемов письма и уже неэкспрессивную интонацию образов.

Это направление не вылилось в абсолютно последовательный и однородный процесс, и его неоднозначные варианты далеко не исчерпывают исключительно сложной картины позднепалеологовского искусства, но оно стало характерным явлением своего времени, когда новую ценность обрели нравственные идеалы – смирение, кротость, послушание как необходимые условия спасения. Именно в таком – нравственном, этическом ключе – более доступном в живом опыте для мирян – происходит дальнейшая адаптация исихастского мировоззрения в широких слоях византийского общества и именно эти умонастроения, как кажется, отражает роспись новгородской церкви Феодора Стратилата с выраженной в ней тематикой добровольного страдания, совершающегося в смирении, на пути к Царствию Небесному.

Зародившись в византийской столице, «экспрессивное» направление получило живейший отклик и полноценную реализацию на периферии, но почти не нашло выражения у себя на родине. Несомненно, сеть контактов с Афоном, в XIV в. охватившая весь православный мир в русле универсализма, проповедуемого византийской церковью, сыграла важную роль в распространении этого направления далеко за пределами Византии. Самым эффективным фактором распространения этого искусства во второй половине столетия стала усилившаяся миграция мастеров – носителей константинопольского артистизма и высокой богословской образованности – из ветшающего Царьграда в те земли, где их творчество было наиболее востребовано. Свидетельство таких контактов – произведения искусства, которые либо исполнены константинопольскими мастерами, чьи имена известны (Феофан Грек – на Руси, Кир Мануил Евгеник – в Грузии, Апокавк, Филатропен, Уранос – на венецианском Крите), либо несут откровенную печать непосредственной связи с константинопольской традицией (росписи храмов Морейского деспотата, в особенности – Мистры, фрески Иванова в Болгарии). В большинстве своем они находятся вдали от византийской столицы, где, по выражению И. Мейендорфа, «благочестие местных заказчиков позволяло иногда более оживленное процветание и более дерзкие

проекты, чем в ветшающей Империи». Очень скоро – уже в последние десятилетия XIV в. – искусство греческих живописцев стало достоянием местных художественных культур, активизировав художественные силы и подняв их искусство на новый, качественно более высокий уровень. Экспрессивные приемы так или иначе быстро заимствуются и перерабатываются, однако классические основы этого искусства обычно остаются менее доступны и если воспринимаются, то чаще всего неглубоко; индивидуальный же стиль редко находит прямых последователей.

Художественный опыт Новгорода в этом отношении особенно показателен. Экспрессивное направление стало самым ярким явлением художественной жизни этого центра, претерпев некую адаптацию и эволюцию, о которой, однако, было бы трудно или даже невозможно судить, если бы до нас не дошла роспись Феодоровской церкви. Насколько же этот ансамбль принадлежит византийской культуре и какова его роль в местной художественной традиции?

Анализ спонтанной, иллюзионистической манеры ведущего мастера, расписавшего нас, свидетельствует о том, что подобный артистизм мог сформироваться в атмосфере увлечения образцами эллинистической культуры. Действительно, эллинизирующие реминисценции, сосуществующие со спиритуализацией, были характерны для духовной и художественной культуры Византии на протяжении всего XIV в.. Обращение к эллинистическому наследию в середине – второй половине столетия, как кажется, обретает новые импульсы, обогащая средства экспрессивного языка и образа. Эллинизирующие формы палеологовского искусства удивительным образом – сохраняя антикизирующий пластический строй и пропорциональный канон – были способны соединяться с художественными приемами, выражающими совсем не классический духовный идеал, насыщающими образ мистическим содержанием и напряженной экспрессией (фрески южного придела церкви Афендикю в Мистре и стенопись церкви Св. Георгия в Лонганикосе на Пелопоннесе, роспись Хрелевой баптии Рильского монастыря и композиция «Христос во гробе» в нише жертвенника скита Св. Марины в Карлукове, Болгария). В арсенале художественных средств большинства перечисленных произведений нередко узнаются включенные в новую изобразительную систему типы и динамичные мотивы, хорошо известные по столичным

мозаикам и фрескам первых десятилетий XIV в. Живые отголоски такого рода рафинированной стилистики еще вполне различимы в феодоровской росписи, и вполне вероятно, что спонтанная манера её ведущего мастера несет след *непосредственного* переживания образцов эллинистического искусства. Это качество тонко уловил Х. Бельтинг, который оценил фрески церкви Феодора Стратилата как вариант антикизирующего стиля, отметив, что оно особенно проявляется «там, где *константинопольский конкурент* (имеется в виду автор феодоровской росписи. – ТЦ.) игнорирует экспрессивную деформацию Феофана».

Искусство же второго из мастеров, работавших в наосе Феодоровской церкви, тяготевшего к более графической манере, являет иной пластический строй, который формировался в другой художественной среде, издревле ценившей четко обозначенный контур, ограничивающий силуэтное пятно, ритмическую согласованность малорасчлененных объемов, выразительные подробности сюжетного повествования, но менее чувствительной к элегантному канону пропорций, пространственным и живописно-пластическим качествам изображаемого. Несомненно, многие живописные приемы, артистически-спонтанно применяемые ведущим феодоровским мастером, серьезно обогатили художественный язык этого живописца, но в его исполнении они несут отпечаток заметной переработки и схематизации, что, однако, не лишает его творческую манеру своеобразного обаяния.

Художественная культура Новгорода довольно рано оказалась причастной традиции экспрессивного искусства, причем в одном из крайних его проявлений (икона «Спас на престоле» 1362 г., роспись церкви Успения на Вологове). Об усвоении и творческой переработке манеры вологовского мастера свидетельствуют миниатюры исполненной в Новгороде Псалтири Ивана Грозного (РГБ. Ф. 304. Троицк. III № 7), а также живописные изображения на серебряном наперном кресте со Вседержителем (конец XIV в., ИГМ). К моменту появления в Новгороде Феофана Грека экспрессивное искусство здесь, по-видимому, стало преобладающим художественным течением (одно из свидетельств – фрагмент фрески с изображением Христа, выполненной около 1377 г., в церкви Бориса и Глеба в Плотниках). Элементы этой художественной линии включены и в живописную структуру изображений пророков в барабане купола церкви Спаса на Ковалева, 1380 г. Сходные, хотя далеко не во всем совпадающие явления преобладали в

искусстве Пскова, развитие которого в целом было синхронно новгородскому. Приезд в Новгород Феофана Грека мог лишь укрепить позиции этого направления в местной традиции и поднять его на новую высоту. Однако пробыв в Новгороде сравнительно недолго, своей школы этот мастер создать, по-видимому, не успел, тогда как в искусстве Москвы следы его влияния прослеживаются достаточно определенно.

Черты стиля феодоровской росписи имели более ощутимые последствия в искусстве Новгорода, свидетельством чему, помимо упомянутых миниатюр Псалтири Ивана Грозного и креста со Вседержителем, служат и другие произведения – ставротека с изображением Распятия с предстоящими и «Покров» на обороте еще одного креста-мошевика (НГМ), икона «Архангел Михаил» из собрания С.П. Рябушинского (ГТГ), более опосредованно – «Деисус» (Национальный музей в Стокгольме), «Покров» из Зверина монастыря (НГМ). Одновременно, смягченные лирические оттенки образного строя, отмечаемые в росписи Феодоровской церкви, присущи таким далеким от «экспрессивной» линии искусства произведениям, как происходящая из той же церкви икона «Спас Вседержитель» (НГМ), и двусторонняя икона «Богоматерь Одигитрия; Спас Вседержитель» из суздальского Покровского монастыря (ГТГ). В конце века эти интонации превратились в одну из самых поэтических (хотя и не ведущих) черт художественного образа в искусстве Новгорода, в той или иной мере обнаруживая себя независимо от стилистической принадлежности произведений. Однако именно роспись церкви Феодора Стратилата стала наиболее ярким свидетельством пересечения и взаимопроникновения этих – казалось бы, разнонаправленных – тенденций. Это гибкое, камерное и тонко нюансированное искусство, обращенное к нравственному миру личности и вместе с тем вполне жизнеспособное, предвосхищающее основную тенденцию художественного образа «преддублёвской» поры, завоевало в конце XIV в. особые симпатии, предопределив многие качества как византийского, так и русского искусства последующего периода. В этом отношении значение росписи церкви Феодора Стратилата вышло далеко за рамки локального явления.

### **Заключение**

Исследование фрескового ансамбля церкви Феодора Стратилата позволило в значительной мере реконструировать важный этап развития

местной художественной традиции в преддверии её расцвета, проследить судьбу одного из существенных направлений палеологовской живописи на его поздней стадии и расширить представления о характере изменений идейного содержания и художественного образа позднепалеологовской храмовой декорации.

Находка надписи-граффити на северо-западном столбе храма, связываемая с 1378 г., даёт конкретный временной ориентир вероятного завершения стенописи, чему соответствуют и результаты стилистического анализа. Эта дата весьма знаменательна для Новгорода: в 1378 г. неподалеку от Феодоровской церкви расписывал храм Спаса Преображения Феофан Грек, и роспись купола церкви Феодора Стратилата донесла до нас сильное, хотя и несколько наивно-поверхностное впечатление от мощного монументализма и экспрессии его образов. Однако в декорации остальной части храма инициатива в исполнении росписей наоса принадлежала другому крупному живописцу, художественное кредо которого хотя и имело много общих точек соприкосновения с феофановским, но все же было совершенно самоценным и давно сложившимся, как кажется, уже заявившим о себе в декорации церкви Успения на Волотовом поле (1363). Под влиянием этого мастера, по-видимому, сформировалась новая творческая индивидуальность, скорее всего, происходившая из местной среды.

Сопоставление параллельной, в рамках одного ансамбля, работы этих мастеров дало редкую возможность оценить направление, в котором шел художественный отбор, почувствовать, какие стороны византийского мастерства более отвечали художественным вкусам и духовным устремлениям новгородцев. Благодаря участию в росписи Феодоровской церкви византийского (Волотовского) мастера, по-видимому, надолго связавшего себя с Новгородом, стало возможно уяснить, как эволюционировал один из вариантов живописно-экспрессивного искусства поздней Византии. Отмеченные в ходе исследования новые нюансы образного строя и художественного языка, программные для всего ансамбля, предвосхитили одну из ведущих тенденций палеологовского искусства последних десятилетий XIV в. с его нарастающим интересом к нравственному миру личности и выражению нового духовного идеала, когда победа обретается не волевыми усилиями, но духом, исполненным смирения



и божественной кротости, которые понимаются как синоним святости и главное средство на пути к спасению.

Подчеркнутое внимание к человеческой природе Христа, Его смиренности в добровольном страдании, интерес к изображению тварного и нетварного света и преображающего действия божественных энергий, ощутимый аскетический оттенок в общем строе художественного образа и в подборе живописно-пластических средств, как показало исследование, во многом перекликаются с содержанием и общей духовной направленностью проповедей и полемических сочинений представителей исихастской мысли. Главное условие на пути к «обожению» и, шире, к спасению вообще, видится авторами росписи не в мгновенном всеохватном озарении, совершаемом через действие Божественной Премудрости (как это было, например, в Волокове), и не в типических волевых усилиях святых в стяжании благодати (как у Феофана), а в смирении и кротости, через которые человек уподобляется Христу и без которых все аскетические подвиги ведут к гордыне и утрачивают спасительный смысл. В этом отношении феодоровский ансамбль являет собой характерный памятник позднепалеологовского искусства, в котором отразилось мировоззрение исихазма в его позднем, «морализирующем» варианте, когда это учение покинуло стены монастырских обителей и становилось достоянием широких масс.

Иконографическая структура ансамбля, с его подразделением на тематические блоки, с выделением подвижного и неподвижного циклов годового литургического круга, особый интерес к теме Страстей, Прославления Креста и Великой Субботы, дают основания предполагать знакомство ее авторов с практикой иерусалимского устава. Это обстоятельство дает ключ к осмыслению важных идейных составляющих других монументальных ансамблей второй половины XIV в. и позволяет во многом уяснить общее направление процесса редактирования иконографических программ храмовой декорации позднепалеологовского и поствизантийского периода.

Исследование показало, что некоторые – преимущественно второстепенные – элементы декоративной программы могут быть осмыслены лишь в контексте местных исторических реалий и духовной культуры, демонстрируя новый этап усвоения и переработки исихастских

идей, уже вполне соотносённый с традициями и реалиями религиозной жизни Новгорода; другие же обусловлены комплексом идей, актуальных для общерусской средневековой культуры периода национального подъёма в преддверии решающих битв с ордынскими завоевателями.

Есть основания считать, что иконографическая программа феодоровской росписи отражает важный этап становления основ храмовой декорации нового типа, которому, по-видимому, предстояло занять ведущее место в искусстве эпохи Андрея Рублева и о котором имеется слишком мало информации. С уверенностью можно говорить о новаторском для своего времени характере декоративной программы данного ансамбля: заложенный в ней комплекс идей угадывается в некоторых произведениях живописи Новгорода и Москвы XV – XVI вв., открывая перспективы новых исследований в этом направлении.

Исследование показало, что между двумя культурами – Византии и Руси второй половины XIV в. – несомненно существовало некое объединяющее начало, и оно связано с характерным для обеих культур возрастанием интереса к человеку, упованием на его душу, совесть и разум. Главное в этом единении – сосредоточенность на тех моментах богословской трактовки истории взаимоотношений Бога и человека, когда на первый план выходит тема «человечества» Христа и утверждения реальной возможности «обожения» человека. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде, во всей полноте её составляющих – многоуровневый и стройный «мегаобраз» этой темы, живое свидетельство того, какими путями Византия, перед тем как исчезнуть в империи турок, успела возродиться и состоялась как церковная культура, объединяющая греков, сербов, молдаван, болгар, грузин, русских.

**Основные положения диссертации отражены в публикациях:**

**Монографии:**

1. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и её место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. М., 2007 (22 ал., ил.)

**Статьи в ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях Перечня, в которых рекомендуется публиковать основные результаты диссертаций на соискание ученой степени доктора наук:**

2. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и судьба одного из направлений позднепалеологовского искусства // Искусствознание 2008, 1. М., 2008. С. 3–39 (2,5 а.л.)
3. Роспись церкви Феодора Стратилата в Новгороде: связь с палеологовской традицией и черты новаторства// Известия РГПУ им. А.И. Герцена: Общественные и гуманитарные науки. 2008. № 10 (59). С. 320–325 (0,5 а.л.)
4. Цикл цветной триоди в росписи церкви Феодора Стратилата в Новгороде // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Вып 19. Челябинск, 2008. С. 162–170 (0,5 а.л.)
5. Идейный замысел росписи входного пространства церкви Феодора Стратилата в Новгороде //Известия ВГПУ. 3. 2008 (0,5 а.л.) (в печати)
6. Особенности ансамблевого построения и художественного пространства в росписи церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде // Вестник УрГУ. 4. 2008 (0,5 а.л.) (в печати)
7. Темы Прославления Креста и Великой Субботы в программе росписи церкви Феодора Стратилата в Новгороде // Искусствознание 2008, 3. М., 2008 (1,5 а.л.) (в печати)
8. Роспись церкви Феодора Стратилата в Новгороде в контексте духовной культуры поздневизантийского времени // Культура & общество [Электронный ресурс]: Интернет-журнал МГУКИ / Моск. Гос. Ун-т культуры и искусств – Электрон. Журн. – М.: МГУКИ, 2008. № гос. Регистрации 0420600018. – Режим доступа: <http://www.e-culture.ru/Articles/2008/Tsarevskaya.pdf>, <http://www.e-culture.ru/Articles/2008/Tsarevskaya.doc>, свободный – Загл. с экрана.

**Материалы международных научных конференций:**

9. Росписи церкви Феодора Стратилата «на Ручью» в Новгороде и «экспрессивное» направление позднепалеологовского искусства// Тезисы докладов Международной конференции «К 2000-летию

- христианства. Византийский мир: Искусство Константинополя и национальные традиции». М., 2000. С. 84–86
10. Об истоках стиля икон из церкви св. Варвары в Пскове // Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию основания города. Тезисы докладов Международной научной конференции. М., 2003. С. 57-58
  11. Драматургия света и система росписей в пространстве церкви Федора Стратилата на Ручью в Новгороде // Иеротопия: Исследование сакральных пространств. Материалы международного симпозиума. М., 2004. С. 107–108
  12. Богословие исихазма в программе росписи церкви Феодора Стратилата на Ручью //Идея и образ. Принципы и методы изучения средневекового искусства стран православного мира. Тезисы докладов Международной научной конференции 1–2 ноября 2005 г. М., 2005. С. 39–41

**Статьи в журналах и научных сборниках:**

13. Цикл Страстей Господних в алтаре церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде // Церковная археология. Вып. 4: Материалы Второй Всероссийской церковно-археологической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Н.В. Покровского (1884–1917). Санкт-Петербург, 1-3 ноября 1998 года. СПб., 1998. С. 315–317
14. Церковь Феодора Стратилата на Ручью // «София», № 4. 2000. С. 13-16
15. Образы святых Феодоров в росписи церкви Феодора Стратилата в Новгороде // «София». 2002, вып.2. С. 9–14 (0,5 а.л.)
16. Цикл Страстей Господних в алтаре церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде // ДРИ: Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. К 100-летию со дня рождения В.Н. Лазарева. СПб., 2002. С. 300–312 (1 а.л.)
17. Росписи церкви Феодора Стратилата «на Ручью» в Новгороде и «экспрессивное» направление позднепалеологовского искусства // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. М., 2005. С. 451–466 (1 а.л.)
18. Роспись церкви Феодора Стратилата в Новгороде в духовно-интеллектуальном контексте позднепалеологовской эпохи // ДРИ. М., 2008 (в печати)

19. Церковь Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде. М.: «Северный паломник». 2004 (2 а.л.)
20. Тема аскезы в росписях церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде // Искусство Христианского мира. Вып. V Ш. М., 2003. С. 85–98 (1 а.л.)
21. Об истоках стиля икон из церкви св. Варвары в Пскове // От Царьграда до Белого моря. Сборник статей по средневековому искусству в честь Э.С. Смирновой. М., 2007. С. 615–636 (0,7 а.л.)
22. Тема святых воинов в росписи церкви Федора Стратилата на Ручью в Новгороде / Ежегодник НГОМЗ 2003. Новгород, 2004. С.47–62 (1 а.л.)
23. Богородичная тематика в росписи церкви Федора Стратилата на Ручью в Новгороде // Искусство христианского мира. 2004. Вып.V Ш. С. 77–93 (1 а.л.)
24. Программа росписи купола церкви Феодора Стратилата на Ручью // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 1. Великий Новгород, 2005. С. 199–226 (1 а.л.).
25. Спас на престоле. София Премудрость Божия. Статьи каталога : Кат. № 11, 29 // Иконы Новгорода XI– начала XV вв. М., 2008 (1 а.л.).
26. Новооткрытая икона «Спас на престоле» из Софийского собора// Ежегодник Новгородского государственного объединенного музея-заповедника 2005. Новгород, 2006. С. 119–127
27. Икона «Спас на престоле» 1362 года как духовное завещание новгородского архиепископа // СЮФИА. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А.И. Комеча. М., 2006. С. 471–490 (0,7 а.л.)
28. Особенности системы и идейного содержания росписи церкви Феодора Стратилата на Ручью. Связь с палеологовской традицией и черты новаторства // Ежегодник Новгородского государственного объединенного музея-заповедника 2006. Новгород, 2007. С. 58–63 (0,6 а.л.)
29. Тема Великой Субботы в программе росписи церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде // Искусство Древней Руси и стран византийского мира. Материалы научной конференции, посвященной 70-летию со дня рождения В.А. Булкина. СПб., 2007. С. 235–240

Подписано в печать 10.10.08. Тираж 100 экз.  
Формат 60×90 1/16 Усл печ л. 2,5  
Отпечатано в фирме «Бумеранг», тел. 77-27-45.  
173001, Великий Новгород, ул. Новолучанская, 10.