Т. Ю. Царевская

РОСПИСЬ ЦЕРКВИ ФЕОДОРА СТРАТИЛАТА В НОВГОРОДЕ: СВЯЗЬ С ПАЛЕОЛОГОВСКОЙ ТРАДИЦИЕЙ И ЧЕРТЫ НОВАТОРСТВА

Статья обобщает результаты исследования росписи новгородской церкви Феодора Стратилата на Ручью – ансамбля монументальной живописи 1370–1380-х гг., принадлежащего «экспрессивному» направлению позднепалеологовского искусства и представляющему образец взаимодействия высочайших достижений византийского мастерства и уже сформировавшейся художественной традиции средневекового Новгорода. Этот ансамбль позволяет не только умозрительно реконструировать важный этап данного процесса, но и увидеть в деталях, как вдали от византийской столицы, под непосредственным влиянием выдающихся греческих живописцев, в сотрудничестве с ними и бок о бок с их шедеврами, возникало новое, вполне самостоятельное искусство, которому предстояло влиться в мощный стилеобразующий поток живописи большого древнерусского города.

T. Tsarevskaya

FRESCOES OF THE CHURCH OF ST. THEODORE STRATELATES IN NOVGOROD: CONNECTION WITH THE PALEOLOGAN TRADITION AND INNOVATIONS

The article generalises the results of the investigation on frescoes of the Church of Theodore Stratelates "on the Brook" – the ensemble of the monumental painting of the 1370–1380s. The style of the frescoes belongs to the "expressive" trend of the late-Paleologan art and represents an example of interaction of the highest achievements of the Byzantine mastership and the already formed artistic tradition of the medieval Novgorod. The ensemble allows us to reconstruct speculatively not only the important stage of this process, but also to see in detail the birth of a new, absolutely independent art, which appeared far from the Byzantine capital under the direct influence of outstanding Greek painters in cooperation with them and side by side with their masterpieces. That kind of art was to come into a strong style-forming stream of painting of the great old Russian city.

В ярком и многообразном художественном наследии Новгорода второй половины XIV в. роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью занимает особое место: пожалуй, больше ни один из дошедших до нас памятников этого времени не предоставляет столь богатых возможностей соприкоснуться с реальными обстоятельствами развития местной художественной традиции в преддверии ее расцвета – идет ли речь об искусстве Новгорода, Пскова или любого другого центра древнерусской культуры. Этот ансамбль позволяет не только умозрительно реконструировать важный этап данного процесса, но и увидеть в деталях, как вдали от византийской столицы, под непосредственным влиянием выдающихся греческих живописцев, в сотрудничестве с ними и бок о бок с их шедеврами, возникало новое, вполне самостоятельное искусство, которому предстояло влиться в мощный стилеобразующий поток живописи большого древнерусского города.

Находка надписи-граффити на северо-западном столбе храма, с датой, прочитанной как «лето 6886/1378»[1], дает конкретный временной ориентир вероятного завершения стенописи, чему не противоречат и художественные особенности ансамбля. Эта дата весьма знаменательна для Новгорода: в 1378 г. на Ильине улице, совсем неподалеку от Феодоровского ручья, 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. Но в декорации остальной ча-

сти храма влияние искусства Феофана сказалось в гораздо меньшей степени – не только потому, что оба ансамбля исполнялись, вероятно, почти одновременно и у феодоровских живописцев не было возможности основательно усвоить уроки знаменитого мастера. Главная причина заключается, несомненно, в том, что 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). Содержащаяся в граффити дата позволяет вычислить правдоподобный срок – около пятнадцати лет, в течение которых рядом с этим мастером, по-видимому, формировалась и в полную силу проявила себя в феодоровской росписи новая индивидуальность, способная к самостоятельному творчеству и, скорее всего, происходившая из местной среды. Сопоставление параллельной, в рамках одного ансамбля, работы этих мастеров демонстрирует то направление, в котором шел художественный отбор, какие стороны изощренного византийского мастерства более отвечали художественным вкусам и духовным устремлениям новгородцев, глубже ощутить связь с одной из важных тенденций русского искусства последней четверти XIV в., предвестившей нарастание в живописи иконных черт и более тонких эмоциональных нюансов образного строя.

Благодаря участию в росписи Феодоровской церкви византийского мастера, по-видимому, надолго связавшего себя с Новгородом, можно проследить, как эволюционировал один из вариантов живописно-экспрессивного искусства поздней Византии. По сравнению с росписью Волотова степень непосредственного участия этого художника в декорации Феодоровской церкви заметно уменьшилась: живописные площади, значительно превышающие волотовские, он поделил здесь со своим русским последователем, которого, по-видимому, уже был вправе считать сотоварищем. Но все же наиболее ответственные участки – своды, подпружные арки, конху апсиды, отдельные сцены в северной части алтаря, а также некоторые другие части наоса (в том числе цикл Жития св. Феодора Стратилата, фигуру Богородицы из «Благовещения», отдельные изображения на хорах), он расписал сам – со свойственным ему живописным артистизмом, задавая общую направленность образного строя. Его искрометная темпераментная манера, столь непосредственно явившая себя в летучей «светописи» церкви Успения на Волотове, за годы, прошедшие с тех пор, приобрела большую основательность и размеренность, художественный язык стал более сдержанным и аскетическим, но сохранил неувядающее очарование непринужденной живописности, виртуозной каллиграфии «тающего» рисунка, врожденное, истинно эллинское ощущение естественной пластики и пространственной световоздушной среды, тонкое понимание мотивов движения – качества, достойные взыскательного эстетизма византийской столицы. Повышенная внешняя динамика изображений свелась к более лаконичной целенаправленности жеста; эмоциональное напряжение отошло от своего предела (хотя и не исчезло) и приобрело новый, неведомый волотовским образам, лирически-проникновенный оттенок. Эти новые нюансы в творчестве его русского последователя зазвучали еще более определенно, став едва ли не программными для всего ансамбля. По существу, они стали предвестниками одной 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, послушания и божественной кротости, которые понимаются как синоним святости

и главное средство на пути к спасению. То обстоятельство, что художественные приемы обоих мастеров еще в значительной степени сохраняют связь с живописной системой экспрессивного направления, ассоциирующегося с иным пафосом вполне закономерно, поскольку именно из этой системы они и произросли. Вместе с тем смягченные, эстетизированные варианты экспрессивного направления, к которым принадлежит искусство ведущего мастера, едва ли могут быть истолкованы только как признаки измельчания, угасания того стиля, который явил себя в зрелой форме в росписи Волотова и церкви Спаса на Ильине. Эти варианты имели в палеологовской живописи свою предысторию, хотя и не принадлежали к ведущим явлениям своего времени. Они становятся более заметными лишь к концу XIV в. – периоду, отмеченному очередным нарастанием эсхатологических настроений (с 1392 г., как известно, связывалось ожидание конца света)[2]. Созвучное новым духовным веяниям эпохи, это гибкое, более камерное и тонко нюансированное искусство завоевывает особые симпатии, получая широкое распространение за пределами византийской столицы и предопределяя многие качества как византийского, так и русского искусства последующего периода. В этом отношении значение росписи церкви Феодора Стратилата выходит далеко за рамки локального явления. Будучи одним из крупных ансамблей монументальной живописи XIV в., этот памятник в отношении эволюции стиля и образного строя отражает целый этап, существенный для всего позднепалеологовского искусства, одновременно являя собой важное связующее звено между художественными культурами Византии и Руси.

Роль византийского мастера в феодоровском ансамбле не ограничилась чисто художественными задачами. Несомненно, именно его творческой инициативе принадлежит разработка иконографической программы. Самым близким аналогом идейной концепции христологической и богородичной тематики, а также состава святых феодоровской росписи выступает ансамбль церкви Успения на Волотовом поле[3]. Это демонстрирует почти идентичный состав изображений и откровенное родство многих иконографических формул. Оба ансамбля объединяет и связанный с темой прославления Богородицы интерес к теме Софии Премудрости Божией, особый подход к ветхозаветным прообразам, присутствующим в композициях лишь скрытно, в качестве намека, узнаваемого лишь теми, кто творчески вчитывался и вдумывался в многоплановый смысл Священной истории. При этом такая идентичность подразумевает вовсе не эпигонскую зависимость от уже созданных признанным мастером иконографических схем, которая всегда без труда опознается (как, например, в случае с декорацией купола Феодоровской церкви по отношению к феофановской росписи), но свободный полет фантазии, базирующейся на блестящей богословской эрудиции. Более того, роспись церкви Феодора Стратилата демонстрирует общую с волотовским ансамблем логику осмысления тематических и композиционных взаимосвязей, в которой усматривается один и тот же ярко индивидуальный и «хитроумный» способ мышления, позволяющий свободно и естественно, без потерь художественной и смысловой целостности, трансформировать и творчески переиначивать уже найденные композиционные или ансамблевые построения. Все это еще раз совершенно недвусмысленно свидетельствует не только об общности мастерской, но и о том, что временная дистанция между двумя ансамблями не слишком велика.

Христоцентризм общего иконографического замысла, нашедший наиболее последовательное выражение в алтарной серии Страстей[4] и в триумфальном образе Христа – Солнца правды в росписи наоса, в уподоблении страданий двух святых Феодоров Страстям Христовым[5], интерес к изображе-

нию тварного и нетварного света и преображающего действия божественных энергий, ощутимый аскетический оттенок в общем строе художественного образа и в подборе живописно-пластических средств, – имеют множество точек соприкосновения с содержанием и общей духовной направленностью проповедей и полемических сочинений Григория Паламы, порой становясь их вполне конкретными художественными эквивалентами. Вместе с тем непреложное и главное условие на пути к непосредственному восприятию Бога («обожению») и к спасению вообще, видится авторами росписи не в мгновенном всеохватном озарении, совершаемом через действие Божественной Премудрости (как это было, например, в волотовской росписи), и не в титанических 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. Святость понимается не как достижение, а как благодать, даруемая по сердечной молитве, и лишь смертный грех исключает человека из тела Христова. Такое понимание вносит в феодоровскую роспись особые интонации, более нацеленные на душевный, эмоциональный мир человеческой личности и обращенные к его нравственным основам. По сути, эти интонации, проявившиеся в некоторых произведениях византийской живописи третьей четверти XIV в., на Руси впервые отчетливо зазвучали именно во фресках церкви Феодора Стратилата. Программа феодоровской росписи была призвана целенаправленно развернуть перед «благочестивыми» и «боголюбивыми», но при том и деятельно-прагматичными новгородцами живописный комментарий идеалов смирения сердца, «сораспятия» Христу в духовном подвиге, уподобления Ему в добровольных страданиях. И в этом отношении феодоровский ансамбль можно рассматривать как один из характерных памятников, в которых отразилось мировоззрение исихазма в его позднем, «морализирующем» варианте, когда это учение покинуло стены монастырских обителей и становилось достоянием широких масс.

Эти умонастроения нашли выражение в сочинениях младшего современника Паламы и его последователя – Николая Кавасилы, разъяснявшего сокровенный смысл христианских таинств и ценностей православной духовной жизни. Но в то же время, как кажется, эти интонации во многом созвучны и русскому нравственному идеалу, который явил личным духовным и молитвенным опытом преподобный Сергий Радонежский. На тот же идеал, по-видимому, интуитивно ориентировались и сотни и тысячи тех, кто пополнял умножавшиеся монастыри русской земли. Именно эти умонастроения станут определяющими в искусстве конца XIV в., и в этом плане феодоровская роспись также находится на пересечении двух духовных традиций и в преддверии нового этапа палеологовского и русского искусства. Слова протопресвитера И. Мейендорфа о том, что «на Руси великое обновление искусства, нашедшее выражение в творчестве Феофана Грека и Андрея Рублева, несомненно, связано было с собиравшимся вокруг преподобного Сергия монашеством, которое черпало вдохновение в исихазме»[6], в свете проведенного исследования могут быть скорректированы: в Новгороде это обновление имело свою яркую и конкретную предысторию, которая не была связана исключительно с монашеством. Об этом позволяют судить некоторые особенности иконографической программы росписей Феодоровской церкви.

Отдельные элементы этой программы могут быть осмыслены только в контексте исторических реалий и духовной культуры Великого Новгорода – таковы, например, образ Пантократора со сжатой десницей в куполе, особое акцентирование темы прославления Креста. Какая-то группа сюжетов, вероятно, связана с особенностями

заказа (размещение сцены «Покров» и фигуры Симеона Столпника на хорах, где располагались ктиторские приделы). Другие же, преимущественно второстепенные, части программы – серия образов святых целителей-бессребреников в диаконнике-кутейнике, «Сорок мучеников» возле помещения, где свершалось крещение, – по-видимому, отражают особенности местной богослужебной практики. В то же время появление в росписях наоса изображений благоверных русских князей Владимира, Бориса и Глеба и введение в сцену «Покров» фигур святых воинов, как кажется, обусловлено комплексом идей, актуальных для общерусской средневековой культуры периода национального подъема в преддверии решающих битв с монголо-татарами. Оригинальное воплощение темы аскезы в контексте видения Богородицы Андреем Юродивым, а также заметное место, которое отводится в росписях образам смиренных юродивых и простецов-отшельников, демонстрируют, на наш взгляд, новый этап усвоения и переработки исихастских идей, уже вполне соотнесенный с традициями и реалиями религиозной жизни этого города[7].

Есть основания считать, что иконографическая программа феодоровской росписи отражает очень важный этап становления основ храмовой декорации нового типа, в котором отразился начавшийся на широкой территории византийско-славянского мира процесс унификации богослужений по Иерусалимскому уставу. Этому типу декорации, по-видимому, предстояло занять ведущее место в искусстве эпохи Андрея Рублева; к сожалению, об этом мы имеем слишком мало информации, и существование такого памятника, как Феодоровская церковь, хоть в малой степени может заполнить эту лакуну. Многие черты содержания этой программы прослеживаются в составе и последовательности сюжетов и святых столь специфического произведения как новгородские «таблетки»-святцы из Софийского собора. Мотив предстояния святого воинства Кресту Господню, который держат свв. Константин и Елена, по сути, предваряет развитие особой темы – шествия и царственной славы небесного воинства, предводительствуемого царем Константином с крестом, которая получит разработку в памятниках XV в.[8], а затем займет видное место в русском искусстве XVI в. – в иконографии знаменитой иконы Успенского собора Московского Кремля «Благословенно воинство Небесного Царя» (ГТГ)[9]. Все это – темы, которые требуют дальнейшего специального рассмотрения и выходят за рамки нашего исследования. Пока с уверенностью можно говорить лишь о том, что программа декорации Феодоровской церкви обладала, несомненно, новаторским для своего времени характером: заложенный в ней комплекс идей мог еще долго служить источником вдохновения для последующих живописцев.

Изучая идейно-смысловую, содержательную и художественную ткань этого ансамбля, мы вправе задать вопрос: а было ли за всем этим изобилием материала нечто единое – идеалы, чаяния, установки, которые бы отвечали духовным устремлениям своего времени как в Византии, так и на Руси, в Новгороде? Или это своеобразная механическая «пересадка» – под натиском внешних обстоятельств – идей и художественных достижений великой классической культуры на чужеродную им «варварскую» почву, когда эти идеи так и остались, по сути, непонятыми, а непривычные свойства живописного языка в лучшем случае нашли отзвук в более или менее удачных формальных подражаниях?

Думается, что такое объединяющее начало есть, и оно связано с характерным для обеих культур возрастанием интереса к человеку, упованием на его душу, совесть и разум. Но главное в этом единении – сосредоточенность на тех моментах истории взаимоотношений Бога и человека, когда на первый план выходит тема «человечества» Христа и утверждения реальной возможности «обожения» человека. Роспись

во всей полноте ее составляющих – многоуровневый и стройный «мегаобраз» этой темы.

Вероятно, мы никогда не узнаем, осталась ли в Новгороде артель, расписавшая Феодоровскую церковь, или ее глава вслед за Феофаном Греком навсегда покинул вольный город, чтобы украшать храмы Москвы, возрождавшейся после разорения Тохтамышем в 1382 г. Но его творчество оставило вполне реальный след в художественной традиции Новгорода, став еще одним живым свидетельством 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.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Надпись, по палеографическим признакам не выходящая за пределы XIV в., процарапана на высоте 2,07 м от уровня пола на охристой разгранке восточной грани северо-западного столба, окаймлявшей прямоугольную панель, которая, по-видимому, предназначалась для размещения иконного образа. Текст, исполненный довольно крупным шрифтом, вероятно, представлял собой запись о каком-то важном событии, имеющем отношение к семье заказчика храма, Семена Андреевича: «...ЕМЕНОВА ...ЕВАРЯ // ...Я В ЛЪТО ЇS».

[2] См. об этом: *Алексеев А. И.* Под знаком конца времен. Очерки русской религиозности конца XIV – начала XVI вв. – СПб., 2002. – С. 68–72; *Gippius A.* Millennialism and the Jubilee Tradition in Early Rus' History and Historiography // Ruthenica. – Київ, 2003. – Т. 2. – С. 61–71.

[3] *Вздорнов Г. И.* Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. – М., 1989.

[4] *Лифшиц Л. И.* Новгородская монументальная живопись XIV–XV веков. – М., 1987. – С. 25, 508; *Царевская Т. Ю.* Цикл Страстей Господних в алтаре церкви Феодора Стратилата в Новгороде // ДРИ: К 100-летию со дня рождения В. Н. Лазарева. – СПб., 2002. – С. 300–312.

[5] См. подробнее: *Царевская Т. Ю.* Тема святых воинов в росписи церкви Федора Стратилата на Ручью в Новгороде // Ежегодник НГОМЗ 2003. – Новгород, 2004. – С. 47–62.

[6] *Мейендорф И.* Святой Григорий Палама и православная мистика. Григорий Палама, богослов исихазма // И. Мейендорф. История церкви и восточно-христианская мистика. – М., 2000. – С. 522.

[7] См. подробнее: *Царевская Т. Ю.* Тема аскезы в росписях церкви Федора Стратилата на Ручью в Новгороде // Искусство христианского мира. – Вып. VII. – М., 2003. – С. 85–98.

[8] В частности, в стенописи церкви Св. Креста в Пэтрэуць, Северная Молдова, Румыния, 1496–1497 гг.

[9] См.: *Сорокатый,* 1999 – *Сорокатый В. М.* Икона «Благословенно воинство небесного царя». Некоторые аспекты содержания // ДРИ, 1999. – С. 399–417.