Негосударственное частное учреждение –
образовательная организация высшего образования
«Миссионерский институт»
Кафедра теологии

Рецензия
на выпускную квалификационную работу

студента Ванькевича Виталия Игоревича
Тема: Моравская иконопись: сербское влияние на русское церковное искусство

1. Сведения о рецензенте:

Ф.И.О. (полностью)	*Мурзина Ирина Яковлевна*
Должность	*снс*
Место работы	*Кафедра теологии Миссионерского института*
Ученая степень	*Д-р культурологии*
Ученое звание	*профессор*

2. Общий анализ ВКР

2.1. Актуальность темы представленного исследования обусловлена *развитием компаративистских исследований в гуманитарных науках. Сравнительно-типологические исследования в искусствознании позволяют раскрыть динамику художественных процессов, рассмотреть логику развития эстетических практик. Представленная работа посвящена сопоставительному анализу сербской (моравская школа) и русской (новгородская школа) иконописной традиции, что позволяет не только раскрыть особенности иконографии обеих стран, но и увидеть общее и особенное в традициях православной иконы.*

2.2. Соответствие содержания выполненной работы заявленной теме. *Соответствует.*

2.3. Оформление (стиль, соблюдение этики цитирования). *Стиль работы научный, этика цитирования соблюдена.*

2.4. Новизна и оригинальность исследования (научно-теоретическая новизна – если присутствует, новизна в решении поставленных задач, практическая значимость представленной работы). *Глубина исследования, серьезный искусствоведческий анализ, применение методологии компаративистских исследований в искусствознании, эрудиция автора – все это позволяет аттестовать ВКР как самостоятельное, оригинальное, завершенное научное исследование, обладающее теоретической новизной (обобщен и систематизирован материал по иконописи Моравии и Новгорода; выявлены общие и специфические черты региональных иконописных школ; проведен стилистический анализ отдельных наиболее репрезентативных икон; определено, какие черты византийской иконописи являются объединяющими для художественных практик моравской и новгородской школ; обозначены критерии сопоставления моравской и новгородской школ, позволяющие не только увидеть влияния одной школы на другую, но и обладающие методологической значимостью для анализа подобных явлений в будущем) и практической значимостью (материал возможно использовать в курсах по истории искусства).*

2.5. Степень использования современных методик исследования (эксперимент, статистическая обработка данных и др.).

- **владеет в полной мере;**

– владеет на удовлетворительном уровне;
– не владеет.

2.6. Полнота использования информационной базы (отечественных и зарубежных научных и научно-методических источников, передового опыта предприятий, учреждений, организаций, объединений и др.). *Источниковая база включает как визуальный контент, необходимый для анализа художественных явлений (см. Приложения), так и серьезные искусствоведческие труды отечественных и сербских ученых. Опорой для анализа выступает богословская традиция, явно обогащающая существующую научную практику.*

2.7. Возможность практического использования результатов (наличие рекомендаций для педагогической, образовательной, научно-исследовательской, социокультурной, культурно-просветительской, художественно-творческой и других сфер деятельности). *Материалы ВКР могут использоваться в общих курсах по истории искусства, в факультативных курсах по компоративистике.*

3. Оценка уровня сформированности компетенций

№	Компетенция	Оценка степени сформированности компетенции (пороговый, базовый, высокий)
1	Способность использовать основы философских знаний для формирования мировоззренческой позиции (ОК-1).	**Высокий**
2	Способность анализировать основные этапы и закономерности исторического развития общества для формирования гражданской позиции (ОК-2).	**Высокий**
3	Способность использовать основы экономических знаний в различных сферах жизнедеятельности (ОК-3).	**базовый**
4	Способность использовать основы правовых знаний в различных сферах деятельности (ОК-4).	**высокий**
5	Способность к коммуникации в устной и письменной формах на русском и иностранном языках для решения задач межличностного и межкультурного взаимодействия (ОК-5).	**Высокий**
6	Способность работать в коллективе, толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональные и культурные различия (ОК-6).	**высокий**
7	Способность к самоорганизации и самообразованию (ОК-7).	**высокий**
8	Способность использовать методы и инструменты физической культуры для обеспечения полноценной социальной и профессиональной деятельности (ОК-8).	**Исходя из текста работы оценить не представляется возможным**
9	Способность использовать основы теологических знаний в процессе духовно-нравственного развития (ОК-10).	**высокий**
10	Способность решать стандартные задачи профессиональной деятельности теолога на	**высокий**

	основе информационной и библиографической культуры с применением информационно-коммуникационных технологий и с учетом основных требований информационной безопасности (ОПК-1).	
11	Способность использовать базовые знания в области теологии при решении профессиональных задач (ОПК-2).	**Высокий**
12	Способность использовать знания в области социально-гуманитарных наук для освоения профильных теологических дисциплин (ОПК-3).	**высокий**
13	Способность актуализировать представления в области богословия и духовно-нравственной культуры для различных аудиторий, разрабатывать элементы образовательных программ (ПК-5).	**высокий**
14	Способность вести учебно-воспитательную деятельность в образовательных и просветительских организациях различного уровня и типа (ПК-6).	**высокий**
Вывод: сформированность компетенций на **высоком** уровне		

4. **Замечания и вопросы рецензента.** *Замечание касается структуры текста. Возможно, стоило методологическую главу сделать первой.*
Вопросы заданы исключительно в целях поддержания научной дискуссии: Как Вы считаете, насколько правомерно говорить о развитии византийской школы живописи, обращаясь к материалу славянских иконописцев?
Исследование видится чрезвычайно перспективным, поэтому рецензент считает возможным рекомендовать материалы проведенной работы к публикации.

5. *Общая оценка ВКР (в баллах и прописью) 5 (отлично)*

Дата_____ Подпись_____

Негосударственное частное учреждение –
образовательная организация высшего образования
«Миссионерский институт»
Кафедра теологии

Отзыв руководителя на выпускную квалификационную работу

студентки: Ванькевича Виталия Игоревича

Тема: Моравская иконопись: сербское влияние на русское церковное искусство

1. Сведения о руководителе:

Ф.И.О. (полностью)	*Парамонова Анна Евгеньевна*
Должность	*доцент кафедры теологии*
Ученая степень	*канд. пед. наук*
Ученое звание	-

2. Работа над выпускной квалификационной работой подтверждает уровень сформированности следующих компетенций:

№	Компетенция	Оценка степени сформированности компетенции (пороговый, базовый, высокий)	Особенности проявления степени сформированности компетенции у выпускника
Общекультурные компетенции (ОК):			
1	Способность использовать основы философских знаний для формирования мировоззренческой позиции (ОК-1).	высокий	Студент *знает* специфику философского и богословского дискурса в контексте социокультурных реалий; *умеет* аргументированно объяснить влияния философской и богословской мысли на социокультурные практики в различные исторические периоды; *владеет* способностью критически оценивать различные типы мировоззрений с позиции христианского вероучения.
2	Способность анализировать основные этапы и закономерности исторического развития общества для формирования гражданской позиции (ОК-2).	базовый	Студент *знает* основные этапы истории и христианской цивилизации; *умеет* объяснить особенности исторического развития христианкой культуры; *владеет* способностью сравнивать различные исторические эпохи в контексте христианского вероучения.

3	Способность использовать основы экономических знаний в различных сферах жизнедеятель-ности (ОК-3).	базовый	Студент *знает* механизмы экономического обеспечения деятельности прихода; *умеет* давать оценку экономической составляющей приходской деятельности; *владеет* методами экономического планирования развития прихода.
4	Способность использовать основы правовых знаний в различных сферах деятельности (ОК-4).	высокий	Студент *знает* спектр социальных и профессиональных задач, алгоритм их решения, критерии оценки государственно-конфессиональных отношений; *умеет* интегрировать богословские и правовые знания в решении конкретных задач; *владеет* высоким уровнем правосознания, правовой терминологией, навыками применения правовых норм в своей профессиональной деятельности.
5	Способность к коммуникации в устной и письменной формах на русском и иностранном языках для решения задач межличностного и межкультурного взаимодействия (ОК-5).	базовый	Студент *знает* способы формализовать изучаемые нормы русского и иностранного языка, с целью интенсификации его применения; *умеет* выстраивать собственное вербальное и невербальное поведение в соответствии с нормами культуры изучаемого и русского языка; *владеет* навыками строить высказывание, адекватно отражающие культурные ценности изучаемого языка;
6	Способность работать в коллективе, толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональ-ные и культурные различия (ОК-6).	высокий	Студент *знает* отличия в подходах к организации катехизаторской и миссионерской деятельности в соответствии с конкретными социокультурными условиями; *умеет* реализовывать катехизаторско-просветительские мероприятия в соответствии с планом работы; *владеет*способностью профессионально выстраивать взаимодействие в любой аудитории.
7	Способность к самоорганизации и самообразованию (ОК-7).	высокий	Студент *знает* этапы профессионального становления личности, механизмы и трудности социальной адаптации; *умеет* анализировать и сопоставлять результаты решения практических задач самостоятельно

			сформулированных с поставленных целью самообразованию, повышения квалификации; *владеет*способностью к самостоятельному поиску методов решения практических задач применения различных методов познания.
8	Способность использовать методы и инструменты физической культуры для обеспечения полноценной социальной и профессиональ-ной деятельности (ОК-8).	высокий	Студент *знает* основы физической культуры и спорта как социальные феномены общества; *умеет* пропагандировать основы здорового образа жизни; *владеет* навыками и средствами самостоятельного, методически правильного достижения должного уровня физической подготовленности.
9	Способность использовать приемы первой помощи, методы защиты в условиях чрезвычайных ситуаций (ОК-9).	базовый	Студент *знает* возможные последствия ЧС, вызванных авариями, катастрофами, стихийными бедствиями и применением современных средств поражения; *умеет* идентифицировать основные опасные факторы воздействия на окружающую среду, оценивать риск и последствия их возникновения; владеет навыками по обеспечению безопасности в системе «человек-среда обитания».
10	Способность использовать основы теологических знаний в процессе духовно-нравственного развития (ОК-10).	высокий	Студент *знает* особенности богословских учений с учетом исторического контекста; *умеет* аргументированно объяснить влияние богословия на развитие культуры; *владеет* способностью критически оценивать различные религиозно-философские концепции с позиции православного вероучения.
Общепрофессиональные компетенции (ОПК):			
11	Способность решать стандартные задачи профессиональ-ной деятельности теолога на основе информационной и библиографичес-кой культуры с	высокий	Студент *знает* систему подходов к решению стандартных задач профессиональной деятельности теолога с учетом требований информационной безопасности; *умеет* подходить к решению стандартных задач профессиональной деятельности теолога в соответствии с особенностями информационной безопасности; *владеет* навыками систематизации и выбора

	применением информационно-коммуникацион-ных технологий и с учетом основных требований информационной безопасности (ОПК-1).		необходимой информации согласно задачам профессиональной деятельности теолога на основе информационной и библиографической культуры с применением информационно-коммуникационных технологий и с учетом основных требований информационной безопасности.
12	Способность использовать базовые знания в области теологии при решении профессиональн ых задач (ОПК-2).	базовый	Студент *знает* основные методы обобщения информации в области теологии; *умеет* осуществлять решение практических задач с опорой на теологические знания; *владеет* способностью использовать базовые знания в области теологии при решении научных практических и профессиональных задач.
13	Способность использовать знания в области социально-гуманитарных наук для освоения профильных теологических дисциплин (ОПК-3).	высокий	Студент *знает* спектр проблем развития гуманитарных, теологических, социальных и экономических наук; *умеет* применять на практике знания о требованиях к профессиональной деятельности с учетом конкретной ситуации; владеет основными способами прогнозирования, проектирования и моделирования в области гуманитарных, социальных и экономических наук.
Профессиональные компетенции (ПК) при осуществлении такого вида профессиональной деятельности как *учебно-воспитательная и просветительская:*			
14	Способность актуализировать представления в области богословия и духовно-нравственной культуры для различных аудиторий, разрабатывать элементы образовательных программ (ПК-5).	высокий	Студент *знает* основные подходы к организации просветительской работы с различной аудиторией; *умеет* организовать просветительскую работу с различной аудиторией; *владеет* способностью проводить систематическую работу по духовно-нравственному воспитанию и просвещению.
15	Способность вести учебно-воспитательную деятельность в образовательных	высокий	Студент *знает* концепции и подходы к организации воспитания на всех уровнях образования в РФ; *умеет* оперативно осваивать передовой практический опыт педагогического

	и просветительских организациях различного уровня и типа (ПК-6).		сообщества по реализации воспитательной и просветительской деятельности в школе; *владеет* конструировать и интегрировать методики, методы и средства в зависимости от цели, этапа и формы мероприятия или урока.

3. В ходе работы над ВКР студент продемонстрировал следующие профессиональные качества:

№ п/п	Профессиональные качества	Уровень владения (высокий, средний, низкий)	Особенности проявления качеств студентом
1	Способность работать с богословско-исторической, вероучительной литературой	высокий	Студент использует богословскую, педагогическую и научно-историческую литературу.
2	Своевременность выполнения заданий каждого этапа работы	высокий	Студент выполнял задание своевременно и в срок, установленный руководителем.
3	Степень инициативности и самостоятельности студента	высокая	Студент показал заинтересованность в выполнении заданий и оформления результатов исследования. Тема исследования была инициирована самим студентом. На протяжении всего обучения в Миссионерском институте студент проявлял высокий интерес к темам христианского искусства, изучал различные его аспекты. Работы В.И. Ванькевича отличаются глубиной и вдумчивым отношением, над исследованием он всегда работает самостоятельно, однако сверяет ход работы с руководителем.
4	Конфессиональная включенность	высокий	Студент оказывает систематическую помощь Сербскому монастырю Джипша в организации праздников, уборке территории, в ремонте жилого комплекса. Иногда с Отцом Лукияном (настоятель) проводили катехизаторские беседы с паломниками. Место послушания Республика Сербия, Монастырь Дивша (Джипша)

Замечания и рекомендации руководителя:

Выпускная квалификационная работа студента В. И. Ванькевича посвящена рассмотрению вопроса влияния на церковное искусство Руси отдельной ветви византийской живописи, известной в науке под названием «Моравская школа живописи». Это очень узкая тема, подходы к ней в исследованиях искусствоведов противоречивы и менялись на протяжении времени, однако студент в своей работе последовательно, опираясь на авторитетные исследования, доказывает, что моравская школа живописи – отдельный, самобытный стиль в церковном искусстве, который не только проявил себя на определенной территории, но и стал источником влияния на монументальную иконопись в один из периодов древнерусского искусства конца XIV – начала XV века в Новгороде. Работа выполнена качественно, глубоко, студентом проработано большое количество искусствоведческой и богословской литературы, в том числе на иностранном языке. Работа могла бы стать основой для научной публикации. Это относится ко всем работам студента, которые он выполнял на протяжении обучения в Миссионерском институте.

Процесс и результат подготовки выпускной квалификационной работы позволяет сделать вывод о сформированности компетенций на ***высоком*** уровне.

Выпускная квалификационная работа Ванькевича Виталия Игоревича соответствует требованиям, предъявляемым к работам по направлению подготовки 48.03.01 Теология, уровень бакалавриата, профиль подготовки «Систематическая теология Православия» и может быть допущена к защите.

Дата:. Подпись_____

АННОТАЦИЯ на ВКР по теме:
«Моравская иконопись: сербское влияние на русское церковное искусство»

В работе исследовалась Моравская школа живописи (конец XIV – начало XV вв.), ее связь с поздним византийским искусством и несколькими памятникам новгородской живописи конца XIV века. Установлено, что моравский стиль возник в последней четверти XIV, практически одномоментно и во всех видах прикладного искусства. В короткий срок было построено множество памятников зодчества и произведена их роспись в моравском стиле. На возникновение и развитие стиля повлияли политические, канонические, военно-политические и экономические причины. Особое значение имело: восстановление каноничности Сербской Церкви со стороны Константинополя (1375), поражение в Косовской битве (1389), миграция мастеров из культурных центров империи, литераторов, ученного монашества со св. Афона, укрепление политической и экономической власти князя и установление деспотата.

В ВКР раскрыты особенности стиля моравской школы. В практической части работы на примере детальной описи двух церквей монастыря Раваница и Каленич продемонстрировано содержание стиля моравской школы. Проанализированы: иконографические типы изображений, схемы и циклы росписей, стилистические особенности. Дана художественная оценка произведениям. Очерчен круг богословских проблем, отраженных в искусстве моравской школы. Раскрыта самобытность школы в ее смелом использовании фольклорных вставок, расширяющих богословский сюжет фресок.

В ВКР проанализировано общественно-политическое, экономическое положение и состояние культуры Новгорода в конце XIV века. Отдельно было уделено внимание путям миграции мастеров и пребыванию в Новгороде, в конце XIV века изографов с территории Балкан. Исследованием работ русских ученых было установлено, что мастера с Балкан в XIV–XV веке были на Руси и могли участвовать в росписи церкви Спаса Преображения Господня «на Ковалеве».

Детально исследовались росписи церкви Спаса Преображения Господня «на Ковалеве» (1380). С использованием методов стилистического, иконографического и сравнительного анализа рассмотрены: отдельные изображения, новые для средневекового русского искусства иконографические типы «Не рыдай Мене Мати», «Предста Царица», схемы и циклы росписи. Полученные данные сопоставлялись с моравским искусством и живописью м. Каленич и Раваница.

Отдельно в ВКР рассматривалась тема «культурного влияния», как культурного феномена, связанного с переносом на другую почву идей и техник искусства. А также были рассмотрены проблемы методологии в искусстве. Дано краткое описание методологий в истории искусства и их практическая значимость в исследовании церковной живописи. В ВКР было установлено, что именно из-за методологических недостатков исследования, долгое время, вплоть до середины XX века новгородские росписи рассматривали стилем, произошедшим от стиля Феофана Грека или особым новгородским стилем. В работе выполнен общий стилистический анализ моравской школы живописи.

В ВРК на основе метода «векторного анализа произведения» был рассмотрен моравский стиль и его влияние на зрителя. В результате удалось установить особенности моравской школы в сочетании канонического и живописного в изображении.

В ВКР рассмотрены также богословские и литургические идеи Моравской школы и новгородских росписей XIV века. Рассмотрено усиление литургических и дидактических функций росписей. Высказано предположение, что в основе идеалов моравской живописи лежала идеи Спасения и Преображения, что было необычным для второй половины XIV века, в котором главенствовали идеи Страшного Суда.

« » 2020 г. _____/ /
(подпись студента) (расшифровка подписи)

АВТОРЕФЕРАТ

187 с., 56 рис. 58 источников, приложение

МОРАВСКАЯ ЖИВОПИСЬ, СТИЛЬ, КАЛЕНИЧ, РАВАНИЦА, ЦЕРКОВЬ СПАСА НА КОВАЛЕВЕ, ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО, НОВГОРОД, ЮЖНОСЛАВЯНСКИЕ СВЯЗИ, СЕРБСКОЕ ВЛИЯНИЕ, ПРЕДСТА ЦАРИЦА, НЕ РЫДАЙ МЕНЕ МАТИ

Объект исследования: Стили и особенности монументальной живописи начала XIV конца XV веков в Византии, Сербии и Руси.

Предмет исследования: Церковная живопись в монастырях: Велуче, Раваница, Каленич, относящихся к моравской школе живописи и роспись новгородской церкви Спаса Преображения «на Ковалеве».

Методы исследования: сравнительного, стилистического и иконографического анализа. Типологически – системный, анализа текстов и письменных источников. Частично применяемые методы: обобщения, метод векторного анализа произведения Ноэль Мулуда (фр.Noël Mouloud).

Цель исследования: Обобщить основные особенности моравской школы иконописи и выявить ее влияние на стиль росписи новгородских храмов XIV–XV веков.

Задачи в ВКР: Рассмотреть историографию по теме, раскрыть условия становления искусства моравской школы, исследовать живопись в церквях монастырей Раваница и Каленич (Сербия) и церкви Спаса Преображения Господня «на Ковалеве» (Новгород).

В результате исследования были сделаны выводы:

1. Моравская школа живописи самостоятельный творческий центр, возникший и развившийся из Византийского искусства.
2. Установлено, что росписи церкви Спаса Преображения Господня «на Ковалеве» в Новгороде относятся к моравской живописи и выполнены они были, вероятнее всего, моравскими мастерами.
3. Моравская живопись основывалась на идеалах утонченности, красоты, гармонии. Богословской идей моравской живописи было Спасение и Преображение.
4. Моравский стиль не закрепился на новгородской земле, а исчез т.к. его появление не было связано с теми условиями, которые сопутствовали его становлению в Моравской Сербии.

Практическая значимость: состоит в возможности использования результатов исследования для публикаций в научных и популярных изданиях. В преподавании церковного искусства и его истории.

Перспективы дальнейшего исследования: Возможность развития исследования по мере появления новых объектов исследования: расчистки и реставрации фресковой живописи в Сербии и России.

ABSTRACT

187 p., 56 fig., 58 sources, apps

MORAVIAN PAINTING, STYLE, KALENICH, RAVANITSA, CHURCH OF THE SAVING ON KOVELVA, DAY-VENRUS ART, NOVGOROD, SOUTH SLAVIC CONNECTIONS, SERBIAN INFLUENCE, AT YOUR RIGHT HAND STANDS THE QUEEN

The object of the research: Styles and features of monumental painting of the beginning of the XIV end of the XV centuries in Byzantium, Serbia and Russia.

The subject of the research: Church painting in monasteries: Veluc, Ravanica, Kalenich, belonging to the Moravian school of painting and painting of the Novgorod Church of the Transfiguration of the Savior "on Kovalev".

The research uses such theoretical methods: comparative, stylistic and iconographic analysis. Typologically - systemic, analysis of texts and written sources. Partially applied methods: generalizations, the method of vector analysis of the work of Noel Muloud (fr. Noël Mouloud).

The purpose of the research: To summarize the main features of the Moravian school of icon painting and to identify its influence on the painting style of Novgorod temples of the XIV – XV centuries.

The research results in the following statements:

1. The Moravian School of Painting is an independent creative center that arose and developed from Byzantine art.

2. It was established that the murals of the Church of the Savior on Kovalev in Novgorod belong to Moravian painting and they were made by Serbian masters.

3. Moravian painting was based on the ideals of sophistication, beauty, harmony. The theological ideas of Moravian painting was Salvation and Transfiguration.

4. The Moravian style did not gain a foothold on Novgorod land, but disappeared. its appearance is not related to the conditions that accompanied its formation in Moravian Serbia.

Practical relevance: consists in the possibility of using the results of research for publications in scientific and popular publications. In the teaching of church art and its history.

Негосударственное частное *у*чреждение – образовательная организация
высшего образования «Миссионерский институт»

Ванькевич Виталий Игоревич

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА

Моравская иконопись:
сербское влияние на русское церковное искусство

Направление подготовки 48.03.01 Теология
Профиль ОПОП «Систематическая теология Православия»

Руководитель:
канд. пед. наук
А.Е. Парамонова

Екатеринбург, 2020 г.

Оглавление

Введение 3
Глава 1. Византийское искусство и моравская живопись 13
1.1. Историография по предмету исследования 13
1.2. Византийская живопись XIII–XV веков 20
1.3. Моравская школа живописи 27
1.4. Живопись Раваницы и Каленича 33
Выводы 48
Глава 2. Новгородская культура и искусство XIV века 50
2.1. Церковь Спаса Преображения Господня на Ковалёве 56
2.2. Иконографический анализ изображений Ковалёво 61
2.3. Иноземные изографы в Новгороде XIV–XV веках 68
Выводы 72
Глава 3. Культурное влияние и проблемы методологии 73
3.1. Проблемы методологии в церковной живописи 82
3.2. Богословские и литургические идеи Каленича и Ковалёво 99
Выводы 109
Заключение 112
Библиографический список 119
Приложение 126126–185

Введение

Настоящая работа посвящена рассмотрению вопроса влияния на церковное искусство Руси отдельной ветви византийской живописи, известной в науке под названием «Моравская школа живописи».

По общему мнению исследователей как отечественных, так и зарубежных, такое влияние имело место в один из периодов древнерусского искусства конца XIV – начала XV века в Новгороде.

Первый шаг к изучению средневековой новгородской архитектуры и живописи был сделан Русской православной церковью. По решению Святейшего Синода 1854 г. в Новгород был отправлен архимандрит Макарий (Миролюбов). В результате натурных изучений, ознакомлений с летописями и архивами в 1860 г. была издана книга «Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях», изданная в двух томах в 1860 году. Издание этого труда послужило началом изучения новгородского церковного искусства следующими поколениями ученных.

Внимание исследователей монументальной живописи привлекла группа новгородских храмов, чья роспись значительно отличалась от фресковой живописи группы храмов, расписанных на границе XIV–XV веков. Особенностью живописи этой группы был особый стиль хотя и восходящий к византийскому, но в основе своей, имеющий собственное мировоззрение. Палитра красок, особенности иконографических типов, сценическая многоуровневость, стилистическая гармония и эстетизм, были характерными чертами для них.

Первые исследователи, несмотря на очевидность отличия этого стиля от созданных в новгородском искусстве в XIV–XV веке, видели в нём особенный, но всё же новгородский стиль. Часть исследователей стали осторожно выдвигать версию о южнославянском следе в росписях группы новгородских храмов. К этой группе относили, с некоторыми изменениями, следующие

памятники монументального искусства: церковь Архангела Михаила Сковородского монастыря, церковь Благовещения на Городище и церковь Рождества на Красном поле, а также Спаса-Преображенскую церковь Ковалёва.

Значительно позже, в конце XIX – начале XX века, в результате кропотливой работы стал выявляться подлинный источник стиля, который указывал на моравскую школу живописи.

Моравская школа живописи, в отличие от византийской живописи, стала выделяться исследователями достаточно недавно, хотя её творчество связывают со второй половиной XIV и начала XV века. Практические исследования моравской школы начались в конце XIX века. Изучение фресок церквей и монастырских комплексов в Сербии продолжилось в 30-е годы XX века, а затем, особенно результативно, в 60–80-е годы предыдущего столетия.

Русские учёные конца XIX века сделали первый задел в изучении византийского искусства, но в силу того, что массив церковной живописи был огромен, вычленить из него отдельные центры искусства, к которым принадлежали объекты моравской школы, было объективно трудно. Благодаря проведённым исследованиям, к концу XIX века была составлена опись произведений древнерусского искусства, разработана методика, намечены исторические источники возникновения изображений, предложены некоторые параллели, написаны первые работы, систематизирующие русское и византийское искусство. Но сами выводы этих трудов были ещё очень предварительны. Шёл процесс накопления фактических данных. Такие учёные, как Д.А. Ровинский, Н.В. Покровский, Н.П Кондаков, Д.В Айналов, А.П. Новицкий, А.И. Некрасов внесли огромный вклад в изучение церковной живописи и благодаря их трудам было возможно продолжить детальное изучение и формирование новых исследований, с опорой на полученные знания. Н.П. Кондаков совершил в 1900 г. археологическое путешествие в Македонию, сумев посетить и юго-западную Сербию, где исследовал

монастырь Студеница. По результатам путешествия была издана работа «Македония – археологическое путешествие», где он отмечал, что южнославянское искусство осталось полностью неисследованным по сравнению с византийским. Большой вклад в описание сербского искусства XIII–XV веков сделал французский исследователь Г. Милле, ему и принадлежит название – «Моравская школа живописи», вошедшее в научный оборот. Сербские учёные М. Вальтрович, М. Миличевич трудились над описанием сербской монументальной живописи в конце XIX века, изучая церковную архитектуру Сербии и создавая первый детальный анализ храмовой живописи монастырей моравской школы.

Над раскрытием особенностей иконографического стиля моравской школы живописи, который обладал уникальными чертами, работали русские, советские и сербские учёные. Исследование живописи шло с двух сторон, навстречу друг другу. С одной стороны, Сербская Академия Науки и Искусства в лице таких выдающихся учёных академиков, как: М. Валтрович, С. Радойчич, В. Джурич, с другой стороны, Академия художеств СССР в лице учёных с мировым именем: И. Э. Грабарь, М.В. Алпатов, В.Н. Лазарев (член-корреспондент). Над воссозданием разрушенного храма и живописи трудился реставратор, художник, иконописец А.П. Греков. Среди современных российских учёных, сделавших свой вклад в изучение новгородского искусства XIV–XV веков, можно выделить: С.О. Дмитриеву Э.С. Смирнову, О.С. Попову, Л.И. Лифшица, В.Д. Сарабьянова.

В результате исследований советских и сербских учёных, произведённых реставраций (последствия двух Мировых Войн), систематизации и анализа, искусствоведческой оценки, перед нами предстала не просто провинциальная школа, а система ценностей и взглядов, духовный поиск, богословское размышление в красках, которое имеет свою собственную неповторимую эстетику, гармонию, декоративность в архитектуре и росписях.

Советские учёные-искусствоведы, со своей стороны, в основном изучали вопрос росписи группы новгородских храмов, относящихся к XIV–XV векам, которые, к сожалению, сильно пострадали или даже были полностью разрушены, как например, церковь Спаса Преображения Господня «на Ковалёве», церковь Успения Пресвятой Богородицы «на Волотове».

Большинство отечественных исследователей второй половины XX века отмечали, что в группе новгородских храмов, расписанных в XIV–XV веках, присутствует стиль отличный от новгородской школы XII–XIV веков и особенности этого стиля восходят к южнославянским землям, к Сербии или Болгарии. В.Н. Лазарев в своей работе «Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века» делает решительный вывод, что росписи ряда храмов древнего Новгорода: церковь Спаса Преображения на Ковалёве, Благовещенской церкви на Городище и церкви Рождества на Поле, имеют отличия, которым невозможно найти объяснения с точки зрения развития древнерусского искусства. Скорее всего, они были выполнены мастерами из Сербии или их учениками, знакомыми с моравской школой живописи. Живопись этих храмов выполнена, как по иконографической схеме, близкой моравской школе, так и по технике росписей (линейно-графические черты, мазки, иконописная манера), лики Спасителя и святых, также указывают на их балканское происхождение.

Другие авторы, отмечая, что в древнерусской новгородской живописи присутствует южнославянский след, обычно ограничивались констатацией самого факта, оставляя более детальное исследование за рамками своих работ.

Долгое время, в научных работах как в самой Сербии, так и в Российской империи, а позднее и в раннем советском искусствоведении, сербская средневековая живопись рассматривалась исключительно как часть византийского палеологовского искусства, а новгородская роспись отдельной группы памятников XIV–XV века, соответственно, как русская. Только в середине XX века благодаря советским и сербским учёным вопрос о

самостоятельном значении моравской школы стал разрешаться утвердительно. Разрешение этой проблемы помогло изменить представления о всеобщем византийском характере церковной живописи, развить представления о самостоятельности и самобытности новых центров развития церковной живописи, к которым, без сомнения относились средневековые Сербия и Русь.

Для многих исследователей отправной точкой проблемы стал вопрос о том, как искусство с Балкан могло достичь Руси. В исследованиях, посвящённых византийской живописи позднего периода, множество авторов исходят из точки зрения, что до и после захвата Византии турками множество мастеров мигрантов расселилось по периферийным центрам живописи империи. С Балкан миграция мастеров продолжилась на территорию современной Молдавии, Юго-Западную Малороссию и Русь.

На формирование искусства моравской школы повлияли богословские, политические и социальные причины, сложившиеся в средневековой Сербии.

Одной из таких явных причин называется поражение сербской армии (1389) во главе с сербским Князем Лазарем (Хребляновичем) от турок, которое произошло на Косовом поле. Надвигающаяся угроза турецкого порабощения усилила не только волнение во всех слоях общества, но и отразилась в церковном искусстве в виде эсхатологических ожиданий конца мира. Русь XIV–XV переживала похожую историческую ситуацию, но только она освобождалась от ига, тогда как Сербия входила в длительный период потери независимости.

Настоящее исследование имеет своей целью установить степень влияния моравской живописи на росписи группы новгородских храмов XIV–XV века. Выявить: какие причины вызвали появление моравского искусства на новгородской земле. Дать оценку религиозным, культурным, историческим и социальным процессам, которые могли обусловить возможность такого влияния. Какие богословские и литургические идеи привнесла моравская

живопись в новгородские росписи XIV–XV века. И наконец, почему после росписи нескольких храмов следы этой живописи исчезают из монументального искусства Руси.

Актуальность темы:

Важность исследования влияния моравской школы на некоторые памятники новгородского храмового искусства продиктовано самой историей изучения церковного искусства. Исследование церковной живописи всегда стремилось определить иконографические типы, стиль, период его существования, индивидуальности стиля с учётом местных традиций, распространённость, группы объектов, догматические и богословские проблемы, отражённые в живописи. Храм в Средние века был воплощением мироустройства, его архитектура и живопись несли в себе вероучительную и догматическую программу.

Изучение моравской живописи и средневекового русского искусства ещё далеки от завершения. Детальное их изучение началось не так давно, в середине XX века. Продолжаются работы по раскрытию фресковой живописи и реставрации разрушенных росписей, что даёт повод для новых исследований по южнославянским связям.

Исследования вопроса влияния моравской школы живописи на новгородское искусство XIV–XV веке открывает нам новые представления о путях развития византийского искусства, истории возникновения новых иконографических типов, религиозном мировоззрении отражённом в искусстве. Изучая вопрос о влиянии, мы приближаемся и к более полному осмыслению всего комплекса славянских связей, что может иметь важное значение для осмысления самостоятельности церковного искусства в средневековых центрах Руси и Сербии.

Объект исследования:

Стили и особенности монументальной живописи начала XIV – конца XV века в Византии, Сербии и Руси.

Предмет исследования:

Церковная живопись в монастырях: Велуче, Раваница, Каленич, относящихся к моравской школе живописи и роспись новгородской церкви Спаса Преображения «на Ковалёве».

Цель исследования:

Обобщить основные особенности моравской школы иконописи и выявить её влияние на программу росписи новгородских храмов XIV–XV веков.

Задачи исследования:

1. Описать историографию по вопросу изучения моравской школы и новгородского церковного искусства XIV–XV вв.

2. Дать общую характеристику церковной живописи Палеологовского периода XIII–XV вв., повлиявшей на возникновение моравской школы.

3. Раскрыть источники, причины, условия становления искусства моравской школы живописи.

4. Исследовать монументальную живопись в Церквях монастырей Раваница и Каленич (Сербия) и церкви Спаса Преображения «на Ковалёве» (Новгород).

5. Рассмотреть особенности новгородской культуры и искусства XIV в.

6. Рассмотреть проблемы миграции мастеров и их участия в создании монументального новгородского искусства XIV–XV веков.

7. Рассмотреть понятие и историю «культурного влияния» и его источники на Руси.

8. Рассмотреть методологические основы исследования церковной живописи с практической целью применения их в отношении моравской школы и памятников монументального новгородского искусства в XIV–XV века.

9. Исследовать богословские и литургические идеи росписей Каленича и Ковалёво.

Источниками материалов служат:

Преимущественно труды русских, российских, сербских исследователей церковного искусства: Н.В. Покровского, Н.П. Кондакова, А.И. Некрасова А.П. Новицкого Д.В. Айналова, И.Э Грабаря, И.И. Бессонова А.В. Грищенко, М.В. Алпатова, В.Н. Лазарева, Г.И. Вздорнова, Д.С. Лихачева, В.Д. Лихачевой, И.К. Языковой, Л.А. Успенского, Т.В. Ильиной, В.В. Бычкова, М.М. Ракова, О.С, Поповой, Л.А. Рапацкой, Л.И. Лифшица, С.О. Дмитриевой, В.Д. Сарабьянова, Э.С. Смирновой, А.Л. Юрганова, Ю.Г. Малкова, А.П. Грекова, О.И. Подобедовой, В.Н. Тяжелова, О.И. Сопоцинского, Е.Н Устюговой, В.В. Лепахина, А.А. Салтыкова, Э.А. Гордиенко, Г.К. Вагнера, И.К. Языковой, А.Л. Юрганова, Е.Н. Устюговой

И ряда зарубежных авторов: Э.С. Кон-Винера, С. Байе, Г. Зедельмайра, В. Джурича, С. Радойчича, М. Вальтровича, С. Чирковича.

Практическая значимость работы:

Результаты исследования могут дополнить исторические представления о вкладе в церковное искусство Руси южнославянских мастеров, выявить те новые богословские и духовные устремления, которыми руководствовались мастера в создании стиля моравской школы и русской церковной живописи.

Результаты исследования могут стать материалом для написания магистерской диссертации, подготовки статей для печатных и электронных изданий, подготовки лекций и практических занятий по церковному искусству. Результаты работы могут быть применимы в профессиональной миссионерской деятельности, при преподавании на богословских курсах и церковных школах.

Методы, используемые в работе для решения поставленных целей и задач:

В основной части работы применялись методы стилистического и иконографического анализа. В качестве дополнительного метода применялся типологически-системный метод, а также методы анализа текстов и

письменных источников. Для определения степени влияния Моравского искусства на новгородскую живопись применялся сравнительный метод.

Частично применяемые методы: обобщения, методы классификации.

Для изучения визуального воздействия живописи и создания диаграммы использовался – метод векторного анализа произведения Ноэль Мулуда (фр.Noël Mouloud).

Структура работы.

В работе не будет рассматриваться весь комплекс вопросов, относящихся к объектам монументального искусства моравской школы, а только необходимая часть репрезентативных объектов. Это же относиться и к росписи группы новгородских храмов.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, трех глав, выводов по каждой главе, заключения, списка использованной литературы и Приложения с иллюстрациями росписей исследуемых объектов.

Во введении обосновывается актуальность написания работы с учетом того, что в группе храмов древненовгородского зодчества, исследователями было установлено, что их монументальная живопись не относиться не к одной древнерусской группе памятников церковной живописи. Впоследствии, только к концу XIX века, появились первые научные результаты, благодаря которым был установлен южнославянский характер росписей.

В первой главе работы даётся историография по разрабатываемой теме.

Описывается состояние церковной живописи в Византии, чьё искусство лежит в основе, практически всей православной иконописи. В продолжении темы влияния византийского искусства на периферийные центры живописи даётся подробное описание моравской школы живописи и её истоков. От общей характеристики моравской школы, исследование концентрируется на отдельных памятниках зодчества, монастырях: Велуче, Раваница и Каленич. В заключение делаются выводы по главе.

Во второй главе работы рассматривается новгородская культура и искусство XIV века, её общее состояние, социально-экономическое положение Новгорода, как культурной столицы Древней Руси. Исследуются церковь Спаса Преображения «на Ковалёве», как объект монументального искусства, чьи росписи, как считается, созданы под влиянием моравской школы живописи. Делается подробный иконографический анализ росписей с целью установления их близости к моравской школе. Рассматривается также вопрос о миграции мастеров с территории Балкан на Русь. Летописные и исторические источники о возможном участии сербских мастеров в создании новгородской живописи XIV–XV веков. В заключение делаются выводы по главе.

В третьей главе работы рассматриваются теоретические аспекты понятия «культурного влияния», как способы переноса и эволюции искусства.

Исследуются проблемы стиля и метода в искусствоведении. Теоретические и практические проблемы их конкретного применения в исследованиях моравской живописи и группы новгородских памятников монументального искусства. В завершении рассматривается богословское и литургическое значение живописи Каленича и ковалёвских росписей.

Количество используемых в работе источников: 58

В заключение подводиться итог исследования, описывается процесс работы и фиксируется достижение целей исследования.

В Приложении к работе используются 56 иллюстраций, на которые в основном тексте работе представлены ссылки.

Глава 1. Византийское искусство и моравская живопись

1.1. Историография по предмету исследования

Вся историография по теме делится на три периода, разделяемые Октябрьской революцией 1917 года, Первой и Второй мировыми войнами.

Разрушительная сила этих событий практически сделала невозможным глубокие исследования между этими вехами. Происходило закрытие университетов, научных центров, за их роспуском следовала эмиграция учёных или оккупация территорий. Часто в местах расположения памятников зодчества велись активные боевые действия, в результате которых многие объекты искусства были безвозвратно утрачены.

К первой группе историографических источников относятся работы учёных Российской империи и сербских исследователей, основоположников медиевистики, создавших фундамент для будущих исследований.

1. Н.В. Покровский в работе «Стенные росписи в древних храмах греческих и русских»[1], обнаружил некоторую обособленность группы памятников новгородского искусства. Росписям церкви Спаса Преображение «на Ковалёве» автор даёт небольшую опись монументальным изображениям перечисляя типы иконографических изображений и делает вывод, что она не отличается от церкви XII века Спаса «на Нередице».

2. Н.П. Кондаков в работе «Македония: Археологическое путешествие»[2], – может быть, одним из первых замечает национальные черты церковного искусства Сербии. Им отмечено, что всё искусство южных славян находится на первом этапе изучения. Всё исследования, в основном сосредоточены на изучении византийского искусства и до отдельного исследования ветвей её живописи науке недостаёт сил. Поэтому, по мнению

[1] Покровский Н. В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М.,1890. – 172 с.
[2] Кондаков Н. П. Македония: Археологическое путешествие. СПб.,1909. – 302 с.

автора, и существует ограниченность в подходе изучения самого византийского искусства и образовавшихся от него национальных стилей. В работе используются и две других работы учёного «Русская Икона»[3] в 4-х томах и «Иконография Богоматери»[4]. Работа «Русская икона» результат более чем 30-го труда, с детальным описанием всего иконографического корпуса Российской империи. В монографии «Иконография Богоматери», крупнейшее исследование Н.П. Кондакова, посвящённое всем иконографическим типам Богоматери, созданным в византийском искусстве и за его пределами.

3. А.В. Грищенко в работе «Русская икона, как искусство живописи»[5] останавливается на стилистическом и визуальном исследовании церковной живописи. В отличие от других исследователей он старается раскрыть эстетические основы русского иконописания. А.В. Грищенко, искренно восторгается разнообразием стилей, особенно выделяя древний Новгород и его мастеров, называя их создателями неповторимых по цветовой гамме, волнующих образов. А.В. Грищенко выделял среди новгородской живописи русскую и греческую, в основном имея в виду созданную Феофаном Греком. Им указывается, что часть росписей выполнялось мастерами с Балкан, но какой-либо подробной информации на этот счёт нет.

4. И.И. Бессонов «Иконописание в России»[6]. Работа посвящена обзору традиции иконописания на Руси. Автор начинает обзор с IX века, рассказывает о путях, которое прошло иконописание на Руси. Делает подробную опись русских школ. Автор указывает на глубокую самобытность русского искусства, происходящего до XII века от непосредственно греческих мастеров. В XIII–XIV веках живопись создавали совместные артели русских и греческих мастеров, а работы второй половины XV века, по его мнению, уже выполнялись исключительно русскими мастерами.

[3] Кондаков Н.П. Русская икона: в 4 т. Т.4.Ч.2. Прага., репринт. – М.,2004. 302 с.
[4] Кондаков Н.П. Иконография Богоматери: в 2 т.; Т.1. Петроград., 1915. – 405 с.
[5] Грищенко А.В. Вопросы живописи. Русская икона как искусство живописи // Вып. 3-й. М.,1907. – 265 с.
[6] Бессонов И.И. Иконописание в России. Калуга.,1914. – 87 с.

5. М. Вальтрович (М. Валтровић) член Сербской Академии наук и искусства, «Поглед на стару српску црквену архитектуру»[7]. Первое объёмное исследование монументальных памятников Сербии и их распределение по стилям средневекового сербского искусства.

Вторая группа – это современные авторы XX века, сделавших свой вклад не только в изучение отдельных объектов моравской школы живописи, но давших обобщающий анализ его монументального стиля, архитектуры, возможной связи между новгородской живописью XIV–XV веков и моравской школой. Здесь представлены, как советские и югославские ученые, так и современные российские и сербские исследователи.

6. Прежде всего, упомянем В.Н. Лазарева и его работу «Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века»[8]. Это работа носит краеугольное значение для все темы настоящего исследования. Глубокое исследование росписей церкви Спаса Преображения «на Ковалёве»[9], в котором автор не только детально разбирает каждую роспись, но и делает научные открытия о новых иконографических типах росписей «Не рыдай Мене Мати» и «Предста Царица». А также им ставится вопрос о наличии художественных связей росписи церкви Спаса Преображения «на Ковалёве» с моравской школой живописи. Эта работа вошла, как статья в сборник работ «Русская средневековая живопись»[10].

7. Ещё одна работа В.Н. Лазарева «Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы»[11]. В сборник вошли статьи, рецензии, выступления, касающиеся важнейших проблем и крупнейших памятников

[7] Валтровић М. Поглед на стару српску црквену архитектуру. Београд,1889 – 33 с.
[8] Лазарев В. Н. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века // Ежегодник Института истории искусств (ИИИ). Архитектура и живопись. 1957. М., 1958. С. 233 – 278.
[9] Далее в тексте: церковь Спаса «на Ковалёве»; ковалевская церковь; ковалевская живопись; ковалевская роспись, Спаса «на Ковалёве».
[10] Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. – 346 с.
[11] Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М.,1978. – 336 с.

византийского и древнерусского искусства. Некоторые из статей этого издания, также применялись при написании настоящей работы.

8. Д.С. Лихачёв в работе «Культура Руси времени Андрея Рублёва и Епифания Премудрого»[12] указывает на несомненную близость в искусстве церкви Спаса «на Ковалёве» с сербской живописью. Это близость, по мнению автора, устанавливается иконографически, стилистически, палеографически, говоря об этом, Д.С. Лихачёв, ссылается на работы В.Д. Айналова и Г. Милле.

9. В.Д. Лихачёва в своей работе «Византийское искусство IV–XV вв»[13] достаточно подробно остановилась на сербском монументальном искусстве, как одной из ветвей византийского творчества. В работе автор делает обзор церквей и их росписи от Косова и до центральной Сербии. Автор выделяет, среди сербских росписей, группу моравской росписи. В задачу исследования не входило выявление влияний и художественных связей между сербскими стилями и древнерусской живописью, и поэтому этот вопрос обойдён стороной.

10. В обширном труде Т.В. Ильиной «История отечественного искусства от Крещения до третьего тысячелетия»[14] в разделе, посвящённом монументальному искусству древнего Новгорода, говоря о росписях Ковалевской церкви, автор указывает, что мастерами были балканские, в основном сербские мастера. Такое мнение, всё чаще можно видеть в работах современных авторов, которые фактически воспроизводят выводы наиболее известных русских, российских и сербских учёных XX века.

11. О.С. Попова к самостоятельному стилю и центру живописи византийского круга относит и моравскую живопись. В своём прекрасно оформленном и глубоком исследовании «Пути византийского искусства»[15], автор называет сербскую живопись XIV–XV веков: последней точкой

[12] Лихачёв Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублёва и Епифания Премудрого. М., Л.,1962. – 194 с.
[13] Лихачева В.Д. Искусство Византии IV –– XV веков. Л.,1986. – 316 с.
[14] Ильина Т.В. История отечественного искусства от Крещения Руси до начала третьего тысячелетия: учебник для вузов. – 5-е изд., перераб. и доп.– М.,2010. – 473 с.
[15] Попова О.С. Пути византийского искусства. М.,2013. – 460 с.

расцвета византийского художественного искусства. Моравскую школу характеризует как неповторимую по лиризму, среди других центров византийского искусства.

12. Нельзя не упомянуть и отдельную работу С.О. Дмитриевой «Фрески храма Спаса Преображения на Ковалёве в Новгороде, 1380 года»[16]. Как следует из названия, в ней рассматривается исключительно монументальная живопись церкви Спаса Преображения «на Ковалёве». В работе детально исследуется живопись, отмечается, что создателями фресок являются южнославянские мастера. Проводится сравнительный анализ ковалёвских росписей, с созданными в Новгороде почти одновременно, фресками церквей Спаса Преображения «на Ильине» (мастер Феофан Грек) и Св. Феодора Стратилата «на Ручье».

13. А.П. Греков художник и реставратор уничтоженной фашистами церкви Спаса Преображения «на Ковалёве», вместе с супругой внесли огромный вклад в восстановлении уничтоженных фресок Спаса Преображения «на Ковалёве». Его работы посвящены детальным описям, техники живописи, используемым материалам, краскам, самой реставрации, иконографическим типам, реконструкциям недостающих росписей. Большинство исследований опубликовано в сборнике работ «Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII веков»[17].

14. В.Д. Сарабьянов, Э.С. Смирнова в «Истории древнерусской живописи»[18] уделяют достаточное внимание группе новгородских памятников и их монументальному искусству, прежде всего, церкви Спаса «на Ковалёве», церкви «Рождества Христова» на Красном поле, Волотовской церкви. Авторы, допуская возможность южнославянских влияний, отдают предпочтение

[16] Дмитриева С. О. Фрески храма Спаса Преображения на Ковалёве в Новгороде 1380 года. М.,2011. – 272 с.
[17] Греков А.П. Из опыта работ по спасению росписи церкви Спаса на Ковалёве в Новгороде // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М.,1980. С.176 – 196.
[18] Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. М., 2007. – 752 с.

версии, что в основе стиля росписей Ковалевского храма лежит оригинальный, новгородский стиль.

15. Необходимо упомянуть и коллективный труд авторов И.К. Языкова, игумен Лука (Головков) и др., в обширной работе «История иконописи VI–XX века»[19]. В разделе, посвящённом сербскому искусству, Е. Осташенко достаточно подробно, останавливается на сербском монументальном искусстве. Исследователь подчёркивает его связь с византийским и в то же время говорит о нём, как о глубоко самостоятельном явлении. Моравская живопись, считает автор, обладает подчёркнутым аристократизмом, испытавшая на себе влияние позднеготических элементов и дворцовой культуры. Е. Осташенко очерчивает идею о противопоставлении искусства моравской школы Сербии «мраку и грубости реального и происходящего». Указывает на параллели в творчестве св. А. Рублёва и моравской живописи.

16. Среди современных исследований, посвящённых моравскому искусству, есть и докторская диссертация М.В. Кирилловой по теме: «Особенности иконографии и система расположения фресок в живописи моравской школы: Сербское искусство второй половины XIV – первой половины XV веков»[20]. Это единственное диссертационное исследование, в котором обобщена и рассмотрена живопись моравской школы. Автор пользуется обзором большого количества сербских источников, сделан обширный обзор историографии по теме, рассмотрен вопрос возникновения моравской школы, условия, повлиявшие на возникновения моравского стиля.

Дан анализ объектов и живописи входящей в круг моравского искусства.

Автор рассматривает также и вопрос о стилистических особенностях

[19] Языкова И.К, Лука (Головков), игум. и др. История иконописи VI–XX века: истоки, традиции, современность. Тверь., 2014. – 288 с.

[20] Кириллова М.В. Особенности иконографии и система расположения фресок в живописи моравской школы: Сербское искусство второй половины XIV– первой половины XV веков: дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. СПб.,2002. – 348 с.

новгородских монументальных росписей в свете влияния на них моравского стиля.

17. К современным исследованиям относится и диссертация С.В. Мальцевой «Архитектура Сербии второй половины XIV – первой половины XV века. Моравская школа»[21]. В диссертации подробно рассматриваются условия возникновения архитектуры моравской школы, даётся широкая историография сербских трудов. С учётом того, что моравская школа была комплексным явлением, полагаем необходимым использовать диссертацию С.В. Мальцевой в настоящей работе.

Множество других авторов касались или упоминали в своих трудах средневековую новгородскую монументальную живопись XIV–XV веков, связывая её с творчеством балканских мастеров:

18. Л.И. Лифшиц «История русского искусства X–XVII веков»[22].

19. В.Н. Тяжелов, О.И. Сопоцинский «Малая история искусств»[23].

Сербские авторы второй половины XX века внесли большой вклад в исследования по архитектуре, истории культуры сербского княжеского двора, реставрации, консервации фресковой живописи моравской школы.

Прежде всего нужно указать на труды С. Радойчича, единомышленника В.Н. Лазарева, в вопросах изучения национального искусства. Исследования С. Радойчича, посвящённое моравской школе живописи и искусству монастыря Каленич, будет часто использоваться в настоящей работе.

20. «Фрески Каленича», написанная специально для сборника статья С. Радойчича, была опубликована в 1971 году, в составе сборника: «Андрей Рублев и его эпоха»[24]. Автор делает широкий обзор религиозных, культурных, политических, миграционных процессов, дворцового вкуса властителей, повлиявших на формирование и творчество моравской школы. В своей работе

[21] Мальцева С.В. Архитектура Сербии второй половины XIV – первой половины XV века. Моравская школа: дис. на соиск. уч.ст. канд. искусствоведения. СПб.,2016. – 256 с.
[22] Лифшиц Л. И. История русского искусства: в 2.т.; Т.1: Русское искусство X–XVII веков. М., 2007. – 344 с.
[23] Тяжелов В.Н, Сопоцинский О.И. Малая история искусств: Искусство средних веков. М.,1975. – 368 с.
[24] Радойчич С. Фрески Каленича // Андрей Рублев и его эпоха: Сб. статей. М.,1971. С.252 – 262.

автор, также указывает на схожесть стиля моравской школы с росписями церкви Спаса Преображения «на Ковалёве».

21. Большая работа была проведена сербским исследователем В. Джуричем. В объёмном труде «Византийские фрески в Югославии»[25] автор рассмотрел зарождение монументального искусства Сербии и фресковую живопись начиная с XI века в Македонии до середины XV века, т.е. до окончания существования искусства моравской Сербии.

22. В настоящей работе использованы и издания сербских авторов на сербском языке. Прежде всего, это фундаментальная монография исследования сербского искусства Средних веков С. Радойчича «Старая сербская живопись»[26]. В монографии подробно рассматривается период зарождения средневековой живописи от VIII–IX века и всё до окончания существования моравской школы в 1459 г.

23. Другим изданием на сербском языке, использованном при написании работы, является сборник работ С. Радойчича под названием «Избранные статьи и исследования 1933–1978 гг»[27]. Издание вышло в 1982 г. и включило в себя наиболее важные исследования, статьи С. Радойчича: от античных влияний на сербское искусство; византийской живописи, стиля и техники в старом сербском искусстве, до исследования фресковых росписей отдельных церквей и иконографических изображений.

1.2. Византийская живопись XIII–XV веков

Византийская школа живописи была началом для всех школ и мастеров церковной росписи. Из Константинополя в новообразованные христианские

[25] Джурич В. Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. – 592 с.
[26] Радојчић С. Старо српско сликарство. Београд.,1966. – 356 с.
[27] Радојчић С. Одабрани чланци и студије 1933—1978 Н.Сад.,1982. – 346 с.

центры поставлялись не только митрополиты, но и высылались богослужебные книги, предметы культа, а также и священные изображения.

Фрески и иконы служили прекрасным сопровождением благой вести для народов, ещё не вступивших в период своего расцвета. Зависимые политически и в вопросах организации церковной жизни, от единственного создателя вкусов, высоких образцов богословской мысли и религиозного миросозерцания, им приходилось принимать весь религиозный опыт в целости. Со временем им станет доступно самостоятельно решать и развивать религиозные вопросы, но пока существовала Византия, всё что связано с религией решалось в Константинополе.

В августе 1226 г. Михаил VIII Палеолог торжественно вступил в Константинополь при общем ликовании народа. Прибывший из Никеи Патриарх Арсений во второй раз помазал на власть императора на этот раз в соборе св. Софии. Империя начала восстанавливаться, после 60 лет латинского грабежа. Были выделены огромные суммы на восстановление дворцов, храмов, дома богатых горожан. Михаилом был с большой роскошью отстроен родовой храм св. Димитрия. Подлежал обновлению Влахренский дворец, бывший резиденцией латинян. Городские стены были отремонтированы, и новая стена опоясала район Акрополя. Остаётся неизвестным, откуда столько творческих сил нашлось для обновления Империи, словно их копили, ожидая момента освобождения, чтобы выплеснуть их в том числе и в создание образцов нового искусства, получивших названия Византийский ренессанс.

Модификация нормативного стиля, сложившегося в македонскую эпоху, произошла не без участия латинян. Будучи порабощённым, византийское искусство подверглось влиянию крестоносцев. Византийские мастера, принимая заказы, вынуждены были удовлетворять вкусы «заказчиков», что отражалось и на создаваемых ими изображениях.

Естественно, предположить, что рядом с византийскими мастерами работали мастера других культур привносившие в творчество элементы чужой

живописи[28]. В течение последующих 150 лет искусство проходило эволюцию, которая не была однородной, но которую условно можно разделить на этапы.

После изгнания крестоносцев творческая сила воспряла и дала множество направлений, сюжетного разнообразия, стилистических вариантов, тесная связь искусства с богословской мыслью и высокое художественное мастерство было особенностью этого периода.

Первый этап возрождения искусства Византии называется «Палеологовским Ренессансом» или «предренессансом»[29].

Оставаясь в своей основе религиозным, искусство становится менее замкнутым в своём иконографическом каноне. Усиление личностного начала и широкие светские тенденции стали преобладающей линией предренессанса.

Аристократичный характер новоявленного стиля черпал себя из придворной культуры, родившейся при дворе императора Андроника II Палеолога. Интерес к античному прошлому и использование черт богатого наследия литературы и изобразительного искусства вовлекал мастеров в применение сложных символов, аллегорий, сценичности, с сохранением основного религиозного начала. В последующем, именно черты дворцовой культуры станут одной из характеристик моравской школы, а прибывшие в Сербию эмигранты: философы, писатели, поэты и клир, станут столпом взглядов сербского двора.

Особенностями этапа палеологовского ренессанса были особые типы лиц: «<…> Некоторые из них – спокойные, по-классически красивые и индифферентные, без духовной или даже психологической углублённости.

Другие выглядят как портреты философов, с высокими выпуклыми лбами, глубоко посаженными глазами, острыми взглядами, с обликами очень индивидуальными и характерными»[30].

---

[28] См. об этом: Языкова И.К, Лука (Головков), игум. и др. История иконописи VI–XX века: истоки, традиции, современность. Тверь.,2014. С. 74.

[29] См. об этом: Лихачёва В.Д. Искусство Византии IV – XV веков. Л.,1986. С. 213.

[30] Языкова И.К, Лука (Головков), игум. и др. История иконописи VI–XX века: истоки, традиции, современность. Тверь.,2014. С. 77.

Практически в этот же самый период стиль палеологовского ренессанса будет положен в основу глубоко осмысленных образов, созданных в византийской провинции – в сербском монастыре Сопочаны (церковь св. Троицы, ок. 1264–1265 гг.). Сам по себе факт такого быстрого распространения стилистического новшества говорит о сильных культурных связях, которые, несмотря на тяжёлое положение Византии, развивались стремительно.

Следующий вывод о результате усиления светскости предренессансного стиля делает В.Д. Лихачёва: «Усиление индивидуализма несло за собой повышение эмоциональности, даже самых религиозных сюжетов…

…сближало искусство с действительностью»[31]. Это усиление, по мысли В.Д. Лихачёвой, определило популярность бытовых сцен Нового Завета: Брак в Кане, Тайная вечеря, Троица. Эти сюжетные образы были связаны с многочисленными бытовыми реалиями, контрастами, что позволяла мастерам детализировать изображение. На примере моравской школы живописи мы увидим, что фресковое изображение «Брак в Кане» (См. Приложение. Рис.1–1.1.), созданное в монастыре Каленич, обладает именно такими чертами. По мнению В.Д. Лихачевой, увлечение реальностью больше проявляется даже не в Константинополе, сколько в провинции.[32] Практически все сербские храмовые росписи содержат запечатление посещений их Ктиторами (См. Приложение. Рис.2), обычно княжеского рода[33]. Такого рода историзм событий, отображённый в живописи, присущ в основном только сербской церковной живописи. В церкви монастыря Хора (ныне Кахрие-Джами), вблизи Константинополя, есть мозаика с изображением Феодора Метохита, подносящего построенную им церковь Христу (См. Приложение. Рис.3). С

[31] Лихачева В.Д. Искусство Византии IV-XV веков. Л.,1986. С. 212.
[32] См.: Там же.
[33] См.: Там же. С. 213.

этой церковью Моравскую живопись связывают некоторые иконографические сюжеты и типы, о которых будет рассказано ниже.

Эпоха церковных споров XIV в.

Потенциал палеологовского ренессанса был исчерпан к 30-м годам XIV века. Гражданская война и борьба за власть повлияли на развитие и культурную атмосферу, к этому присоединились религиозные противоречия. Примерно в это же время начинаются известные паламисткие споры, в которых решался вопрос о возможности познания Бога по божественным энергиям. Победу в споре одержал учёный монах Григорий Палама. Это обстоятельство вызвало не только укрепление позиции исихастов на св. Афоне, но и привело к изменениям в иконописи, которая, восприняв идеи св. Григория Паламы, ответила на это появлением новых, учитывающих учение святого художественных образов.

По мнению М.В. Алпатова, высказанное им в статье «Искусство Феофана Грека и учение исихастов» в «мрачное монашеское мировоззрение вытесняет здоровые основы палеологовского неоэллинизма начала века.

Исихазм подорвал развитие многовековой традиции столичной школы и в сущности нанёс ей смертельный удар»[34]. Мнение М.В. Алпатова является безусловно верным для Константинопольской столичной школы и для новгородской живописи Феофана Грека. Но идеи паламизма в региональных центрах, таких как моравская Сербия, развивались немного по-другому. В моравской живописи успешно сочетались как классическое Палеологовское искусство, так и паламисткое понимание божественных энергий. Строгость исихастских изображений была гармонична обрамлена лиричностью живописи.

В последней фазе своего существования константинопольское искусство нашло в себе творческую энергию и смогло реализовать в

[34] Цит.по: Николаева Ж.В. Личность и традиция. Феофан Грек как мастер северного проторенессанса // Журнал EINAI: Философия. Религия. Культура.2018. Т.7. №1 (13). URL: http://bit.do/fFXX2 (дата обращения: 04.04.2020).

иконописи результаты споров с помощью золотого свечения в иконах, означавшего свет запредельного, божественного мира. В конце XIV – начале XV веков в росписях новгородских храмов мы можем увидеть реализацию в церковном искусстве паламистких споров, дошедших до нас через творчество Феофана Грека. Убедительные по темпераменту изображения вводят нас в мир исихии через образы, наполненные божественными энергиями. Казалось бы, что с помощью иконописи нельзя передать духовную энергию, но и этот элемент не стал исключением для руки мастера (См. Приложение. Рис.4).

В художественных образах этого периода, вызванных Гражданской войной в Византии, видны совершенно новые эмоции: взволнованность, напряжение, иногда даже тревожность, острота душевных переживаний. Этот период длился всего около двадцати лет.

Торжество паламизма – вторая половина XIV века.

Стабилизация общества и власти после победы в Гражданской войне Иоанна VI Кантакузина (император Византийской империи в 1347–1354 годах), было временем большого творческого подъёма и инициативы.

Характерными чертами искусства стало использование своеобразной выразительности цвета, особого, непривычного оттенка, способного создать повышенное эмоциональное состояние или даже придать изображению мистический настрой.

Образы в иконах этой эпохи вообще более эмоциональны, чем когда-либо, в них запечатлены различные оттенки душевных состояний от лирической гаммы до драматической. Отмечается привязанность к синему цвету (византийский голубой), что позволяло усилить таинственное свечение, связать его ассоциативно с Небом. Усиливающиеся поиски новых средств выражения образа были прямым следствием разрешения богословского спора в пользу исихазма. Сюжетная линия иконописи стала воспроизводить наиболее приближенные к понятию божественных энергий тему Преображения Господня. В.Д. Лихачёва отмечает, что художники-исихасты

стремились изображать свет льющимся из фигуры Христа, а не идущим на него извне[35].

Представление о том, насколько быстро стиль византийской живописи второй половины XIV века нашёл своё место в храмовой росписи, даёт нам фреска Преображение 1380 г. в церкви Спаса Преображения «на Ковалёве» в Новгороде (См. Приложение. Рис.5). Время её появление практически совпадает с появлением образов Преображения Господня в византийских мастерских, в которых свет исходит из Спасителя.

Конечный период истории византийского искусства

Заключительная фаза истории византийского творчества переживала несколько стилей, которые практически указывали на то ценное и вечное, что было создано в мастерских Константинополя за прошедшее время. Вновь живопись обращается к классическому ренессансу XIV века, идёт расширение культурных связей с Сербией и Болгарией, и несмотря на то, что все эти регионы находятся под угрозой турецкого освоения, творческая энергия не ослабевает.

В сербском деспотате идёт роспись церквей моравской школы мастерами эмигрантами. Эти же процессы распространяются и на Русь, куда в большом множестве приезжают византийские и балканские мастера. Из античных, классических образцов живописи привносятся элементы архитектуры и пейзажа. Под влиянием античных памятников изменилась палитра византийских живописцев, став более разнообразной по своим оттенкам и более направленной на выражение эмоционального состояния.

Одним из стилей последнего периода византийской живописи, который получил своё распространение и на Балканах, является стиль, в котором выполнен образ св. Анастасии Узорешительницы (См. Приложение. Рис.6). В похожем стиле создаются и фрески Моравских церквей. Некоторые

[35] См. об этом: Лихачёва В.Д. Искусство Византии IV–XV веков. Л.,1986. С. 215 – 216.

отечественные искусствоведы полагают, что образ св. Анастасии особенно похож на фрески сербского монастыря Манасии[36]. Основным стилем становится вновь рождённый классицизм, та же райская красота и чистота святости, утончённость форм, делающая их менее вещественными.

Начинают проявляться параллелизм в искусстве. О.С. Попова замечает, что параллельность в искусстве возможна: «Несмотря на значительное расстояние между Константинополем и Русью, Андреем Рублёвым создаётся «Звенигородский чин», иконы которого имеют очень похожее духовное и этическое содержание, с той разницей, что в византийско-сербских памятниках больше звучат земные мотивы в представлениях мира горнего, тогда как у св. А. Рублёва – созерцание духовного мира без опоры на материю»[37].

1.3. Моравская школа живописи

В настоящем разделе будет рассмотрена история создания моравской школы иконописи, её стиль, регион и период существования. Для того чтобы ответить на вопрос, вынесенный в предмет работы, необходимо раскрыть стиль школы, её связь с поздним византийским искусством и возможные пути влияния на новгородскую живопись.

Историческое существование Византии закончилось навсегда в 1453 году, но оно продолжилось в других землях, существовавших в одном временном, культурном и религиозном пространстве. Гибель политической и хозяйственной структуры не коснулись главного величия империи – её богословской мысли, литургического наследия, церковного искусства, всего того, что принято называть культурным и духовным наследием. Православие,

[36] См. об этом: Языкова И.К, Лука (Головков), игум. и др. История иконописи VI–XX века: истоки, традиции, современность. Тверь.,2014. С. 93.
[37] Языкова И.К, Лука (Головков), игум. и др. История иконописи VI–XX века: истоки, традиции, современность. Тверь.,2014. С. 93.

как часть симфонии властей при гибели политической части, переместилась на Балканы, Русь и частично на Ближний Восток, сохранив своё влияние и после падения Константинополя. Практически в это же время, в 1459 году падает последняя сербская крепость Смедерево и княжеская, деспотовская Сербия в лице потомков Князя Лазаря, погибшего на Косовом поле в 1389 г. в битве с турками, подпадает под власть завоевателей.

После ликвидации независимости Византии угасает и всё творчество, которое развивалось в Константинополе и Салониках. Но ещё до этого, византийское искусство перешагнуло свои границы. В Сербии, во второй половине XIII века была сделана удивительная роспись монастыря Сопачани (См. Приложение. Рис.7). В.Д. Лихачёва указывает, как и откуда происходило первоначальное распространение живописи на сербские земли: «Во фресках Сопочан много того эллинистического начала, которое расцвело ещё в Никее и которое пришло сюда через Салоники, найдя благодатную почву именно в Сербии конца XIII века»[38].

Вся иконопись Сербии была связана с византийской традицией. Этому есть вполне ясное географическое и религиозное объяснение. Сербия своими древними княжествами и даже периодами царств, не входила в состав Византийской империи, но было к ней близка так, что вся политическая, экономическая и духовная традиция была синтезируема в Константинополе.

Единство в православной традиции обеспечивало сербским князьям политическую поддержку Константинополя, а династические браки превращали её в родственную. Уже к середине XIII века взаимодействие культурных связей привело к тому, что византийские мастера, по-видимому, вместе с сербскими, расписывали церковь в Сопочанах, включённую в фонд мировой культуры ЮНЕСКО.

Около 1375 года в государстве князя Лазаря был сформирован последний стиль сербской средневековой архитектуры, давший название

[38] Лихачёва В.Д. Искусство Византии IV–XV веков. Л.,1986. С. 222.

одноимённому стилю живописи, так называемой Моравской школе. Во времена общей нестабильности, постоянных войн и тяжёлых поражений в конфликтах с турками был создан стиль, который, безусловно, является одним из самых благородных плодов сербской средневековой художественной культуры.

Как явил себя Моравский стиль при дворе князя Лазаря, очень образное описание даёт С. Радойчич: «Как и все счастливым образом созданные стили – Моравский, появляется в один момент, при этом сразу зрелым, консеквентно-определённым. Тотальность художественного желания, в моравской Сербии около 1375 г. была всеохватной: одинаковые принципы прослеживаются и в архитектуре, и в пластике, и в изобразительном искусстве, и все формы прикладного искусства, до последнего орнамента в рукописи или металле»[39]. «Тектонический стиль создаётся всегда самым сильным народом»[40], – писал Э. Кон-Винер (выдающийся немецкий историк искусства), тотальность и одномоментность создания, говорят, как минимум о его максимальной зрелости. «Все великие изменения, в более старом средневековом искусстве, проникали извне – моравский стиль, первый самостоятельный стиль старого сербского искусства, вызван и создан внутренним импульсом самобытной среды»[41].

Исследование моравского стиля было начато довольно поздно, в самом конце XIX века. Окончательно освободившись от турецкого ига к 1878 г. в Королевстве Сербия, законом 1886 г. учреждается Сербская Академия Наук, в 1906 к её имени было добавлено: «и искусства». В 1883 г. М. Валтрович основывает археологический журнал «Старинар». В журнале печатаются статьи, М. Валтровичем проводятся полевые исследования, результатом

[39] Радојчић С. Старо српско сликарство. Београд.,1966. С. 175.
[40] Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств. М.,2000. С. 216.
[41] Радојчић С. Старо српско сликарство. Београд.,1966. С. 175.

которых была предложена периодизация стилей средневекового зодчества Сербии[42]:

1. «приморский» (середина XII – конец XIII в.).

2. «византийский» (начало – вторая половина XIV в.).

3. «моравский» (последняя четверть XIV в. – 1459 г.).

К моравской школе им были отнесены девять памятников в долине Моравы, созданные в эпоху князя Лазаря и деспота Стефана Лазаревича, монастыри: Любостыня, Лазарица, Раваница, Ресава, Руденица, Наупара, Старая церковь на кладбище в Смедерево, Велуча и Каленич. Все памятники близкие друг другу не только географически и хронологически, но и по ряду стилистических признаков, прежде всего – по плановой структуре и характеру декорации[43].

Количество объектов, относящихся к моравской школе, не было постоянным, в XX веке было выявлено гораздо большее количество памятников этого круга и на настоящий день к их числу относят уже более 80 сооружений[44].

Истоки творчества

Моравская школа живописи возникла не на пустом культурном пространстве, в отличие от того, как начиналось зарождение христианской культуры у славян. «На первый взгляд, совсем таинственным выглядит появление самых старых обликов христианского искусства у южных и восточных славян, не имевших собственной традиции»[45], – пишет С. Радойчич. Из язычества был сделан огромный шаг в христианские ценности, и он был молниеносным. Если, для утверждения основ христианского

[42] См. об этом: Валтровић М. Поглед на стару српску црквену архитектуру. Београд.,1889. – XVII – С. 12.
[43] См. об этом: Там же. С. 12.
[44] См. об этом: Мальцева С.В. Архитектура Сербии второй половины XIV– первой половины XV века. Моравская школа: дис. на соиск. уч.ст. канд. искусствоведения. СПб.,2016. С. 4.
[45] Радојчић С. Радојчић С. Зрачење византијске уметности на словенске земље у времену од XI века до 1453 г. / Одабрани чланци и студије 1933–-1978 г.Београд, Н.Сад.,1982. С. 98.

искусства Византии потребовались столетия, то в новохристианских славянских государствах, этот промежуток времени составил около ста лет.

Благодаря новым научным данным, теперь известно, что первый объект монументального творчества в Сербии относится к VIII–IX веку (Ротонда Св. Петра в Рашкой области Сербии), но к его созданию сербские мастера вряд ли имеют отношение. Скорее всего, создание ротонды связано с византийским населением древнего г. Рас. До начала XI века, фактически нет никаких доказательств существования христианского искусства на территории Сербии.

И только с XI века развиваются два направления искусства: одно под влиянием Византии, в области Рашка, а другое под влиянием Запада, в Дукльянском королевстве (совр.Черногория)[46].

К концу XIII века сербская живопись обретает один очень важный духовный центр, который на протяжении веков будет питать сербскую державу, самым высокими образцами христианского искусства – речь идёт о монастыре Хиландар на св. Афоне.

В основе всей религиозной, а с ней литературной и культурной связи Сербии с Византией, был сербский монастырь Хиландар (1198), построенный первой сербской православной династией Неманичей, св. Саввой и его отцом, монахом Симеоном. О монастыре проявляли заботу все без исключения властители Сербии, передавая ему значительные суммы на содержание и одаривая его землями (метохами). Монастырь стал колыбелью сербской православной традиции и культуры. В монастыре шла перепись священных текстов, множество святынь и по настоящий день находятся в ризнице монастыря. Известные образы «Икона Божьей Матери – Одигитрия» (См. Приложение. Рис.8) и «Христос – Спаситель» (См. Приложение. Рис.9) конца XIII века являются святынями для всего православного мира. Сербия в лице своих правителей сделала шаг в самый центр религиозно-культурных идей, основав обитель на св. Афоне. Связь Сербии со св. Афоном вплоть до 1459

[46] См.об этом: Радојчић С. Старо српско сликарство. Београд.,1966. С. 17–18.

года обеспечивала непрестанный культурный обмен с Византией. Сербское искусство вдохновлялось лучшими образцами церковной живописи из самого центра Православной цивилизации.

В продолжение освещения темы исторического развития сербского церковного искусства, не можем не упомянуть и о времени царства Душана и его вклада в культурное развитие Сербии.

Ещё до появления моравских образцов творчества Сербия расширила свои границы до Солуна (Салоники) фактически вторгнувшись на территорию Византии. Сербский Царь Душан сильный (умер 1355 г.) захватил Македонию и заставил величать себя в ней не иначе как Царём Ромеев, давая понять, что претендует на владение Греческой Империей. С этой стороны он не мог отказаться от покровительства Православию, а как показывает его интерес к византизму и его культуре, и не хотел. Во время Царя Душана построено множество церквей и монастырей, он покровительствовал Афону и сербскому монастырю Хиландар[47].

Сербские исследователи сами называют истоками своего творчества Византию: «Сербская средневековая живопись более созвучна традициям художественных школ Византии и Запада»[48],– пишет сербский исследователь моравской школы С. Радойчич.

Обозревая стенные росписи церкви Успения Пресвятой Богородицы монастыря Студеница (1198), относящихся к рашской живописной традиции Сербии, Н.П. Кондаков удивлённо замечает, что фреска «Распятие» «восходит как бы исключительно к византийской миниатюре», а фреска «Страшного Суда» прекрасной работы греческих мастеров, и ближайшие им аналоги, может быть, есть только в византийских мозаиках, в то же время аналогов во фресковых изображениях наука пока не знает[49]. Подобные находки и открытия вообще сопровождают исследования сербской фресковой живописи словно

[47] См. об этом: Кондаков Н. П. Македония: Археологическое путешествие. СПб.,1909. С. 62.
[48] Радойчич С. Фрески Каленича // Андрей Рублёв и его эпоха: Сб. статей. М.,1971. С. 260.
[49] См. об этом: Кондаков Н. П. Македония: Археологическое путешествие. СПб.,1909. С.65.

средневековая Сербия, стремилась воплотить старые типы в новой технике (мозаика очень дорогая и длительная по времени техника) как можно быстрее перенять из византийского искусства всё наиболее ценное. А может быть, удаленность от строгих критериев столичных школ давало мастерам большую творческую свободу.

1.4. Живопись Раваницы и Каленича

В творчестве изографов, создававших росписи храмов моравского бассейна, прослеживается несколько уровней мастерства, нескольких стилей, оригинального и подражаемого как из иконографии византийской, так и собственно, моравской живописи. Современными исследователями хорошо изучены росписи церквей региона и соседних с ним, что даёт представление о системе росписей храмов, стилистических и культурных корнях церковной живописи.

До появления почти классического, моравского стиля в монастыре Раваница, которая стала усыпальницей Князя Лазаря, прототипы будущего стиля возникали повсеместно. Одним из таких мест стала церковь монастыря Велуче, недалеко от города Крушевац.

Приведём опись росписи церкви монастыря Велуче (См. Приложение. Рис.10), сделанную В. Джуричем: «В наосе представлены Великие праздники, Страсти, две композиции из богородичного цикла, евхаристические сцены и отдельно стоящие фигуры святых. Изображение Страшного суда помещено на стенах притвора. Узкие грани пилястр занимают медальоны, соединённые между собой, с поясными изображениями святых, обращённых к центру храма»[50].

[50] Джурич В. Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. С.281.

Особое внимание автор уделил стилю и палитре росписей: «Колорит светлый, рисунок обобщённый и наивный, открытые и пёстрые оттенки красок, в которых преобладают сочетания широких участков мутно-голубого цвета фона с жёлтым и охристым в карнации, нимбах и в одеждах, с кирпично-красным и зелёным в драпировках»[51].

По мнению автора, художественная ценность росписей не столь высока (См. Приложение. Рис.11). Не исключено, считает он, что росписи этой церкви были местом, где ещё только начинал формироваться моравский стиль. Перед нами словно проба, из которой будет зарождаться высокое художественное искусство. Художниками, могли быть, считает В. Джурич, местные живописцы хотя и некоторые подписи на греческом, возможно, говорят о национальности, но не о месте художественного воспитания[52].

Монастырь Раваница

Истоком всего стиля моравской школы является церковь монастыря Раваница, задужбина[53] князя Лазаря. Строительство церкви было начато в 1375 году и окончено в 1377 году, а роспись была завершена только спустя десять лет (См. Приложение. Рис.12).

Архитектурные формы и фрески этой церкви стали прототипом всех храмов моравской школы. Состав росписей и система живописной декорации, отражала ведущие идеи и духовный климат своего времени и предопределила характер, более поздних, живописных ансамблей Моравской Сербии.

Поэтому, программой раваницких фресок обусловлены многие богословские идеи и духовная устремлённость живописцев и ктиторов в Поморавье.

Считается, что работы по росписи церкви Вознесения делались тремя разными группами мастеров. Количество сохранённых фресок не велико, но в

[51] См.: Джурич В. Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. С.281.
[52] См. об этом: Там же. С. 281.
[53] Задужбина – благотворительное завещание или учреждение / Сербско-русский словарь.

целом они могут рассказать достаточно много. Обратимся только к некоторым из них.

Композиция «Вход в Иерусалим» (См. Приложение. Рис.13–13.1) представляется, как бы своеобразной художественной программой этого искусства. Жители города встречают Христа, толпа мужей и жён собралась перед очень необычным городом, футуристического вида. В. Джурич, описывая фреску, подчёркивает художественную свободу и динамизм композиции: «Смелые движения и позы некоторых фигур, изображённых со спины, естественные соотношения фигур с архитектурой и пейзажем – всё это словно заимствовано из античного искусства».[54]

Особенность этого изображения – множественность лиц, деталей ландшафта, городская, почти футуристическая архитектура: «В росписях более раннего времени встречаются попытки реализовать некоторые из этих необычных для средневекового художника вольностей, но никогда ещё не удавалось достичь такой цельности в их осуществлении»[55].

В.Д. Лихачёва в изменениях, произошедших в византийском искусстве XIV в., указывает на те же особенности, что и В. Джурич, с тем, что В.Д. Лихачёва определяет эти признаки для целого направления византийского предренессанса: «В произведениях живописи изображение ландшафта и архитектуры получает особое значение. Отныне пейзаж в композиции выступает не просто в качестве фона, но выполняет и эмоциональную функцию.

Масштабная связь фигур с пейзажем становится более естественной, чем прежде. Во многих сценах, где ранее персонажи изображались на нейтральном фоне, появляются архитектурные постройки, скалы, деревья, при этом архитектура и пейзаж не столько служат определению места действия, сколько

[54] Джурич В. Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. С. 276.
[55] См.: Там же.

организуют пространство. С их помощью сцена приобретает ограничения с боков»[56].

Основой жанровой сцены, на изображение которой нацелено мастерство живописцев, выступает синтез религиозного содержания и панорамы местности, с растениями, животными, фантастическим городом и его жителями. Подобная сценическая насыщенность станет одной из стилевых особенностей моравской живописи.

Другая группа мастеров выполнила роспись нижних регистров. Возле иконостаса разместили «Тайную вечерю» (См. Приложение. Рис.14) и «Омовение ног» в боковых капеллах – певницах, мучеников – на столбах, монахов-пустынников – в западной части храма, и изображение членов семьи Лазаря – над его будущей гробницей. Особой декоративной системой стала цепь медальонов, размещённая между регистрами фигур в рост и поясом с композициями, а также в верхних частях узких участков столбов (См. Приложение. Рис.15). Медальоны образуют собой плетение наподобие стилизованной восьмёрки. Считается, что они пришли в Сербию из комниновского искусства второй половины XII века[57].

Идеи исихазма, закрепившись в позднем византийском искусстве, нашли своё место и в моравских циклах росписей. В росписях Раваницы учащаются фигуры отшельников, некоторые из них не подписаны и определить их невозможно. Это может говорить о распространении практики исихазма в Сербии, о чём есть соответствующие записи[58].

Как уже можно заметить, моравский живописный стиль находил своё отражение не только в подборе иконографических циклов, использовании экспрессивных оттенков и расположению фресок по регистрам. Особенностью моравского стиля, отличающего его от других, стала декоративность,

[56] Лихачева В.Д. Искусство Византии IV –– XV веков. Л.,1986. С. 215.
[57] См. об этом:Джурич В. Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. С. 276–277.
[58] См. об этом: Лихачева В.Д. Искусство Византии IV–XV веков. Л.,1986. С. 254

выразившаяся во внешнем и внутреннем оформлении церквей и построек монастыря.

Плановые решения храмов позаимствованы со св. Афона и более ранних памятников Сербии. Внешнее их оформление отличается особой нарядностью, каменной резьбой, повторяющимися орнаментами, опоясывающими храмы этого стиля (См. Приложение. Рис.16).

По мнению, сербского исследователя В. Корача, от собственно византийской архитектуры позднепалеологовского периода моравскую школу отличает лишь большая свобода творчества местных сербских мастеров, особенно ярко проявившаяся в декоре храмов и в способах вертикальной организации их композиции[59].

Особенностям декоративности церкви Вознесения в монастыре Раваница В. Джурич даёт следующую характеристику: «Впечатлению декоративности целого во многом способствуют роскошные орнаментальные ленты из золотых листочков и голубой лазури, украшающие полуколонки, а также общее колористическое решение росписей, построенное на сочетании голубого фона и отдельных голубых одежд с золотыми нимбами и золотыми украшениями драпировок»[60].

Моравский стиль, явивший себя в архитектуре и живописи на примере монастыря Раваница, не был просто копированием или утилитарным проектом. В творческом потенциале его создателей и представлениях заказчиков (ктиторов) находилась религиозная и эстетическая потребность, отражающая свойства времени.

Ситуация, в которой находился двор князя Лазаря, была определяема такими факторами, как неизбежное столкновение с турками, второй важной политической и религиозной проблемой была «Анафема Калиста». Царь

[59] См. об этом:: Мальцева С.В. Архитектура Сербии второй половины XIV– первой половины XV века. Моравская школа: дис. на соиск. уч.ст. канд. искусствоведения. СПб.,2016. С. 22.
[60] Джурич В. Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. С. 278.

Душан сербский в 1346 году в Скопье, на Поместном соборе, в присутствии болгарского патриарха Симеона, архиепископа Охридского Николая, множества других клирика, как из Сербии, так и св. Афона, провозгласил о создании Патриаршества, во главе с первым патриархом Ионикием. Титул гласил – «Патриарх сербских и поморских земель»[61]. Фактически произошло не только самостоятельное провозглашение автокефальной Церкви, но и закрепление за Сербией Фессалоникийской области и города Салоник. Царь Душан фактически принимал на себя функции ромейского императора. В результате Цареградской патриарх Калист провозгласил анафему Царю Душану, новой Патриархии и всему народу. Всё до самой своей смерти 1355г. царь Душан пытался исправить положение. Позже с миссией для решения вопроса к вдове царя Душана, монахине Елизавете приезжал в 1364 г. Константинопольский патриарх Калиста, но во время переговоров он умер. И только к 1375 г., году, когда и началось строительство монастыря Раваница в результате долгих переговоров Константинопольский патриарх передал для сербской Православной Церкви письмо с признанием её каноничности[62].

Вопрос неканоничности Православной Церкви был болезненным для Сербии, так как ослаблял её влияние и на Востоке, и на Западе. Решая проблему с Константинополем, князь Лазарь размышлял и о военном союзе, в свете предстоящего столкновения с турками.

Признание автокефальности пришлось на год начала строительства Раваницы и быстрого распространения моравского стиля во всём княжестве Лазаря.

Приведём небольшой отрывок, который приближает нас к идеям и взглядам носителями, которых был князь Лазарь, важные в целом для понимания моравской школы живописи: «По словам неизвестного раваницкого монаха, составившего сразу после битвы на Косовом поле

[61] См. об этом: Поповић Р. прот. Српска Православан Црква: Кратак преглед Српске Цркве историју // Српска Православна Црква. URL: http://bit.do/fFX2a (дата обращения: 04.04.2020).
[62] См. об этом: Там же.

Службу и Похвальное слово князю Лазарю, Лазарь хотел «озарить Раваницу живописью», «и золотом и разными красками украсить», «начертанием и изображением воплощения Сына Божьего, и Пречистой его матери, и святых его, и бесчисленных чудес его, и мук, которые он претерпел, дабы нам заслужить спасение»[63]. Отметим, что князь Лазарь хотел «озарить живописью» и «украсить» за Спасение, которое роду человеческому дал Христос.

В. Джурич доводит этот отрывок монашеского размышления до законченной формы, определяющей значение моравской живописи: «Осознание глубокого смысла изображений и их эстетической ценности, содержащееся в этом необыкновенно поучительном тексте, было свойственно образованным людям моравской Сербии»[64].

В словах монаха звучит идея Спасения, стоящая за культурным фасадом Раваницы. Идея Спасения – вообще, главное, что знаменует собой христианское богословие. Как и Воскресение Христово, с которым неразрывно связано само Спасение, эти важнейшие догматические идеи Православия находят своё выражение в самых праздничных и восхитительных литургических текстах, пении и живописи. Преображение, как идея богопознания, которая также нашла своё отражение в искусстве после победы сторонников св. Григория Паламы, вместе со Спасением стала своего рода догматическим полюсом, по отношению к неизбежному Страшному Суду.

Возможно, что идея Спасения, Преображения (в духе исихазма) были главенствующими идеями моравской живописи и в формировании её стиля. Не это ли должно было в совокупности символизировать ту колоритность и лиричность стиля моравской живописи.

Творчество Раваницы стало оказывать сильное влияние на искусство своего времени, считает В. Джурич, особенно после перенесения в него тела Князя Лазаря, погибшего на Косовом поле. Как полагает автор, Раваница стала

[63] Джурич В. Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. С. 278.
[64] Там же.

религиозным центром, в ней произошёл окончательный отбор сюжетов и циклов, большую часть её иконографической программы позднее повторяли все росписи моравской школы, так что вскоре в каждой церкви можно было встретить похожие циклы Великих праздников, Страстей, Чудес и Притч[65].

Росписи монастыря Каленич

Примерно в начале второго десятилетия XV века закончилось строительство главного памятника моравской эпохи – монастыря Каленич (церковь Введения Пресвятой Богородицы) (См. Приложение. Рис.17). По мнению некоторых исследователей, в Калениче моравская школа достигла своей кульминации[66].

Сербские церкви этого периода покрыты сетью яркого и плоского роскошного каменного орнамента (См. Приложение. Рис.18–18.1.).

Существование всего стиля продлилось чуть больше 40 лет с 1370–1415 гг. и за такой короткий период достигнув расцвета в зодчестве и росписях Каленича, а ещё больше в монастыре Манасия (Ресава), он фактически исчез.

Кроме основной причины, постепенного продвижения турок и создания ими угрозы для существования, есть мнение, что распалась или эмигрировала группа мастеров, создававших свои произведения для двора Хребляновичей, князя Лазаря и его сына Стефана.

Безымянные мастера построили и расписали церковь монастыря Каленич между 1407 и 1413 гг. Особенностью сербской росписи независимо от школы или стиля было особенное упоминание заказчика (ктитора) (См. Приложение. Рис.19) и его изображение стало частью программной росписи для каждого монастыря. Церковь Каленича была расписана для дворянина Богдана (См. Приложение. Рис.20), который при дворе деспота Стефана имел чин протодохияра. В целом иконографическая программа Каленича соответствует тому, что стало прототипом ещё в Раванице.

---

[65] См.: Джурич В. Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. С. 277.

[66] См. об этом: Радойчич С. Фрески Каленича // Андрей Рублев и его эпоха: Сб. статей. М.,1971. С. 250.

Схема росписи

Купол церкви:

- На сферической поверхности купола большой медальон с «Пантократором».
- Вокруг него кружит торжественная процессия небесной Литургии; В круге барабана под ней между окнами стоят восемь великих пророков;
- Под ними, в круге, двенадцати апостолов.
- В парусах – евангелисты. Между евангелистами изображены: на востоке – св. Убрус, на западе – Керамион, а на севере и юге – «Рука Божья».

В алтаре представлены:

- Традиционные «Поклонением Христу-агнцу» и «Причащение апостолов» (См. Приложение. Рис.21) (обязательная часть алтарной росписи).
- В нише диаконника написана «Богородица-Оранта», а в проскомидии – знаменитая фреска «Христос во Гробе» (См. Приложение. Рис.22).

В сводах храма и самом высоком стенном поясе были помещены праздники, из которых сохранилось только несколько:

- «Благовещение», небольшая часть «Рождества», «Сретение», часть «Вознесения», «Сошествие во ад» и часть «Успения Богородицы».

Циклы чудес:

- Начинается на восточной части южной конхи со сцены Чуда в «Кане Галилейской» (См. Приложение. Рис.1–1.1), рядом с ней «Воскрешение дочери Иаира» (См. Приложение. Рис.23); цикл продолжается на западной стене сценами исцеления дочери хананейки и умножения хлебов. В северной конхе этот цикл заканчивается сценами исцеления больного водянкой, исцеления прокажённого и исцеления двух слепых (с запада на восток).

Характерен выбор стоящих святых в первом поясе. Места, которые ранее занимали апостолы, теперь занимают святые воины (См. Приложение. Рис.24).

В южной апсиде клироса стоят: св. Димитрий, св. Георгий (См. Приложение. Рис.25), св. Прокопий и св. Никита; в северной апсиде – св. Евстафий, св. Никифор, св. Федор Тирон и св. Федор Стратилат (См. Приложение. Рис.26). На лицевых сторонах обеих пар пилястр стоят архангелы: на северном – Гавриил, на южном – Михаил. В западном приделе: в самом нижнем поясе написаны св. Симеон Сербский (Неманя), св. Кирик и св. Улита, св. Иоанн Милостивый, св. Николай, св. Константин и св. Елена (См. Приложение. Рис.27), святые врачи Козьма и Дамьян, св. Савва Сербский и св. Савва Воин[67].

В нартексе фрески, начиная со второго яруса, расположены циклами:

- Детства и молодости Богородицы;
- Циклы в четыре пояса «Рождества Христова» (См. Приложение. Рис.28).

Моравская школа выработала свою схему росписей и иконографические программы, которые воспроизводились в разных росписях школы, с учётом пространства и площади. Циклы Чудес обычно располагались на сводах в верхнем ярусе. Обычным был развёрнутый Богородичный цикл, с привлечением сюжетов из апокрифов. Множественные изображения святых воинов и изображения местных святых. Большие ктиторские композиции, которые находятся при входе в храм или при входе в притвор, обилие и необычный по характеру орнамент, находящийся в нижнем ярусе[68].

С. Радойчич указывает на педантичную продуманность в выборе композиций и распределении их на стене, отказ от повествовательности и механичности наложения циклов: «<…> Темы тщательно выбираются и с большим тактом вводятся в интерьер. Отношения фрески к пространству и поверхности стены в Каленице всегда внимательно продуманны; пропорции

[67] См. об этом: Радойчич С. Фрески Каленича // Андрей Рублёв и его эпоха: Сб. статей. М.,1971. С. 252.
[68] См. об этом: Кириллова М.В. Особенности иконографии и система расположения фресок в живописи моравской школы: Сербское искусство второй половины XIV –– первой половины XV веков: дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. СПб.,2002. С. 51.

фигур и сцен полностью соответствуют размерам членений внутренней архитектуры»[69].

На тщательность соизмерения росписи и пространства указывает и В.Д. Лихачёва: «Во фресках Каленича пропорции фигур, принципы композиций ясно согласованы с архитектурой самой церкви. Задумчивы лики святых с выразительно приподнятыми бровями. Большие по размеру фигуры святых изображены стоящими в нижней зоне стены в элегантных позах и одетыми в богатые платья придворных»[70].

Как отмечает В.Д. Лихачёва, чувство пластики особенно свойственно работавшим здесь мастерам. В росписях моравских храмов большое место отведено изображению святых воинов, что, по её мнению, связано с тем тревожным временем – усиления турецкой угрозы, когда они создавались[71].

Действительно, святые воины (См. Приложение. Рис.29) – тема, с которой связывают усиливающиеся на Византию и Балканы турецкое давление, но особенностью сербского искусства была и его аристократичность. Ктиторы, обычно деспоты или знать, составляли, прежде всего, военную элиту, что отражалось и в месте расположения изображений, о чём и указывает С. Радойчич: «В монашеских церквах постники находились в наосе, а воины – в притворе (например, в Зауме па Охридском озере); в дворянских церквах воины занимают место в наосе (например, в Марковом монастыре возле Скопле)»[72].

Уже можно утверждать, что элегантность в пропорциях человеческой фигуры, в позах и движениях появившееся уже в первых фресках моравского стиля, в Раванице стала частью всего стиля моравского искусства.

С. Радойчич, В. Джурич подчёркивали, что во всех остальных росписях монастырей Поморавья св. войны обнажают мечи, беспокойно оглядываются,

---

[69] Радойчич С. Фрески Каленича // Андрей Рублев и его эпоха: Сб. статей. М.,1971. С. 252.
[70] Лихачева В.Д. Искусство Византии IV–XV веков. Л.,1986. С. 256.
[71] См. об этом: Там же.
[72] Радойчич С. Фрески Каленича // Андрей Рублев и его эпоха: Сб. статей. М.,1971. С. 254.

ища неприятеля, «вооружённые оружием правых и левых рук» (См. Приложение. Рис.30). В Калениче воины стоят спокойно, показывая больше свою внутреннюю собранность, ожидая решающую битву без тревоги, без суетливых движений, с устремлённым вдаль взглядом: «Это ясное подчёркивание внутренних ценностей человека определяет в каленической росписи её основную черту: сдержанность внешнего выражения»[73]. Только двое из них, пишет С. Радойчич представлены в несколько более живом движении: «св. Феодор Стратилат, вынимающий меч из ножен, и св. Прокопий, обнаживший меч и держащий его как торжественный церемониальный жезл. Та же спокойная церемониальность, господствующая в первом строе святых воинов, ощущается в Калениче и на остальных фресках» (См. Приложение. Рис.26, 29)[74].

В церкви Спаса «на Ковалёве» также есть фигуры св. воинов (См. Приложение. Рис.31), что, несомненно, сближает изображения ковалёвской росписи с изображениями церквей моравского круга. Предположение относительно их значения в ковалёвской росписи чаще всего предопределяется взглядом исследователя. «Особое место здесь было отведено регистру св. воинов, что, вероятно, отражало общее настроение времени Куликовской битвы»[75], – так Э.С. Смирнова считает, что живопись «на Ковалёве» связана с новгородским стилем, а значит и св. воины, традиционный иконографический тип. Нам же видится в этом уникальном совпадении по времени[76] заимствование образца из циклов моравской живописи, т. к. в средневековой русской живописи подобных иконографических типов по стилю, деталям военной одежды, изяществу просто нет.

[73] См.: Радойчич С. Фрески Каленича // Андрей Рублев и его эпоха: Сб. статей. М.,1971. С. 255.
[74] Там же. С. 254.
[75] Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. М., 2007. С. 344.
[76] Время росписи церкви Спаса «на Ковалёве» и время Куликовского сражения произошли в одном и том же 1380 году.

Роспись Каленича значительно выделяется из группы фресок моравской школы своеобразным стилем своей живописи, и в ней существует очевидная связь с константинопольским искусством XIV века. Эту особенность можно лучше понять, если сравнить фреску «Перепись в Вифлееме» из Каленича (См. Приложение. Рис.32), с такой же мозаикой в Кахрие-Джами, в которых «Перепись в Вифлееме» выполнена по одной прописи (См. Приложение. Рис.33).

У изображений практически одинаковая сцена, но в Кахрие-Джами солдат, стоявший перед писарем, поставлен в дальний левый угол, и этим вся ситуация меняется. Богородица из фрески Каленича разговаривает не с солдатом, а с Августом. Богородица стоит прямо, а не склонив голову, писарь же перед ней стоит – согнувшись. Казалось бы, небольшое изменение деталей, а прочтение и осмысление совсем уже другое. В мозаике Кахрие-Джами доминирует земная власть, Император не сходит до уровня Девы, а запись ведёт его легат, Божья Матерь не смотрит ему в лицо. В Калениче власть земная лишена сакральности, и открытое лицо Девы сообщает присущее ей достоинство[77].

Фреска Каленича выполнена в спокойных, уравновешенных тонах, нет той драматичности и растерянности Богородицы, как на мозаичной сцене Кахрие-Джами, акцент переносится на внутреннее состояние лиц.

Как и в изображениях свв. воинов так и в «Переписи Вифлеема» достоинство и спокойствие, уравновешенность цветов и сдержанность характеров определяли эмоциональное содержание росписей.

Рассмотрим ещё одно изображение церкви Введения Богородицы, отличающуюся необычными фольклорными деталями, раскрывающими в первом чуде Христа его будущую Крестную Жертву и указывающую на таинство Евхаристии.

[77] См. об этом: Радойчич С. Фрески Каленича // Андрей Рублев и его эпоха: Сб. статей. М.,1971. С. 254–256.

Фреска «Брак в Кане» (См. Приложение. Рис.1–1.1) создана мастерами с особой тщательностью и продуманностью сюжета. Формально традиционный сюжет преображён в новую усложнённую сюжетную линию, которая соединяет начало чудес Христа, с его последним часом.

Девять членов сцены объединены в три группы, оставлены только, те без которых невозможно бы было добиться поставленной художественной цели: Христос и Богородица, молодые, кум, ещё один старец и трое юношей-прислужников. Слева Богородица и Христос. Мать обращается к Сыну, сообщая, что вино кончилось, на что Христос ей резко отвечает: «Какое мне дело до тебя, женщина? Моё время ещё не пришло». Старцы на противоположной стороне стола пробуют вино, сотворённое чудесным образом, кум с чашей и его собеседник внимательно слушают Христа, молодые за противоположным концом стола пребывают в пространстве своего священного союза. Здесь приведём слова С. Радойчича, который вносит ясность, в чём заключается особенность изображения молодых: «Нежно склонив друг к другу головы, они совершают обряд, не описанный в Священном Писании: жених концом своего ножа указывает невесте палец. Мера жестов продумана до мелочей: рука невесты элегантно опущена на богато вышитую скатерть, к ней осторожно приближается протянутая рука жениха, держащая нож как медицинский инструмент»[78] (См. Приложение. Рис.34). Перед нами раскрывается языческий обряд, поясняет автор, в котором жених и невеста должны выпить из одной чаши кровь, смешанную с вином. В этом можно усмотреть вставленный в композицию архаичный обычай, языческую символику, но трудно упрекнуть мастеров в таком роде вставке ради фольклорности, скорее всего, она указывает на Кровь, проливаемую Христом за род человеческий.

Особенности стиля росписей Каленича:

1. Обобщённость портретных характеристик.

[78] Радойчич С. Фрески Каленича // Андрей Рублев и его эпоха: Сб. статей. М.,1971. С. 256.

2. Поиск новых средств выражения чувств, душевного состояния, эсхатологических переживаний.

3. В каленичском стиле проявляются три заметные тенденции: лёгкий, светлый колорит, приглушённая пластичность человеческой фигуры и сильно подчёркнутая линия.

4. Изменяется и соотношение между человеческой фигурой и архитектурно-пейзажным фоном.

5. Стремление к трансцендентальному.

По мнению С. Радойчича в каленических росписях исчезает индивидуальность портретных характеристик, культивируемая сербской живописью в XIV веке. Вместо этого, типы юношей, воинов, старцев, женщин становятся всё более обобщёнными. Следуя традиции, моравские художники не детализируют лики, но стремятся сосредоточить внимание на душевных состояниях, в том числе предчувствии близкого конца[79].

И в завершение не можем не привести одну лирическую деталь, которая своим поэтическим содержанием ярко иллюстрирует, нравственное отношение и религиозное воззрение, несомненно, имеющая отношение и к фигурам свв. воинов, так широко представленных в моравской школе. После косовской катастрофы 1389 г., когда сербская армия была разгромлена, монахиня Ефимия (княгиня Елена, супруга кн. Лазаря) на красном шёлке выткала золотым шитьём похвала Князю Лазарю (См. Приложение. Рис.35). Оплакивая смерть князя Лазаря, она обращается и призывает святых воинов к борьбе: «Она умоляет погибшего князя в минуту отчаяния: «<...> собери сбор своих собеседников, святых мучеников и со всеми помолись Богу, который тебя прославил, скажи Георгию, растрогай Димитрия, убеди Феодора, поведи Меркурия и Прокопия <...>»[80]. Наверное, перед нами, самые проникновенные моления, в области Православной литературы хотя и лишённые формальной

[79] См. об этом: Радойчич С. Фрески Каленича // Андрей Рублев и его эпоха: Сб. статей. М.,1971. С. 257.
[80] См.: Миркович Л. Старине фрушкогорских манастира. Београд.,1931. С. 50 – 51.

литургической основы, но которые нас ещё раз могут убедить в особой глубине духовной жизни того периода и неразрывной связи искусства со своей эпохой.

Выводы

Рассмотрев историю формирования моравской школы живописи, исследовав лишь некоторые памятники её исторического и культурного наследия на примере церквей монастырей Раваница и Каленич, можно прийти к следующим выводам.

Моравская школа живописи была самостоятельным центром православной живописи, происходившей из византийского искусства. Особые условия, связанные с её формированием, отразились на её стиле. К этим условиям можно отнеси: восстановление канонического общения с Константинополем в 1375 г., военно-политические причины (приближавшийся захват Сербии турецкой армией, поражение в битве на Косовом поле 1389 г.), усилившуюся в связи с этим миграцию мастеров из других центров живописи (Салоники, Константинополь, Болгарии), военно-аристократическое устройство сербского общества и особая сложившиеся культура двора. Моравская школа появилась как первый, полностью самостоятельный стиль и смогла развиться на самобытной почве в особую манеру архитектуры, живописи и пластики.

Особенностями моравского стиля стали: разнообразные сюжетные циклы, светлые и гармонические тона росписей, увязка декоративного оформления с архитектурой храма, его пространства с изображениями, оставляющими впечатление целостности и стремления к совершенству.

Фольклорные вставки не изменяют каноничности, но вместе со своей «народной» наивностью несут расширение богословского смысла и литургического воздействия на зрителя.

Иконографические типы были стабильны и в целом соответствовали византийским образцам классического периода и ренессанса, но в стилевом решении мастера нашли новый импульс для творческой энергии.

Богословскими чертами монументального искусства моравской школы было преодоление тягот и скорбей земного существования, которое с помощью храмового искусства уравновешивало и возвышало человеческую природу, от уязвимостей земной жизни.

Глава 2. Новгородская культура и искусство XIV века

Переходя к описанию новгородского искусства XIV–XV веков для полноты картины необходимо коснуться той атмосферы религиозной мысли, в которой рождалось зодчество и живопись, философские и нравственные воззрения, положение городской культуры.

Особое политическое устройство Новгорода создавало все необходимые условия для расцвета зодчества, живописи, пластики. Сословное устройство общества, наличие крупных землевладельцев и купцов, надстраивалось особой частью общества боярами, в руках которых концентрировалось власть и средства. Новгородское устройство общественной жизни больше отвечало понятию «аристократическая республика», чем «народная». На XIV–XV века приходится расцвет торговли Новгорода, а его участие в Ганзейском Союзе обеспечивает ему доступ на многие рынки мира. Кроме обмена товара, происходил и обмен искусством как в его вещественных формах, так и в циркуляции идей, приезде мастеров. Всё это обеспечило, пишет М.М. Ракова, возможность для Церкви, боярства, купечества, а также объединению состоятельных горожан строить новые церкви и приглашать для их росписи мастеров[81]. Наличие высокого сословного слоя и его участие в строительстве церквей создаёт параллель с Моравской Сербией, для которой «ктиторство» стало политической традицией для правящей элиты.

То, что возведение церквей в Новгороде происходит при участии самых обеспеченных и сословных частей общества не является, чем-то исключительным пишет и Т.В Ильина: «В XIV–XV вв. храмы Новгорода, как и раньше, возводятся по заказу бояр, духовных лиц, богатых ремесленников, купцов, уличан, жителей одного из «концов» (как называются ремесленные слободы), членов одной корпорации»[82]. Различие с моравской школой, может

[81] См. об этом: Ракова М.М. История русского искусства в 2–х томах. Т.1 С. 49.
[82] Ильина Т.В. История отечественного искусства от Крещения Руси до начала третьего тысячелетия: учебник для вузов. М., 2010. С. 40.

заключаться, в том, что в средневековой Сербии не существовало класса горожан. Поселения были слишком малочисленными, а крепости и дворцы были сосредоточием знати, но не городского населения. Новгород был действительно крупным историческим центром с развитой городской культурой. Статус такого центра формировал вкусы и с интересом мог относиться к появлению новых образцов искусства. А.И. Некрасов, также предполагает, что роспись церкви Спаса «на Ковалёве» могла отражать «идеологию аристократической верхушки»[83]. Ряд «новшеств», в росписях XIV века, по мнению, А.И. Некрасова заключался: «в относительном разрушении примитивизма и в акценте декоративно-живописного момента»[84]. «Богатое купечество, превратившееся в феодалов, искало выхода из примитивизма прошедшего времени»[85].

А. Грищенко, совершая поездку по Российской Империи с целью изучения иконописного искусства, даёт высокую оценку развития древнего Новгорода, усматривая в этом залог развития различных искусств: «Прежде всего, не надо забывать, что Господин Великий Новгород, насчитывавший в то время до 400 т. жителей, был огромным центром для всего северо-востока Европы не только в торговом отношении, но и в отношении культуры и искусства»[86].

Не завоёванный татарскими силами, но постоянно и остро чувствующий угрозу, Новгород был едва ли не единственным средоточием культуры в XIII–XIV веках, однако наследие Киева и Владимиро-Суздаля также не было забыто.[87] В этом смысле Новгород был привлекательным местом для миграции, ремесла и художественных промыслов. Обратной стороной этих процессов было распространение множество ересей, которые вносили в

[83] Некрасов А.И. Древнерус ское изобразительное искусство. М., 1937. С. 158.
[84] См.: Там же. С. 154.
[85] См.: Там же. С. 154.
[86] Грищенко А.В. Вопросы живописи. Русская икона как искусство живописи // Вып. 3-й. М.,1907. С. 36.
[87] См. об этом: Бычков В.В. История эстетической мысли: В 6-ти т.; Т.I.: Древний мир. Средние века / В.В. Бычков. М.,1985. С. 412.

Православную жизнь раздор. Одной из таких ересей были «стригольники». В томе четвёртом «Истории Русской Церкви» митрополит Макарий в 1376 году писал: «побиша стригольниковъ еретиковъ свергоша их с мосту, развратниковъ святыя веры»[88].

Но кроме ереси Новгород освобождался и от публичных языческих обрядов, которые скорее всего, исполнялись по инерции, чем по вере в языческих богов. Д.С. Лихачёв приводит как минимум два таких обычая: «Ещё в конце XIII в. в Новгороде существовал языческий обычай водить невест к воде. ещё в первой половине XIV в. при сливании кваса окружающие поднимали страшный шум, призывая и величая языческих богов (в том числе и бога кваса), и били в бочки. Но уже под 1358 г. в новгородской летописи отмечено, что новгородцы «того же лета целоваша (т. е. клялись) бочек ни бити»[89].

Некоторые авторы, например, М.М. Ракова, видят в еретическом уклонении новгородцев, творческую силу, вызвавшую бурное развитие живописного искусства с его смелыми творческими исканиями, «неожиданными и часто поражающими динамикой композициями, нарушающими иконографические каноны»[90]. Этим же, а также распространением мистических учений (исихазм), автор объясняет и напряжённую эмоциональность новгородской живописи. Н.В. Лазарев так же, как гипотезу рассматривал причину сербского влияния на новгородскую живопись в проблеме «стригольничества»[91]. Вероятно, автор имел в виду, что новая роспись храмов под сербским влиянием должна была своей вероучительностью, особою колоритностью живописностью, элементами исихазма в иконографических типов, усилить веру и вернуть отпавших.

---

[88] Цит.по: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С... 270.
[89] Лихачёв Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублёва и Епифания Премудрого: конец XIV– начало XV в. М., Л.,1962. С. 149.
[90] Ракова М.М. История русского искусства: Учебник для художественных вузов: в 2 т.; Т.1: Искусство X и первой половины XIX века. М.,1979. С. 49.
[91] См. об этом: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 269.

Центральным вопросом православной веры на Руси было ожидание окончание времён и Страшный Суд. Образ Страшного Суда, занимает одно из центральных положений в иконописи всего Среднего века. Впервые это можно увидеть в византийском искусстве в последнем его периоде.

Многие авторы отмечали моральный упадок, который охватил Византийскую империю в последний период её существования. С.В. Мальцева пишет о нарастании атмосферы неизбежной катастрофы: «В обществе намечался определённый моральный надлом, нарастала тревога и неуверенность, усиливались эсхатологические настроения»[92]. По мнению автора, в этом сыграли свою роль возвышенная богословская мысль и даже идеи исихазма, но в негативной коннотации: «Византия с её высокой утончённостью, сознанием былого величия находилась в состоянии духовно-моральной апатии. Византийцы были слишком утончены, чтобы предпринимать какие-либо резкие радикальные действия. Их сопротивление туркам было сопротивлением глухого отчаяния. Исихазм им давал определённую отстранённость от жизненной борьбы»[93].

Даже спустя полтора века на Стоглавом Соборе, ожидание Страшного Суда переживается ярко: «Идея приближающегося конца света буквально пронизывает текст Стоглава. Почти каждый царский вопрос содержит концовку, связывающую его с проблемой Спасения»[94]. Но и в XIV и XV веке Конец Света был одной из главных тем христианской веры. Феофан Грек был не только живописцем, но и прекрасно разбирался в богословии. Его искусство было в рамках идеи надвигающегося Второго Пришествия, как и исихазм, что нашло в его фресках своё выражение через изображения Страшного Суда, через лики отшельников и столпников. Максим Грек, указывает А.Л. Юрганов, был уверен, что время, в котором он живёт, «последнее»: «<…> Вот-

[92] Кириллова М.В. Особенности иконографии и система расположения фресок в живописи моравской школы: Сербское искусство второй половины XIV– первой половины XV веков: дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. СПб.,2002. С. 44.
[93] См.: Там же.
[94] Юрганов А.Л. Категории русской средневековой культуры. М., 1998. С. 52.

вот явится Антихрист, «еже не зело далече есть, но и при дверех уже стоит, яко же божественная писания учат нас, явьственне глаголюща: на осмом веце быти хотящу всех устроению, сиречь и греческия области престатию, и началу мучительства богоборца Антихриста, и Второму Страшному на земли Спаса Христа пришествию»[95]. В то же время, как мы уже писали, моравская школа шла по пути духовного «оптимизма» и всё её искусство подчёркивало красоту Небесной Церкви – жизнь будущего Века. В искусстве моравской школы практически не было изображений Страшного Суда[96].

В XIV веке отмечается возрождение письменности и литературы в ряде славянских стран: «<…> На Руси, в Сербии и в Болгарии, поддерживавших между собою тесное культурное общение, возникает своеобразное и единое литературное направление. Вырабатывается жанр витиеватых и пышных «похвал»»[97]. В Новгороде в XIV в. создаются своеобразные описания Константинополя, Новгородцы особо интересуются всем, что свидетельствует о связи Византии с Русской землёй: «Они приводят рассказы своих предшественников – русских паломников. Отмечают, что ходили к константинопольскому патриарху Исидору и целовали ему руку «понеже бо велми любит Русь»[98].

И всё-таки, зодчество и фресковая живопись самые значимые достижения Новгорода в XIV–XV веках.

Сохранившиеся памятники монументальной живописи Новгорода весьма разнообразны, что свидетельствует о насыщенной художественной жизни города и наличия разных направлений и влияний. Самые известные росписи храмов созданы в последние десятилетия XIV века. В это время, скорее всего, в Новгороде работает множество приезжих мастеров. Ими

---

[95] Юрганов А.Л. Категории русской средневековой культуры. М., 1998. С. 53.
[96] См. об этом: Кириллова М.В. Особенности иконографии и система расположения фресок в живописи моравской школы: Сербское искусство второй половины XIV –– первой половины XV веков: дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. СПб.,2002. С. 128.
[97] Лихачёв Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублёва и Епифания Премудрого: конец XIV– начало XV в. М., Л.,1962. С. 47.
[98] См.: Там же.

создаются произведения, сильно отличающиеся, от господствующих течений византийской живописи, последнего Палеологовского периода. Всего на Руси к концу XIV века существовало три стиля монументальной живописи, два из них мы можем установить в Новгороде. Первый, восходил к Константинопольской школе, достаточно переработанный под воздействием местной культуры и наполненный идеями исихазма – он принадлежит творчеству Феофана Грека. В последней четверти XIV века создаются росписи, относящиеся к сербскому стилю, отличавшиеся большой мягкостью, изобразительностью, насыщенностью и плотностью красок. Третий же стиль принадлежит кругу произведений св. А. Рублёва, и он представляет «русскую версию» лирических оттенков и гармонии, своеобразный национальный исихазм.

Как мы уже указывали, росписи с южнославянскими влияниями определяются в нескольких церквях: фрески Ковалевской церкви, церкви Богородицы на Городище, Успения на Кладбище и церкви на Волотовом поле.

Их отличает особая программа росписи, самобытность и изолированность изображений, больше похожая на станковую живопись, ликами непохожими на русский тип лиц, наличием ряда иконографических типов, относящихся к сербской – моравской школе («Не рыдай Мене Мати», «Предста Царица»).

Чаще всего из этой группы упоминаются две репрезентативные церкви по их близости к южнославянскому стилю это церковь Спаса Преображения Господня «на Ковалёве» и церковь Успения Пресвятой Богородицы на кладбище, на Волотовом поле.

Оба храма были разрушены фашистами во время Великой Отечественной войны. К счастью, остались фотографии и описи, кроме того, частично восстановлены фрески ковалёвской живописи. Мы же рассмотрим следы южнославянского влияния на примере церкви Спаса «на Ковалёве».

Русские учёные первой половине XX века видели источник новых иконографических и стилистических тенденций новгородской живописи XIV в. в искусстве Византии и некоторого итальянского влияния. И только В.Д. Айналов выдвинул первоначальную гипотезу о сербском влиянии, найдя присутствие «сербизмов» в ковалёвской росписи[99]. Во второй половине XX века это гипотеза приобрела более значимые очертания, благодаря совместным усилиям югославских и советских учёных: С. Радойчича и В.Н. Лазарева. Д.С. Лихачёв словно предопределяя будущие исследования, по ковалёвской теме поддержал В.Н. Лазарева и южнославянское направление, как основную версию: «Резко иной характер имели погибшие во время последней войны фрески Ковалёва (1380 г.), которые обычно принято сопоставлять с одновременными им росписями сербских храмов. Рисунок их тяжелее, тона глуше»[100].

2.1. Церковь Спаса Преображения Господня на Ковалёве

Церковь Спаса Преображения Господня Ковалёва монастыря была построена в 1345 году новгородским боярином Онцифором Жабиным (См. Приложение. Рис.36). Роспись храма выполнена через 35 лет, о чём есть соответствующая запись на западной стене над входом.

Во время Великой Отечественной войны церковь была уничтожена фашистами и поэтому осталась лишь часть росписи. С 1965 г. начались реставрационные работы, которые проводил А.П. Греков с супругой (См. Приложение. Рис.37), и они продолжались до конца 80-х годов. Сама церковь была восстановлена в 1970 г. Реставрационные работы будут продолжены в Береговом корпусе Антониева монастыря, где располагаются новые

[99] См. об этом: Лихачёв Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублёва и Епифания Премудрого: конец XIV–начало XV в. М., Л.,1962. С. 36.
[100] См.: Там же. С. 125.

мастерские Центра реставрации монументальной живописи Новгородского музея (См. Приложение. Рис.37.1).

Схема росписи

В.Н. Лазарев даёт общую характеристику росписи: «В целом роспись Ковалевской церкви выделяется большой свободой в расположении сюжетов, сочетание которых иногда поражает своей неожиданностью»[101]. Престолы изображены дважды, к каждому из престолов подходят по три апостола с обеих сторон. Столбы абсиды украшены фигурами дьяконов, а по низу стен и столбов идут ряды фигур святых, отшельников, апостолов, великомучениц, праотцев (См. Приложение. Рис.38–41). Часть фигур дана в арочках, опирающихся на тонкие колонки. Среди этих единоличных изображений, украшающих и западный притвор, могут быть опознаны: Иоанн Креститель, Моисей Мурин, Антоний, Евфросин, Сиф с диском, Константин и Елена (См. Приложение. Рис.42), Дмитрий Солунский, архангелы Михаил и Гавриил, наконец, князья Борис и Глеб (См. Приложение. Рис.43)[102].

По аркам и по стенам разбросаны, несколько хаотически, полуфигуры святых. Верхняя часть стен и своды были украшены евангельскими сценами, от которых до нас дошли «Преображение», «Оплакивание Христа», «Положение во гроб», «Распятие» (северная стена) (См. Приложение. Рис.44).

В жертвеннике и на северной стене, перечисляет автор, фигурируют две крайне редкие в русских росписях композиции – «Не рыдай мене Мати» (См. Приложение. Рис.45) и «Предста Царица одесную тебе» (См. Приложение. Рис.46)[103].

С первых впечатлений В.Н. Лазарев отмечает особую свободу в расположении сюжетов, их неожиданность, по своему характеру они могли бы относиться к искусству XV века, что делает росписи передовыми для времени своего создания, которое датируется 1380 г.

---

[101] Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 235.
[102] См.: Там же.
[103] См.: Там же.

Как специалист в области искусства, В.Н. Лазарев, отметил ряд особенностей, явно указывающих на моравскую живопись как близкую по времени созданию, так и по особым характеристикам стиля: «В росписях Ковалевской и Благовещенской церкви одновременно бросается в глаза наличие многих нерусских черт, которым нетрудно найти параллели в сербской живописи»[104].

В колорите росписей церкви Спаса «на Ковеле», В.Н. Лазарев по фотографиям, выделяет: светлый, интенсивный, довольно пёстрый, среди красок преобладают красно-коричневые, белые, зелёные, голубые, фиолетовые, жёлтые и оранжевые тона. Фоны синие, рамочки – красновато-коричневые. Лица писаны по зелёному санкирю, имеют плотные вохрения и легкую подрумянку на щеках[105].

Важность каждой детали для правильности выводов о стиле ковалёвской росписи, не остаётся без внимательного разбора: эстетизм, отдельные мазки – всё подлежит оценке. Автор выделяет некоторый эклектизм, сочетание отголосков феофановской живописи и приёмов новой иконописной техники, и «ряд сильно выраженных «сербизмов» как в иконографии, так и в стиле, и, наконец, много чисто русских черт»[106].

В.Н. Лазаревым рассматривались и подписи под фресками, с целью определения национальности мастеров. Эти подписи были русскими, что означало выполнение их русскими мастерами. Предположить другой порядок, в котором фрески создавали сербские мастера, а подписи ставили русские, было бы неоправданно. В.Н. Лазарев полагает, что, вероятнее всего, работали русские мастера, прошедшие «выучку в сербском монастыре или на Афоне»[107].

---

[104] Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 235.
[105] См.: Там же.
[106] См.: Там же. С. 236.
[107] См.: Там же. С. 268.

На этом палеографическое исследование не остановилось. Своё мнение о связи ковалёвских фресок с сербским искусством высказал Г.И. Вздорнов: «До войны в Ковалевском храме сохранялись остатки надписи о его росписи, где от имени или от прозвища автора оставались лишь три последние буквы «…инъ». Возможно, они обозначали слово – «сербинъ»»[108].

Анализируя лики святых в ковалёвской росписи, В.Н. Лазарев делится ещё одним наблюдением: «Мы не найдём здесь чисто русских типов лиц (как, например, во фресках Болотова и Феодора Стратилата, не говоря уже о фресках Михайловского собора Сковородского монастыря), не найдём и типичной для новгородской живописи тяги к лаконичной, скупой форме, не найдём, наконец, тех чистых, звонких красок, которые так свойственны новгородской палитре»[109]. Создаётся впечатление, что В.Н. Лазарева вопрос о связи Ковалёва с моравской школой был, скорее всего, риторическим.

Особенности схемы росписи и сюжетных циклов

Нет возможности изложить в пределах работы всю систему росписи, достаточно уделить внимание её части, чтобы сделать выводы, имеющие значения для темы исследования.

В 1921 году проф. Н. П. Сычев раскрыл роспись барабана и купола в церкви Спаса «на Ковалёве». Здесь были обнаружены фигуры восьми пророков (См. Приложение. Рис.47–50) и четырёх архангелов и четыре изображения херувимов (См. Приложение. Рис.51–52), один из которых вкомпонован в тетраморф (См. Приложение. Рис.53)[110].

Служение сил Небесных Господу и соединение Церкви Небесной с земной, сюжет, который был известен ещё в IX веке.

В византийском искусстве более раннего времени изображения херувимов и серафимов в декорации купола встречаются нечасто, считает

[108] Вздорнов Г.И. Очерки русской культуры XIII–XV веков: сб. статей.; Ч. 2: Духовная культура. М.,1970 С. 296.
[109] Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 240.
[110] См.: Там же. С. 235.

Ю.Г. Малков. Как указывает далее автор: «В Палатинской капелле в Палермо (около 1143 г.) в барабане представлены только одни архангелы, а великолепные херувимы и серафимы, имеющиеся в соборе в Чефалу (около 1166 г.) и в соборе в Монреале (1174–1189), помещены только на сводах апсид»[111].

На Балканах эта традиция прошла через определённое осмысление и была усложнена[112]. Развитые «хоры» ангелов, херувимов и серафимов представлены в верхних зонах малых барабанов Раваницы (См. Приложение. Рис. 54) 1370–1380-е годы и Манасии (Ресавы) (1406–1418)[113].

Творивший в Новгороде Феофан Грек сделал роспись барабана Спаса «на Ильине» (См. Приложение. Рис.55), расположив в нём «Небесные Силы» так, как это было сделано в сербской Раванице, где в каждом куполе представлена полуфигура архангела, а ниже помещён регистр с «небесными силами», состоящий из трёх архангелов и четырёх «шестокрылов»[114]. Считается, что феофановская композиция с «небесными силами» в барабане Спаса «на Ильине», стала использоваться приезжими мастерами (например, сербами – как это было в Ковалевской церкви), незнакомым с местными традициями, поручалось использовать данную иконографическую схему в своих работах[115].

Изображение фигур восьми пророков в церкви Спаса «на Ковалёве» также далеко не случайно. В XIV в. наблюдается дальнейшее развитие «темы пророков». Пророческий цикл в это время весьма развит в сербской монументальной живописи. Теологической основой изображения Пророков выступает принцип преемственности Ветхого и Нового Заветов, в практическом же плане вероучительная функция изображений может быть

[111] Малков Ю.Г. О роли балканской художественной традиции в древнерусской живописи XIV в.: Некоторые аспекты творчества Феофана Грека // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М.,1980. С. 149.
[112] См.: Там же.
[113] См.: Там же. С. 150.
[114] Там же.
[115] Там же. С. 153.

связано с течением «богомилов», сильно укоренившееся на Балканах, особенно в Болгарии. Богомилы отрицали Ветхий Завет и пророков, называя их «лжецами и грабителями». Развитие «темы пророков» в сербском монументальном искусстве привело к помещению в купольных росписях до 24 фигур пророков и ветхозаветных праведников, это можно увидеть на примере росписи в м. Манасии (Ресаве) (См. Приложение. Рис.56). Достаточно указать на роспись барабана церкви Богородицы Одигитрии в Пече, на огромные фигуры пророков в барабане Дечан, на росписи Раваницы (20 фигур пророков и праведников), Каленича[116]. П.П. Покрышкин отмечал, что отдельные силуэты пророков в барабане церкви Спаса «на Ковалёве» обнаруживают немалое сходство с аналогичными фигурами в барабанах той же церкви в Раванице и церкви св. Троицы в Манасии (1418 год)[117].

Распространённость в моравской школе сюжетных циклов помогла и в исследованиях церкви Спаса «на Ковалёве»: «Уже иконография ковалёвских росписей недвусмысленно указывает на сербскую живопись как на один из её главных источников. Цикл «Страстей», по меткому наблюдению Г. Милле, обнаруживает множество точек соприкосновения с памятниками македонского круга»[118].

2.2. Иконографический анализ изображений Ковалёво

Остановимся только на самых известных и необходимых для целей работы изображениях.

Не рыдай Мене Мати. В этом изображении Христос изображается мёртвым (См. Приложение. Рис.45). Тело снято с Креста, но, тем не менее он

[116] См. об этом: Малков Ю.Г. О роли балканской художественной традиции в древнерусской живописи XIV в.: Некоторые аспекты творчества Феофана Грека // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М.,1980. С. 154.
[117] Цит. по: Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 266.
[118] См.: Там же. С. 242.

держится совершенно прямо. Он предстаёт в образе Царя Славы. Изображение, скорее всего, символическое напоминание о жертве, полагает В.Н. Лазарев[119].

Композиция в жертвеннике «Не рыдай Мене Мати» – по мнению реставратора, А.П. Грекова является «одним из совершеннейших произведений нашего XIV в»[120]. Спасённая реставраторами изображение (всего половина) с изображением мёртвого Христа, несмотря на свой небольшой размер (100 х 150 см) «кажется грандиозной, представляя собой образец монументальной живописи»[121]. Автор реставрационных работ не скупится на похвалы произведения: «эмоциональность трактовки сюжета в совокупности с колористическими достоинствами и монументальностью позволяет поставить этот памятник в ряд шедевров средневекового искусства»[122].

Предста Царица

С Балканами связана и довольно редкое для своего времени изображение – «Предста Царица одесную Тебе» (композиция была на северной стороне храма) (См. Приложение. Рис.46). Данный тип изображения в русской храмовой росписи встречается впервые[123].

Христос восседает на троне, в крестчатом саккосе и сверху наброшенным на него омофором. Перед ним стоит Богородица. Она в царском облачении с короной на голове. На голове Христа митра – символ императорской короны, имеющий символическое значение: напоминание о терновом венце распятого, и одновременно архиерейская митра указывает на Христа, как на Царя царей. С правой стороны изображён Иоанн Предтеча. Впоследствии такой тип изображения получил широкое распространение

[119] См.: Лазарев. В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 242.
[120] Греков А.П. Из опыта работ по спасению росписи церкви Спаса на Ковалёве в Новгороде // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М.,1980. С. 188.
[121] См.: Там же.
[122] См.: Там же.
[123] Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 252.

в русской иконописи XVI–XVII веков под названием «Спас великий архиерей, Царь царей» либо «Предста»[124].

Присутствие подобного типа в ковалёвской росписи дополнительно указывает на тесную связь с балканскими художественными традициями, где это роспись, по мнению, В.Н. Лазарева и настала путём постепенной трансформации императорских элементов изображении Христа, как Царя, Судьи, Вседержителя – в Христа Архиерея[125].

Преображение Господне

На северной стене храма, в серединной части многофигурная композиция «Преображения» (См. Приложение. Рис.5). Это композиция не может остаться незамеченной, привлекая к себе особой живописностью. Тема «Преображения», как уже было сказано ранее, являлась одной из главных востребованных тем монументальной росписи. Источник изображения лежит в основе паламистких споров, которые завершились принятием в Константинополе нового богословского взгляда о познании Бога с помощью божественных энергий.

По типу изображение считается близким к памятникам македонского круга. Ученики Христа, под действием «нетварного» света, изображены в сильнейшем движении, Пётр и Иоанн упали на колени, Иаков опрокинулся на спину. И только Христос с пророками изображены торжественно и спокойно.

В.Н. Лазарев указывает на источник происхождения фрески «Преображения», связывая его с сербскими мастерами: «И для этой иконографической редакции ближайшие параллели можно найти в памятниках сербской школы – в фресках церкви св. Ахилия в Арилье (1297–1299), церкви Богоматери в Грачанице (1321)[126].

Святые воины. Святые воины (См. Приложение. Рис.31,44) – особый тип изображения, тесно связывающий живопись церкви Спаса «на Ковалёве»

[124] См.: Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 252.
[125] См. об этом: Там же. С. 252–253.
[126] См.: Там же. С. 244.

с росписями Ресавы, Каленича, Манасии и других монастырей моравской школы. Реставратор А. Греков подчёркивает высокую эстетичность ратников: «Низ северной стены занимал монументальный фриз из трёх воинов, поражая одухотворённостью и благородством ликов «Юного воина» и «Воина средовека» (См. Приложение. Рис.44)[127].

Необычность стиля святых воинов не оставалось без внимания первыми исследователями росписей. Первым эти изображения подробно описал архимандрит Макарий (Миролюбов): «Надписей на них хотя и нет, но тем не менее для нас важно изображение христианских воинов, оставшееся от XIV века»[128].

Не будем забывать, что живопись моравской школы была дворцовой живописью, жизнь сербского двора того времени была пронизана духовными воззрениями и изысканной аристократичностью, с элементами рыцарского церемониала. Поэтому часть исследователей связывает эти изображения с особой дворовой культурой, получившей своё распространение в Средние века в Сербии. Опись В. Джуричем, святых ратников из церкви монастыря Ресава (Манасия), перекликается с изображением св. воинов из церкви Спаса «на Ковалёве»: «Святые воины в певницах более не образуют строгого строя мужественных бойцов, готовых к битве, но представляют собой разодетых для смотра рыцарей, которые с турнирным совершенством и тренированностью танцоров манипулируют своим оружием, ожидая удивления и восторга зрителей. В этих фресках словно отразилась сама утончённость рыцарской культуры Сербии времён деспота Стефана. Атмосферу, царившую в это время при сербском дворе»[129].

---

[127] Греков А.П. Из опыта работ по спасению росписи церкви Спаса на Ковалёве в Новгороде // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М.,1980. С. 188.

[128] Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях: в 2-х ч.; Ч.1: Древние церкви в Новгороде и его окрестностях. М.,1860. С. 584.

[129] Джурич В. Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. С. 296.

Особенную близость росписей в Ковалёве с сербской школой живописи, по мнению В.Н. Лазарева, представляют не только иконографические типы св. воинов, но и стиль. Ковалевские св. войны с их элегантными фигурами, «с некоторой нарочитостью их одеяний», имеют свою параллели в росписях церкви Богоматери в Грачанице около 1321 года и церкви Богоматери монастыря Патриархата в Пече (1324–1337). По словам автора, их роднит «особая франтовость»[130].

О.И. Подобедова в своих исследованиях «воинской темы в росписях», говорит об особом значении изображения св. воинов на Руси и Сербии, как духовной концентрации во времена испытаний для национальной независимости перед лицом инославного неприятеля[131]. Период создания иконографического стиля совпадает с опасностью для существования сербской государственности, а Русь готовится к решающей битве с татарами. И если учесть, что время росписи церкви Спаса «на Ковалёве» 1380 г., время Куликовской битвы, такие выводы имеют право на существование.

Новые иконографические типы

Для оценки связи ковалёвских росписей с балканским искусством в лице моравской школы, особо выделим появление двух новых, для русской средневековой живописи иконографических типов. Как полагал В.Н. Лазарев, они происходят из сербской живописи[132], где впервые и получили своё оформление. Речь идёт о двух ковалёвских росписях: «Не рыдай Меня Мати» и «Предста Царица».

Не рыдай Мене Мати

Несмотря на то что нет точных данных, что изображение «Не рыдай Мене Мати» (См. Приложение. Рис.45), впервые появилось на Руси в ковалёвских росписях, косвенный вывод можно сделать из времени его

[130] См. об этом: Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 266.
[131] См. об этом: Подобедова О.И. Воинская тема и ее значение в системе росписей церкви Спаса на Ковалёве в Новгороде // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М., 1980. С. 201.
[132] См. об этом: Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 249.

появления в Сербии: «сербская фреска в Марковом монастыре, около 1370 года, роспись в Ковалёве, 1380 год»[133].

Создание иконографического типа «Не рыдай мене Мати», первоначально связывали с Италией, пока Г. Милле и Э. Панофски не доказали её византийского происхождения[134], Изображение связано с иконографией «Распятие» и «Снятие с креста». На первом типе изображений, распятый Христос с опущенной на правое плечо головой: скорбящие ангелы, головы Гелиоса и Селены, Богородица, Иоанн Богослов, жены-мироносицы, Лонгин, Иосиф, Никодим и пять воинов. На втором типе: Христос изображается прислонённым к кресту с опущенными руками. Такого рода изображения можно найти в росписи сербского монастыря Градац, около 1276 года, а также в константинопольских миниатюрах и в Грузии XIII век.

Изображение неожиданно получает новое эмоциональное развитие: Мария не стоит возле сына, а прижимается к нему, усиливая тем самым глубину страдания по сыну.

В основе иконографического типа «Не рыдай Меня Мати» лежит упрощённая схема «Распятия» с обогащёнными чертами из «Снятия с Креста».

Как полагает В.Н. Лазарев, усложнённое изображение было сначала реализовано в Сербии, откуда, и пришло на Русь.

С. Радойчич называет знаменитую фреску «Христос в гробу», как начальное изображение «Снятия с Креста» одной из самых красивых Imago Pietatis в византийском изобразительном искусстве[135].

Композиция «Не рыдай мене Мати» имеет глубокое символическое и литургическое значение. Чаще всего она находится в жертвеннике, где совершается первая часть христианской литургии – проскомидия.

---

[133] Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 246.
[134] См. об этом: Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 244.
[135] См. об этом: Радойчич С. Фрески Каленича // Андрей Рублев и его эпоха: Сб. статей. М.,1971. С. 252.

Предста Царица. В русской иконописи, образ «Предста Царица» (См. Приложение. Рис.46), широко известен с XVI–XVII вв. Он имел различные названия: «Спас Великий Архиерей», «Царь Царей» либо «Предста Царица».

Н.П. Кондаков считал, что этот образ относится к XVI веку. Но, как замечает В.Н. Лазарев, если бы он знал росписи церкви Спаса «на Ковалёве» и недавно раскрытые сербские росписи он, несомненно, изменил бы своё мнение[136]. Трансформация образа имеет сложную историю и связана отдельно с изображением Богоматери, как Царицы и отдельно Христа, как Великого Архиерея.

Эволюция образов Спасителя и Божьей Матери проходила по разному сценарию. Типовые иконографические образы Христа переходили из античной живописи и имели устойчивость образа, вершиной которого был Вседержитель. О царственном именовании Богоматери впервые мы можем увидеть в документах VI Вселенского собора, которым были утверждено почитание икон «пресвятой и Преблагословенной Царицы нашей Богородицы и Приснодевы Марии». В иконографии закрепление такого типа можно встретить на алтарной стене римской церкви Санта Мария Антиква[137]. Он также часто встречался на Западе в VIII–XIII веках, где позднее стал именоваться Maria Regina.

В болгарской росписи церкви Петра и Павла в Тырново (конец XIV – ранний XV век) сидящий на троне в архиерейском облачении Христос представлен между стоящими Богоматерью и Иоанном Крестителем. Это уже «Деисус», в котором традиционный Пантократор заменён Великим Архиереем над его головой надпись: «Царь царствующим», «Великий Архиерей». Автор считает, что поскольку болгарская живопись тяготела в XIV веке к сербской, постольку есть все основания полагать, что данное слияние впервые произошло в Сербии[138].

---

[136] См. об этом: Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 252.
[137] См. об этом: Кондаков Н.П. Иконография Богоматери: в 2 т.; Т.1. Петроград., 1915. С. 278.
[138] См. об этом: Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 260.

В.Н. Лазарев считает, что воспроизведение образа Богоматери, как тип «Царицы» – архаизм, установившийся в провинциальной традиции, удалённой от Константинопольской жизни. По мере распространения придворного византийского церемониала на периферию, происходило и художественное ипостасирование придворных традиций[139]. Именно на этой почве сложились и утвердились «те образы Марии и Христа, в которых Богоматерь и её сын приравниваются к царице и царю»[140]. Так, по мнению, В.Н. Лазарева, иконографический тип «Предста Царица», первый раз получил на Руси своё новое воплощение в росписях церкви Спаса «на Ковалёве»[141].

2.3. Иноземные изографы в Новгороде XIV–XV веках

Обычно, в работах, посвящённых теме настоящего исследования, можно прочитать, что неизвестные мастера, предположительно из Сербии или Македонии, участвовали в росписи новгородских храмов в XIV–XV веках. В основном исследование путей переноса стиля на другую культурную область, заканчивается подобным рассуждением. Можно встретить также упоминание о митрополите Киприане (болгарин из рода Цамблаков г. Тырново)[142], который был поставлен митрополитом киевским, провёл литургическую реформу и способствовал приезду артелей мастеров с Балкан на Русь.

Размышления о деятельности разных групп мастеров в Новгороде XIV века, вполне имеет историческое обоснование, и прежде всего, связано с именем легендарного иконописца Феофана Грека. Широко известны его росписи по Руси, а начало русского периода, в творчестве Феофана пришлось не на Москву, а на Новгород, где он в 1378 году расписывает церковь Спаса Преображения на Ильине улице[143]. О Феофане Греке сохранились упоминания

[139] См. об этом: Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 253.
[140] См.: Там же.
[141] См.: Там же. С. 249.
[142] См. об этом: Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. М., 2007. С. 323.
[143] См.: Там же. С. 324.

в летописях и литературе, а вот о тех, кто, возможно, расписывал группу храмов, среди которых и ковалёвская роспись, документальных свидетельств нет.

В монографии «История древнерусской живописи» В.Д. Сарабьянов пишет: «В это время в Новгороде работало много приезжих мастеров, которые обладали яркими творческими индивидуальностями и демонстрировали своим искусством широкий спектр стилистических течений позднего XIV столетия»[144].

Моравское искусство исчезло из Сербии, не став основой для дальнейшего развития. «Еще до того, как наступила катастрофа, оно вместе с потоком эмигрантов двинулось далее на восток: в Молдавию и Валахию, а через них и на широкие просторы Русского государства»[145], – пишет С. Радойчич. В этом считает он, была своя закономерность. Монументальное искусство моравской школы исчерпало себя на родной почве и не эмигрировало вместе со знатью. Придворные художники двора династий Лазаревичей и Бранковичей не проявили себя больше ни в одном образце живописи. Прекрасным аллегорическим сравнением С. Радойчич, передаёт нам финал моравского искусства: «Надорванная красота и изящество фресок Каленича, их элегантность, декоративность, сдержанная лирика остались, как брошенный реквизит, переселившись в мир отвлечённой художественной фантазии»[146].

Живопись Каленича не была полностью самостоятельным или настолько самобытным явлением, чтобы говорить о ней изолировано.

Несмотря на свою яркую оригинальность, она испытала влияние целого ряда школ. С. Радойчич перечисляет те географические центры, из которых сербское церковное искусство черпало стиль и иконографию: «Влияния шли

[144] Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. М., 2007. С. 309.
[145] Радойчич С. Фрески Каленича // Андрей Рублев и его эпоха: Сб. статей. М.,1971. С. 259.
[146] См.: Там же.

из Константинополя, Салоник, Афона, Болгарии, а через Далмацию и из Италии»[147].

Латинский захват Константинополя в 1200 году длившийся шесть десятилетий привёл к исходу части мастеров и распространению их творчества на ближайшее окружение Византии. В ожидании великой беды – турецкого завоевания, в Сербию прибывают писатели и художники из других стран. Своим творчеством, оживляя местную художественную жизнь, они придали ей до некоторой степени интернациональный характер[148].

В. Джурич также склонен видеть в новом сербском искусстве руку мастеров из признанных художественных центров Среднего века: «Мастера из Салоник, придя в Сербию, усвоили принятую художниками моравской школы систему декорации храмов, прониклись местными традициями и сумели продолжить и развить лучшие достижения живописцев Раваницы»[149].

О разрушении старых столичных центров живописи и создание новых говорит и Е. Осташенко в издании «История иконописи VI–XX века»: «На смену им приходят новые центры – на Крите, в Венеции, на Афоне, – оказывавшие влияние на художественную жизнь всего православного сообщества»[150]. Создание новых центров, по мнению автора, происходило по линиям региональных центров – дворцовая культура, метрополий, архиепископий, городов и отдельных монастырей. Развитие ремесла было даже на уровне небольших общин, сельских поселений, которые делали свои произведения как в духе традиции, так и интерпретировали произведения известных мастеров[151].

---

[147] См.: Радойчич С. Фрески Каленича // Андрей Рублев и его эпоха: Сб. статей. М.,1971. С. 258.
[148] См. об этом: Радойчич С. Фрески Каленича // Андрей Рублев и его эпоха: Сб. статей. М.,1971. С. 258.
[149] Джурич В. Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. С. 293.
[150] Языкова И.К, Лука (Головков), игум. и др. История иконописи VI–XX века: истоки, традиции, современность. Тверь.,2014. С. 176.
[151] См.: Там же.

И как установить имена мастеров, их национальное происхождение, где они постигали основы живописи, когда сами сербские авторы указывают, что: «Безымянные мастера построили и расписали церковь монастыря Каленича между 1407 и 1413 гг. для дворянина Богдана»[152].

В.Н. Лазарев рассматривает три версии, благодаря которым новгородские фрески в нескольких церквях, получили такую известность: «Скорее мы имеем здесь работу русских фрескистов, либо воспитанных на сербских образцах, либо прошедших выучку в каком-нибудь сербском монастыре. Вполне возможно, что украсившие фресками ковалёвскую церковь иноки пришли в Новгород с Афона, где сношения между русскими и сербскими монастырями были весьма оживлёнными. Быть может, их даже привёз с собой или рекомендовал впервые появившийся на Руси в 1373–1374 годах митрополит Киприан»[153].

Само многообразие ярких новгородских стилей говорила, о том, что новгородское искусство было интернациональным. Д.С. Лихачёв, даёт следующую, очень важную характеристику Новгорода, как центра искусства XIV века на Руси: «Привлечённые расцветом Новгорода, обеспеченное заказами – мастера воплощали на новгородской земле самые смелые замыслы. Фрески Спаса Преображения, Волотова, Феодора Стратилата, Ковалёва, Рождества на кладбище свидетельствуют о необычайной интенсивности художественной жизни Новгорода, о наличии многих мастеров и существовании нескольких художественных школ»[154]. Д.С. Лихачёв высказывает ещё одну важную мысль, считая Новгород местом предвозрождения, с теми же самыми культурными явлениями, которые были характерны для европейского ренессанса : «Более того – именно в Новгороде

[152] Радойчич С. Фрески Каленича // Андрей Рублёв и его эпоха: Сб. статей. М.,1971. С. 251.
[153] Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 268.
[154] Лихачёв Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублёва и Епифания Премудрого. М., Л.,1962. С. 125.

предвозрожденческая живопись XIV в. проявлялась в своих наиболее ярких и многочисленных образцах»[155].

Выводы

Новгород в XIV–XV вв. был развитым культурным и торговым центром, в котором процветало ремесло, торговля и искусство. Строилось большое количество церквей, была собственная иконописная традиция. Новгород по концентрации населения, торговли, ремёслам, его видам превосходил любое поселение средневековой Сербии в разы. Собственные культурные традиции и возможности Новгорода обеспечивали возможность восприятия и создание любого вида прикладного искусства.

Одним из общих связующих звеньев в преемственности моравской живописи в Новгороде было то, что заказчиками и в Сербии, и в Новгороде были представители высокого сословного слоя. Только в Сербии это был «двор деспота», а в Новгороде – бояре, купцы, а иногда группа горожан, имеющих высокое благосостояние.

Ковалёвская роспись при всей её ограниченности в результате утраты всё же содержит множество указаний на моравскую школу как на источник своего происхождения. Собственных же источников ковалёвской росписи на Руси современной наукой не выявлено. В пользу её связи с моравской школой можно выделить: схожесть стиля, совпадающая схема росписи, циклы росписей (сохранившиеся Страсти Христовы), иконографические типы, впервые появившиеся, на Руси (Не рыдай Мене Мати, Предста Царица), происходящие из сербской живописи.

Вопрос, кто принимал участие в росписи Ковалевской церкви хотя и остался открытым, но это представляет собой элемент, не имеющий решающего влияния, на соотнесение живописи Ковалёво и моравского искусства.

[155] См.: Лихачёв Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублёва и Епифания Премудрого. М., Л.,1962. С. 125.

Глава 3. Культурное влияние и проблемы методологии

Известно, что выбор князем Владимиром Православия совершился во время, когда на берегу Днепра ещё стояли языческие истуканы, представлявшие разветвлённую сеть древнеславянских божественных сил и стихий. Таким образом, был совершён резкий переход от язычества и его, достаточно примитивной культуры – к единобожию, а вместе с ним, и ко всей религиозной, культурной и философской традиции, вмещавшей в себе иудейскую и греческую культуры. Произошёл перенос абсолютно нового круга религиозных ценностей, сопровождавшийся множественностью атрибутов, неизвестной ранее традиции: тексты Священного Писания, литургические тексты и обряды, церковное пение, церковная архитектура и искусство. Сам перенос религиозных и культурных ценностей, в этом случае нельзя назвать насилием т. к. речь идёт «о благе», но были и перегибы и недовольные.

Приведём пример, как в русской исследовательской литературе описывался исторический процесс переноса христианства на Русь. И.И. Бессонов в своей работе 1914 г. пишет: «Крещение Владимира и его поданных было произведено в 988 году греческими священниками, которые и занялись первоначальной организацией Русской христианской церкви в Киеве. Приезд греческого духовенства в Киев и полагает начало иконописи в России. Греческие священники, вместе с христианскою проповедью, принесли к нам на Русь всю обстановку богослужения: церковные книги, сосуды и иконы греческого письма»[156].

Перенос христианства происходил на неподготовленную почву, требовал всесторонней помощи в рецепции. В то же время при отсутствии части общества, которая могла бы принять эти изменения, феномен культурного переноса вряд ли мог состояться. Ещё до крещения киевского

[156] Бессонов И.И. Иконописание в России. Калуга.,1914. С. 7.

князя Владимира христианство было известно в Киеве. Княгиня Ольга, по преданию, крестилась в Константинополе, и в Киеве уже были первые христианские храмы.

С создания первых построек не деревянного типа началось активное утверждение Православия в Киевской Руси. Французский исследователь С. Байе, следующими словами описывает начало христианизации Руси: «Первые каменные и кирпичные церкви строили для них византийские зодчие; украшали эти церкви живописью также византийские художники»[157]. К середине XIII века центробежные силы и монгольское нашествие привели к тому, что культурными центрами становятся другие земли северо-восточной и северо-западной Руси. Псков, Владимир, Суздаль и Новгород самостоятельно развивают строительство храмов, создаются собственные оригинальные стили в искусстве.

Интересную особенность, в связи с распространением христианства на Руси и Балканах отмечает С. Радойчич: «Первое христианское искусство у Болгар, на Руси и в Сербии не появилось в скромной среде миссионеров и их полудикой паствы. Византийское искусство продиралось в славянские земли через высший общественный класс и это обстоятельство сильным образом влияло на судьбу византийской культуры в славянской среде»[158].

Действительно, распространение христианства на Балканах и Руси происходило через высший слой общества: в Болгарии в 864 г. инициатором стал князь Борис, в Сербии предположительно князь Великой Моравии Растислав[159] 870 г. и князь Владимир 988 г. на Руси.

Особое значение в распространении христианства и создании образцов зодчества и следовавшего за ним церковного искусства принадлежит Новгороду.

---

[157] Байе С. Византийское искусство. СПбъ.,1888. С. 274.
[158] Радојчић С. Радојчић С. Зрачење византијске уметности на словенске земље у времену од XI века до 1453 г. / Одабрани чланци и студије 1933–1978 г.Београд, Н.Сад.,1982. С. 98.
[159] См. об этом: Чиркович С. Сербия: средние века.М.,1996. С. 20.

Новгород исторически выделялся из других мест компактного расселения славян и уже в самом раннем периоде своего существования обеспечил приток на Русь всего того, чего достигла в своём развитии Византия и выходящая из Среднего века, к эпохе Возрождения, Европа: «Но, не смотря на господствующее влияние Византии, уже в самую раннюю эпоху, в XI и XII веках, нельзя не заметить и влияния Западного. Сношения Новгорода и Пскова с Ганзою (Ганзейским Союзом городов) оживили общественную жизнь и дали некоторый толчок в развитии умственном, ремесленном и художественном»[160]. В том, что на Русь с самых ранних веков приезжали византийские зодчие и изографы, трудом которых возводился первоначальный облик храмов и чьими руками были расписаны эти храмы не вызывает сомнения: «Начиная с XI века многие греческие мастера работали на Руси»[161].

Основа, которая была заложена при помощи иноземных мастеров, через некоторое время приобретает всё больше локальных черт, через него реализуется национальный характер, в нём отражается особенность религиозных представлений, эстетических вкусов, природы и народных традиций. Так в основном и происходило, в любую историческую эпоху, когда более развитая культура оставляет свой неизгладимый след там, куда она проникла или как завоеватель, или как в случае с христианством на Руси, с благой вестью, новым религиозным сознанием и культурой, сопутствующей ему. «Как мы видели, первыми иконописцами у нас были греки, потом немногие ученики этих греков. Но цветущая пора греческого искусства на Руси была только в XI и XII столетиях. С тех пор и само оно постепенно падало всё ниже и ниже, и влияние его на русских мастеров становилось всё слабее по мере того, как реже становились сношения Руси с Византией»[162].

[160] Новицкий А.П. История русского искусства с древнейших времен: в 2 т.; Т.1. М.,1903. С. 121.
[161] В.Н. Сопоцинский О.И. Малая история искусств: Искусство средних веков. М.,1975. С. 224.
[162] Новицкий А.П. История русского искусства с древнейших времен: в 2 т.; Т.1. М.,1903. С. 121.

Во второй половине XIV века, когда и создавались росписи большинства храмов Новгорода, часть из которых, как считается, испытывало влияние моравской школы, отмечается большое количество приезжих на Русь мастеров: «Начиная с XIV столетия греческие художники появляются и в Москве и работают здесь с русскими мастерами. Так в 1343 г. греческие иконописцы митрополита Феогноста расписывали живописью московский Успенский собор. В следующем затем 1344 году расписана была церковь Спаса на Бору. Работа произведена, была, правда, русскими мастерами, под руководством Гойтана, Семена и Ивана – эти руководители были учениками греков»[163].

Н.П. Кондаков целый XV век определил, как век южнославянских влияний: «Известно, что в 1488 г. церковь Сретения в Москве, подписывал иконник Далмат, и по мимо того, вообще в XV веке продолжалось сербское влияние, действовавшее образцами, провозившимися через юго-западную Русь, и мастерами, приходившими на север искать работы: причина этого в новых формах, которые приходили из соседней Италии, и в упадке заказов дома»[164].

В XIII веке ситуация была другой, ещё не было условий для южнославянских влияний, искусство ещё только начинало становиться в одной из исторических областей Сербии – Рашке. В это время ещё создаются только первые шедевры зодчества и монументального искусства в Сопочанах.

В «Истории русского искусства с древних времен» А.П. Новицкого, не упоминаются иноземные изографы работающие в новгородских церквях XIII века: «Изъ новгородскихъ иконописцевъ первымъ упоминается въ XIII–омъ вѣкѣ Вячеславъ, внукъ Малышевъ, расписавшій, въ 1227 году, церковь Сорока Мучениковъ въ Новгородѣ; вторымъ –„мужъ благій и смиренный Станилла, братъ Доможиро въ“, третьимъ – Александръ Петровъ, написавшій, въ 1294

[163] Покровский Н. В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М.,1890. С. 38.
[164] Кондаков Н.П. Русская икона: в 4 т.; Т.4.Ч.2. Прага., репринт. – М.,2004. С. 254.

году, храмовую икону св. Николая въ Липенскій монастырь. Въ XIV–омъ вѣкѣ упоминается Иванъ, расписывавшій церкви.Въ XV–омъ вѣкѣ упоминается только объ иконахъ, писанныхъ на золотѣ, которыми украсилъ церковь Спаса святитель Евфимій, о самихъ же иконописцахъ за это время лѣтописи не упоминаютъ»[165].

Н.В. Покровский приводит сведения и о деятельности Феофана Грека в Москве, который до этого расписывал храмы в Новгороде и видит в этом крепкое доказательство связи русской иконописи с византийским искусством «<…> Общераспространённое древнерусское предание и доныне сохраняет память о греческих иконах в России. Это предание, без сомнения, не есть вымысел фантазии, а имеет свои основания»[166].

Французский исследователь искусства С. Байе в своей работе «Византийское искусство», описывая архитектуру и живопись Руси, отмечает, что византийский стиль зодчества усложнился, а живопись и скульптура «остались верны греческим преданиям»[167]. Он также утверждает, что греческие мастера образовывали русских учеников, и те не отступали от их уроков и не вносили никакой новизны в выбор сюжетов и в стиль произведений[168]. Видимо, С. Байе, как и многие исследователи того времени, не был знаком с совокупностью монументального творчества. В своей работе исходил из линейного характера развития искусства, имеющим свой единый центр в Византии, из которого распространялись волны искусства на все остальные страны. Такое видение было самым очевидным для исследователей той эпохи.

Как хорошо видно из цитируемых материалов в конце XIX века, искусство рассматривалось или как только греческое или как европейское. Не

[165] Новицкий А.П. История русского искусства с древнейших времён: в 2 т.; Т.1. М.,1903. С. 109–108.
[166] Покровский Н. В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М.,1890. С. 39.
[167] Байе С. Византийское искусство. СПбъ.,1888. С. 278.
[168] См.: Там же.

все центры живописи были открыты, и не все им ещё была дана должная оценка.

А.П. Новицкий, вообще не рассмотрел участия в развитии древнерусского искусства южнославянских мастеров. По его словам, в XIV–XV веке ещё встречаются упоминания греческих мастеров и их русских учеников, но всё, что позднее приходило на Русь с восточных монастырей Афона «имело цену лишь настолько, насколько написано по старой рутине, без творчества и жизненности, а лучше русских икон они если и были, то только внешней техникой»[169].

И в то же время Н.П. Кондаков в отличие от других учёных, прямо заявляет, что: «Богатство сербских росписей XIV века стоит так или иначе в тесной связи с современными новгородскими росписями»[170]. Опосредовано, он не исключает знакомство, св. Андрея Рублёва с южнославянскими мастерами. В своих исследованиях, идущими путями «культурных влияний предполагает, что знакомство с Феофаном Греком, с «новгородскими иконниками», помогло сложиться рублёвскому таланту в выработке нового цельного стиля[171].

В первых исследованиях второй половины XIX века, которые также называют периодом накопления фактов, ещё отсутствует система классификации, даются самые общие характеристики церковной живописи.

Хотя и делается акцент на раскрытие русского характера церковной живописи, но ещё не придаётся должного значения художественным связям, а источником всего искусства рассматривается исключительно византийское искусство и иногда отмечается западноевропейское влияние.

Во второй половине XX века чаще стало звучать обобщённое мнение, которое словно проросло на ранее высказанном М.В. Алпатовым мнении о

---

[169] Новицкий А.П. История русского искусства с древнейших времен: в 2 т.; Т.1. М.,1903. С. 121.
[170] Кондаков Н.П. Русская икона: в 4 т.; Т.4.Ч.2. Прага., репринт. – М.,2004. С. 223.
[171] См.: Там же.

ковалёвских росписях: «В их выполнении принимали участие мастера, хорошо знакомые с сербской живописью XIV века»[172].

Л.И. Лифшиц описывает «сербское участие» в создании новгородских росписей довольно общими фразами, словно заранее соглашаясь с существующей точкой зрения: «К лучшим произведениям этого этапа относятся фрески церкви Спаса «на Ковалёве» близ Новгорода, созданные в 1380 году <…>.

<…> Не исключено, что в работе над росписью наряду с новгородцами принимали участие пришлые сербские мастера»[173].

В.Н. Тяжелов, О.И. Сопоцинский в «Малой истории искусств» придерживаются более осторожного взгляда: «Несомненно, что помимо Феофана в Новгороде трудилось немало заезжих мастеров, в том числе греческих и сербских, о чём свидетельствуют сохранившиеся памятники живописи. Связи с западным миром способствовали тому, что новгородские художники и зодчие были знакомы с романским и готическим искусством Европы»[174].

Одним из тех, кто смело выдвинул и отстаивал «сербские связи» с Ковалевскими росписями был В.Н. Лазарев. Он был уверен в правильности выбранного им пути исследования и иногда даже делал выводы, открывающие в нём слависта, в самом широком значении этого слова: «Отмеченная нами связь новгородской и московской живописи с сербской не стоит особняком в истории русской культуры. Она находит себе немало параллелей в истории русской литературы и всей русской идейной жизни XIV–XVI века»[175].

С явным сожалением добавлял, что коллеги не проявляют должного усердия и научного интереса к поиску, не того, что лежит на поверхности, а того, что было создано, в том числе, южным крылом великого славянского

[172] Алпатов М.В. Всеобщая история искусств: в 3 т.; Т.3: Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века. М., Л.,1955. С. 161.
[173] Лифшиц Л. И. История русского искусства: в 2.т.; Т.1: Русское искусство X–XVII веков. М., 2007. С. 169.
[174] Тяжелов В.Н. Сопоцинский О.И. Малая история искусств: Искусство средних веков. М.,1975. С. 224.
[175] Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 278.

этноса: «Историки русской литературы уже давно отвели в своих исследованиях видное место литературным связям древней Руси с южнославянскими странами. Историки русского искусства почему-то не пошли по этому пути. За редкими исключениями, они ограничивались установлением близости русской культуры к византийской, совершенно упуская из виду ту богатейшую культуру родственных нам славянских народов, которая получила такой блестящий расцвет на Балканах и которую ни в коем случае нельзя отождествлять с византийской культурой»[176].

В современных исследованиях тема культурных связей звучит всё отчётливее, и наши отечественные авторы такие, как О.С. Попова высказывают её в своих работах, всё динамичнее: «Художественные связи были широкими. Мастера мигрировали, находили заказы часто вдали от дома. Так было в византийском мире и раньше. Однако в конце XIV – первой половине XV века в связи с катастрофическими обстоятельствами жизни на Балканах эти процессы стали особенно сильны. Искусство на территориях стран византийского круга становится воистину всеобщим. В этот круг входит и Русь, так как сюда в поисках заказов приезжает много греческих и балканских художников – эмигрантов»[177].

Проблема «культурного влияния» несёт в себе опасность обезличивания национальных школ. Это касается, прежде всего, византийского культурного влияния. Происходило обобщение и подведения большого пласта культуры под одно господствующее направление. Словно возникая на новом месте «новая культура» продолжает воспроизводить саму себя, без единого отклонения. Это проблема, оказалась достаточно распространённой, и в её формировании виноваты как собственный исследовательский корпус, который не мог выйти за рамки провозглашённой парадигмы, так и

[176] См.: Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 278.
[177] Попова О.С. Пути византийского искусства. М.,2013. С. 413.

иностранные исследователи, которые с неохотой признавали индивидуальность за другими культурами, например, сербской или русской.

Обратной стороной этого процесса является ничем не обоснованное увлечение самобытностью, о которой речь пойдёт в другом разделе.

Приведём мнение С. Радойчича, который размышляет о необоснованности отрицания новизны, вносимой в живопись национальной культурой: «Предубеждение, что византийская икона, а также икона, созданная искусством народов, принадлежавших к сфере византийской художественной культуры, была скована традициями, глубоко укоренилось. Оно всё ещё повторяется несмотря на новейшие исследования, доказывающие, что икона часто бывала носителем новых художественных идей»[178].

В.Н. Лазарев был уверен в творческой способности славянских культур усвоить и трансформировать самые сложные богословские и художественные идеи и последовательно стоял на позициях «художественной автокефальности» творческих центров Балкан и Руси, их индивидуальности и глубокой оригинальности: «<…> Всё взятое со стороны они подвергали коренной творческой переработке с целью создания своего оригинального стиля»[179].

Во второй половине XX веке появлялись теории, которые предлагали рассматривать византийское искусство, как однородный ансамбль, без географических и политических рамок. Как полагал автор идеи М. Хадзидакис, это бы открыло возможность, чтобы «каждый этап характеризовался своими собственными тенденциями и своими собственными достижениями»[180]. В.Н. Лазарев выступил резко против, такого обобщения и размытия национально-культурных рамок искусства: «<…> Не может быть и речи об одновременности художественных процессов, протекавших на

[178] Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев М, Радойчич С. Иконы на Балканах: Синай, Греция, Болгария, Югославия. София, Белград.,1967. С. 59.
[179] Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 278.
[180] Цит. по: Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М.,1978. С. 40.

различных территориях, с различной исторической судьбой, с различным социально-экономическим укладом. Такое, например, явление, как моравская школа, могло возникнуть лишь в очень своеобразных исторических условиях, в результате концентрации боровшихся за свою независимость сербов на небольшой территории, ставшей последним пристанищем их национальной независимости»[181]. Предваряя возможные замечания, В.Н. Лазарев добавил, что участие отдельных мастеров из Салоник в создании моравской живописи, не изменяет значение этого исторического феномена.

Заложенная В.Н. Лазаревым методика изучения искусства предполагала, наличие причин и условий для возникновения новых явлений живописи в рамках искусства отдельного центра. Может быть, именно поэтому, говоря о группе новгородских росписей, тесно связанных со стилем моравской школы, он искал те явления культурной, религиозной и социальной жизни, которые могли бы вызвать появления образцов моравского искусства в Новгороде. Одной из таких причин он называл появление секты «стригольников», против которой и было направлено, в том, числе ковалёвская живопись[182].

3.1. Проблемы методологии в церковной живописи

Почему же, искусство моравских монастырей и группа новгородской монументальной живописи XIV–XV века не были распознаны под наименованием общих для них стилевых особенностей? Было ли собственно стилем творчество мастеров Поморавья, длившийся несколько десятилетий или это не более чем, оригинальное отклонение от византийской школы, ничего не имеющей общего с художественной оригинальностью?

Возможно, что именно из-за сложности понятия «стиль» вопрос об отнесении моравской школы к самостоятельному направлению так долго ждал

[181] Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М.,1978. С. 40.
[182] См. об этом: Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 270.

своего обоснования. Чётких критериев понятия стиля по отношению к церковному искусству на самом деле не так много. В византийской культуре смена стилей заметна, но между сменами сначала были большие периоды, потом они стали меньше[183]. К середине XV века византийское искусство имеет развитый стиль и несколько направлений внутри него. Моравскую школу живописи долгое время считали одним из направлений византийского стиля.

В XIX веке возникло несколько методик в изучение искусства, две из них применялись чаще всего: иконографическая и стилистическая. Русские учёные церковной живописи, такие как, Ф.И. Буслаев, Н.П. Кондаков, Н.В. Покровский, И.И. Горностаев, Д.В. Айналов, были представителями иконографического и фактографического методов. Атрибуция иконописи, накопление фактических данных, лежало в основе большинства исследований. И хотя метод иконографии, созданный Н.П. Кондаковым, предполагал исследование внутренней связи произведения со средой, в которой он создан, метод не мог объяснить эволюцию стилей, их переход, а значит выявить и существенные для искусства связи.

Проблема определения стиля моравской живописи могла лежать в выборе метода её описания и анализа. В этом же ключе лежали определённые сложности и по отнесению росписей новгородских храмов XIV–XV веков, к какому-либо стилю. В них лишь выделялись группы храмов, имеющих монументальную роспись, близко связанную друг с другом, или в «светлых тонах» или с «насыщенной плотностью палитры», при довольно детальном описании иконографии исследователи не сумели рассмотреть в моравском искусстве иную концептуальность. Возможно, если бы они пользовались стилистическим методом, то особенности моравской школы в её линиях, красках и манере, могли быть легче выделены. Иногда предлагалось относить росписи к южнославянским влияниям, но без уточнения к каким, какого

[183] Македонское возрождение (867–1056), Комниновское (1081–1185), Палеологовское возрождение (1261–1453) См.: Периодизация и эволюция искусства Византии // Образовательно—культурный проект – Искусствовед URL: http://bit.do/fFX3J (дата обращения: 04.04.2020).

периода, что ещё раз свидетельствует об отсутствии широкого набора критериев, которыми может оперировать иконографический метод. Нельзя исключить, что ориентированность на иконографический метод и затруднило, вплоть до середины XX века, определение стиля группы новгородских храмов XIV–XV веков и возможность соотнесения их с моравской школой. Но существуют и свои, органические проблемы в стилистическом методе.

Обилие представлений о том, что такое «стиль», связано с использованием этого понятия практических во всех гуманитарных науках на протяжении почти тысячу лет. В то же время каждая из наук берёт своё определение стиля, подходящее наиболее для предмета науки, и применяет его.

Исследователь теории стиля Е.Н. Устюгова пишет: «Столь различные по предмету исследования дисциплины, как риторика и эстетика, лингвистика и история искусства, поэтика и науковедение, культурология и психология, социология и философия, заимствуя это понятие друг у друга, затрагивали его сначала только косвенно, но впоследствии вводили в свой категориальный аппарат»[184].

Рассмотрим, как отдельные методы, применяемые в искусстве, могли быть включены в решение задач церковной живописи.

Если воспользоваться методом линейного развития искусства Э. Кон-Винера[185], который предполагает членение изображений на группы и подгруппы исходя из их следования одного стиля за другим подобно волнам: эллинистическо-римский, за древнехристианским и романско-готический, за ранним ренессансом – высокий ренессанс, барокко и рококо; мы получим следующий вывод: искусство моравской школы и новгородских росписей XIV–XV веков принадлежат к одной подгруппе (периферийной живописи), происходящей от группы византийской школы живописи XIV века. Что и было

[184] Устюгова Е.Н. Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля. СПб., 2003. С. 3.
[185] См. об этом: Довгий В.И. Э. Кон-Винер. История стилей изобразительного искусства // Научная электронная библиотека: «Киберленинка». URL: http://bit.do/fFX3Y (дата обращения: 25.03.2020).

доказано, русскими учёными ещё в конце XIX века. Но за рамки это вывода выйти практически невозможно, т. к. нет таких явных различий, которые соответствовали бы изменениям происходившим, например, при переходе ренессанса в барокко.

Применить формально-стилистический метод, разработанный Генрихом Фельфлином[186] для моравской школы или новгородских фресок, составляет затруднение т. к. он не учитывает догматическое и богословское содержание церковного искусства, т. к. строится на оптическом спектре произведений и не учитывает, что средневековое церковное искусство, существует в догматических и канонических рамках.

Другой метод, это теория известная под названием «художественной воли» А. Ригля[187]. Но, как мы можем обнаружить индивидуальную волю художника, связанного каноном и выполнением порученной работы? Явление индивидуальной воли стало возможным только в рамках секулярного искусства эпохи Возрождения.

Следует упомянуть и метод «иконологии», усовершенствованный в XX веке Э. Панофским[188]. «Иконология» – методика исследования, дополнившая иконографию. Но не с точки зрения рассмотрения образа и его черт, а исторически обусловленного образно-символического содержания произведения искусства. Наиболее полно себя метод проявил в гуманистических темах в искусстве Ренессанса, в которых достаточно полно репрезентируются возможности нового метода.

Представляется, что методом иконологии пользовалась и отечественная школа иконографии, поскольку область анализа, в XX веке расширилась с изображения, на изучение литературы, документов, богословских вопросов,

[186] См. об этом: Методы анализа. Описания произведения искусства // Искусствоед.ру – сетевой ресурс об искусстве и культуре: URL: http://bit.do/fFX4j (дата обращения: 27.04.2020).
[187] См.: Там же.
[188] См.: Там же.

политическую и духовную атмосферу, косвенно влияющих на формирование стиля произведения.

Логическая, стройная и понятная методология Э. Кон-Винера, построенная на эволюционном подходе в развитии искусства, так или иначе, использовалась всеми учёными, изучавшими искусство, поскольку её сущность лежит в области формальной логики, законов диалектики. Советская школа искусствоведения должна была применять этот метод с поправкой на диалектическое развитие, как общий метод философии, используемый во всех гуманитарных науках.

Если воспользоваться методом диалектическим, в его политико-экономической интерпретации, то моравская школа живописи могла возникнуть в её новгородском воплощении в результате смены феодального способа производства, роста капитала, зарождения нового слоя собственников, развития ремесла, формирования новгородской классовой и экономической специфичности, самого Новгорода, как члена торгового Ганзейского союза. С этим тогда и связано появление «нового стиля», как формы реализации новых эстетических устремлений знати, воплотившихся в, очевидно, «модернистическом» искусстве моравской школы. Что не лишено смысла, но также не даёт ответа на вопрос о генезисе искусства, о причинах появления новых иконографических типов.

В области проблематики методологии и находился вопрос изучения моравской школы и её влияния на новгородские росписи. Методология предлагает аппарат научного исследования и цели, достигаемые в результате использования метода, предопределяются самой выбранной методикой.

Использование стилистического метода в отношении моравской школы, вполне оправдано. Он позволяет выделить свойства в искусстве, не покидая пределов группы основной живописи, в нашем случае византийской. Можно сказать, что задачу облегчает краткость периода существования школы (её

произведения не распылены по столетиям), небольшой географически и узко национально очерченный регион.

Проведём небольшое исследование моравской живописи с помощью метода стилистического анализа.

Цель стилистического анализа – выявить систему устойчивых форм, выразительных качеств, присущих данному стилю.

В живописи моравской школы обнаруживается *устойчивость форм* изображений, чаще всего представленная циклами: Чудес Христа, Богородичных, Страстей Христовых, Рождественских циклов, пророческих; множественностью изображений свв. воинов, отшельников и пустынников.

К выразительным качествам стиля можно отнести: гармоничность, высокий эстетизм, цветовую насыщенность, линейность (См. Приложение. Рис.30).

Анализ композиции: более свободное формирование сцен по сравнению с византийской традицией, регионализмы и фольклорные вставки (См. Приложение. Рис.1.–1.1.).

Анализ иконографии: усиление доличного – увеличение сложности рельефа, детальность архитектуры, индивидуальность ликов, синтез иконографических элементов (См. Приложение. Рис.13.–13.1.).

Духовные ценности: преображение тварного, эсхатологичность живописи, умеренный оптимизм (в сравнении с византийским искусством первой половины XIV в.), иногда психологическая сдержанность «личного» (Каленич).

Проблемой же этого метода могут быть необоснованное включение в состав стиля – произведений, объектов (церквей с росписями), не принадлежащих ему. Или же наоборот исключение из стиля, группы объектов монументальной живописи, что возможно и происходило длительное время с ковалёвскими и другими новгородскими росписями. Очевидной проблемой с группой новгородского монументального искусства свою роль сыграла

географическая удалённость, а позитивную роль совпадение времени их возникновения. Главной проблемой всё-таки было отсутствие фактологических данных, описей искусства, что фактически лишало возможность их исследовать удалено. Только во второй половине XX века эта ситуация была преодолена.

Очевидность недостатков изолированного применения каждого метода, порождала трудности на начальном этапе исследований, что и приводило, к появлению небольшой отсылки, вместо глубокого изучения, что одна группа новгородских росписей относится, возможно, к южнославянским художественным связям. Увлечение обобщением явлений в живописи и приверженность национальной самобытности одинаково вредили подлинному исследованию моравской живописи и её новгородским проекциям.

Скорее всего, из-за выше приведённых особенностей, длительность этапов в изучении моравской школы, её самостоятельности и степени её влияния на новгородскую живопись развивалось так медленно.

Первые попытки исследования моравской школы были положены русскими учёными. По времени это практически совпало и с самостоятельными сербскими исследованиями: «Систематическое изучение памятников старой сербской живописи началось только в начале XX века. Когда известные зарубежные исследователи и первые сербские историки искусств начали новые экспедиции по монастырям»[189]. Речь идёт о П.Н. Кондакове и П.П. Покрышкине, которые летом 1900 г. исследовали архитектуру Македонии и Косова. В 1902 г. П.П. Покрышкин уже самостоятельно проводит фотографирование сербских памятников культуры. В 1906 г. в Сербию приезжает французский исследователь Г. Милле, опубликовавший свои результаты только в 1916 г.[190] Исследования П.П. Покрышкина появляются на десять лет раньше в 1906 г. Его фотоотчёт с

[189] Радојчић С. Старо српско сликарство. Београд.,1966. С. 13.
[190] См.: Там же.

описательной частью дал возможность исследовать сербскую архитектуру и живопись кабинетно.

Процесс изучения затянулся с перерывами на две Мировые Войны, в советской России фактически был остановлен, а в Сербии между двумя мировыми войнами вышли исследования Н.Л. Окунева, Г. Милле и В.Р. Петковича[191].

После длительного ознакомления с фактическим материалом за моравской школой было признано её стилистическая самостоятельность.

За группой новгородских памятников XIV–XV веков, после их описи и изучения в XIX веке, пришло мнение, что это не особый стиль новгородской школы, а стиль имеющий южнославянский след. При этом мнения учёных были не однородны. И только в XX, когда произошло обобщение исторических источников, были взяты на вооружение междисциплинарные научные методы, расширен методологический инструментарий искусствоведческой науки, был сделан вывод о близкой связи или даже о происхождении части новгородских росписей от моравской школы. Без привлечения материалов по истории, искусству Византии и сербскому искусству, философских, политических и экономических условий, в которых создавались эти произведения, сделать бы такие выводы не получилось. В.Н. Лазарев использовал самые различные методики для выявления художественных связей между моравской школой и новгородской живописью от исторических, богословских, социальных, палеографических, до чисто искусствоведческих и даже литературных.

В.Н. Лазарев, предчувствуя «искусствоведческий этнофелизм», предупреждал учёные круги не предаваться безотчётному объяснению истоков русского зодчества, пластики и живописи исключительно как самобытным её характером. Не сводить все стили и явления к древнерусскому

[191] См. об этом: Радојчић С. Старо српско сликарство. Београд,1966. С. 13.

феномену, не отрывать, развитие русской художественной культуры от византийских и южнославянских влияний[192].

В отличие от других учёных советского периода, В.Н. Лазарев смотрел комплексно на развитие и эволюцию искусства, осознавая, что без изучения «влияний», наука будет сталкиваться исключительно с пробелами, искать объяснения вне научных категорий. Поэтому он широко пользовался сравнительным методом и предлагал его активней использовать ученным, в своих исследованиях: «Этот же сравнительный метод необходимо положить в основу изучения зодчества Владимиро-суздальской Руси, с той только существенной поправкой, что здесь в качестве сравнительного материала должны быть использованы в первую очередь романские памятники»[193].

Своё видение задач и научного метода В.Н. Лазарев отстаивал и в международных дискуссиях. На XIV Международном конгрессе византистов в Бухаресте (1971 г.), выступая по докладу М. Хадзидакиса, В.Н. Лазарев, подверг критики некоторые положения доклада, в котором автор не уделил должного внимания исихастским спорам и их отражению в византийской живописи XIV в. В.Н. Лазарев, отметил: «Отрицать такую связь между явлениями общей культуры и явлениями искусства было бы очень трудно, особенно теперь, когда всё яснее определяются задачи нашей дисциплины, изучающей искусство как органическую составную часть человеческой культуры, но такую часть, которая пользуется своим собственным, ей одной присущим языком»[194]. В.Н. Лазарев, фактически в краткой форме описал методологию истории искусств и её глубокую связь с практически всеми формами культурной деятельности человека.

Стиль моравской школы хотя и происходил из классического византийского ренессанса, но сумел выработать своё самостоятельное отображение духовного мира. В пользу того, что стиль моравской школы

[192] См. об этом: Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 300.
[193] См.: Там же. С. 301.
[194] Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М.,1978. С. 39.

самостоятельное явление, говорит, и тот факт, что она обладает собственными духовными идеями, украшающими жизнь – преодолением скорбного и унылого, преображением земного существования человека.

Способность церковного искусства транслировать духовные ценности связана с каноническими очертаниями его содержания и целями, выраженными в Священном Писании. Поэтому небольшие изменения, сопровождающие его в течение IX–XIV веков сразу были видны исходя из консервативности сути церковного искусства. Изменение оборота фигуры, увеличения или уменьшения изображения, цветовой палитры уже указывало на процессы, происходившие в общественной и духовной жизни. Сразу вспоминается иконопись Византии первой трети XIV века с обеспокоенными и даже резкими ликами.

Поэтому возможно предположить, что, когда первые исследователи рассматривали фрески моравской школы и новгородские росписи, они отмечали их своеобразие, но иконографический тип мышления ориентировал их на единый источник – византийское искусство. Авторы, как правило, указывали, что, несомненно, виденное относиться к константинопольской школе XII–XIV веков и, конечно, были по-своему правы. Действительно, всё изобразительное церковное искусство (православного мира и не только) вело к константинопольской школе, и только отрываясь от неё, создавало канонически верное, но в то же время оригинальное национальное и самостоятельное искусство.

Чем больше мы рассматриваем различные методы и, пытаясь понять, возможность их применения, тем больше фактических данных, правил и взаимоотношений социальной среды и мастера мы должны учитывать.

Рассуждая о периоде или эпохе, необходимо учитывать и то, что писал известный историк и теоретик искусства Г. Зедельмайр[195]. Принадлежности к

[195] Га́нс Зедльма́йр (нем. Hans Sedlmayr; 18 января 1896, Хорнштайн 9 июля 1984, Зальцбург) – австрийский историк и теоретик искусства. См.: Зедльма́й Га́нс // Википедия. Свободная энциклопедия. – URL: http://bit.do/fFWva (дата обращения: 17.03.2020).

периоду, эпохе иди «духу эпохи» он рассматривал с критических позиций. Сама принадлежность ещё ничего не значит. Ганс Зедельмайр называл ошибкой считать порождением эпохи или духом эпохи, то, что является частью по отношению к целому. Некоторые феномены готики, писал Ганс Зедельмайр, генетически происходят из готического искусства (но это часто персонифицируется, как «готический человек» – как объяснение готического искусства). Конечно, этот «готический человек», этот дух, есть реальное – это феномен, из которого могут быть поняты частичные феномены. То, что он раскрывается из них, отнюдь не есть круг в доказательстве, а только адекватное методологическое выражение, того, что мы имеем дело с целостностью, в которой части познаются из целого, а целое из частей. Но этим ещё не объясняется, как возник этот «дух эпохи»[196].

Поэтому когда, в анализе живописи говорят, о философах и поэтах эпохи или мастерах, или властителях, повлиявших на создание стиля, например, моравской школы, мы должны иметь в виду, что это – не доказательство, а часть явления. Возникновение стиля моравской школы невозможно без мастеров, но сами художники, не причина стиля, они его воплотители.

Художественное произведение по Г. Зедельмайру (в нашем случае группа произведений) возникает «как бы в вольтовой дуге» между «воззрениями» художника (в момент его творчества) и задачей, поставленной ему сообществом, в рамках которого он творит[197]. Другими словами, свобода художника – условна. Ведь он не является мастером по собственному почину, а действует в составе артели и по заказу, в определённом общественном и духовном пространстве.

Но индивидуальность художника ограничена и общими факторами: биологическим, социологическим и духовным. В установление их характера и

[196] См. об этом: Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб.,2000. С. 120.
[197] См.: Там же.

способа их взаимодействия в каждом отдельном случае, вот что может является задачей эмпирического искусствоведческого исследования[198].

Для моравской школы такими факторами могут быть несколько социальных и религиозных особенностей эпохи.

Вспомним, что произведения моравской школы создавались в конце XIV века:

1. В тяжелейший период сербской истории, после поражения сербских сил на Косовом поле, где, по словам историков, погибла большая часть элиты.

2. После Косовской битвы в обществе отчётливо чувствовалось неизбежность катастрофы.

3. Искусство носило дворцовый, аристократичный характер.

4. Это был конечный период византийского искусства с множеством направлений внутри его. В живописи распространялись идеи исихазма.

5. Множество монахов – синаитов, клира, писателей и мастеров нашли себе убежище на территории сербских княжеств.

6. Произошло каноническое признание автокефальной Сербской Православной Церкви.

Эти «общие факторы», как следует из исследований моравской школы, повлияли на её формирование или нашли своё отражение в её произведениях.

Если мы обратимся к ковалёвской живописи, то «общие факторы», будут выглядеть следующим образом:

1. Время создания росписей церкви Спаса «на Ковалёве» – 1380 г., год Куликовской битвы. Даже если битва состоялась позже, чем были сделаны росписи, предчувствие будущей схватки распространилось намного раньше, чем она состоялась.

2. Созданы чаще всего по заказу боярского класса, т.е. аристократичный характер создаваемого искусства.

3. В период расцвета средневекового новгородского искусства XIV века.

[198] См. об этом: Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб.,2000. С. 120.

4. Русь находилась в периоде освобождения от ига.

5. В Новгороде трудятся множество мастеров из самых разных частей света: и греки, сербы, немцы. Новгород привлекает своей культурной традицией и разветвлённой торговлей, что создавало условия для творчества и ремёсел.

6. Исихазм распространяется на Руси, как ответ на паламисткие споры, без спора, а больше, как реакция на определение Константинопольского Собора 1341 г.[199]

Можно отметить, что «общие факторы» при рассмотрении новгородской росписи (церковь Спаса «на Ковалёве») и моравской школы (Каленич) – практически полностью совпадают. Что при совпадении, стилистических и иконографических характеристик росписей должно приниматься во внимание, при разрешении вопроса о единстве стилей. Но, положение средневековой Сербии, стремление двора Деспота жить в духе средневекового рыцарства, с влиянием поздневизантийской культуры на высшую власть, чувствовавшую себя в политическом и духовном родстве с византийскими императорами, получавшими титул деспота – соправителя от византийского императора, совсем непохожа на новгородскую жизнь XIV века (пока ещё и самостоятельную), крупного торгового и культурного центра средневековой Руси.

Тогда причины, по которым Моравская живопись оказалась на берегах Волхова совсем другие. Можно предположить, что в основе лежал культурный интерес, желание удивить необычным стилем, разнообразием, удовлетворить свои культурные потребности, что для Новгорода, как северо-западного центра Европы было вполне возможно. Существовал потенциал культурные и материальные возможности для реализации такого проекта. Были и свои иконописные школы, и мастера. Краткость существования этого стиля в Новгороде говорит, о том, что предпосылок его развития не было, т. к. не было

[199] См. об этом: Успенский Л.А. Богословие иконы православной. Н. Новгород.,1997. С. 296.

и серьёзных причин появления. В основе могла быть неизвестная нам идея заказчиков или круг мастеров, обученный такой технике. Но то, что стиль проявился в нескольких церквях и угас, говорит об отсутствии веских причин его продолжения.

Э. Кон-Винер автор эволюционной методологии живописи, рассматривает стиль и его создание, с позиции общественных отношений: «<…> именно это доказывает, что общие движения в народной жизни оказывают на перемену стиля сильное, почти решающее влияние. Не духовные движения, возникновение или упадок религии, например, потому что они сами являются продуктом развития, но материальные движения в жизни народа и её экономике»[200]. Сказать, что в Новгороде во второй половине XIV века происходили события такого масштаба, было бы необоснованно, а вот для Моравской Сербии такое определение вполне подходит.

Следующее высказывание автора может дать представление об источниках творческой силы моравской школы и её новгородской ветви: «Тектонический стиль создаётся всегда самым сильным народом своего времени; сообразно с местными и племенными особенностями он вырабатывает в нём разнообразные характерные отличия. В стилях, лишённых тектонического чувства, заложена, наоборот, нивелирующая, интернациональная тенденция. Возможно, что такие стили и возникают именно благодаря этой тенденции»[201]. Был ли тектонический сдвиг в жизни сербского и русских обществ конца XIV – начала XV века? Таким сдвигом можно назвать приближающееся завоевание Сербии и поражение её главных сил на Косовом поле в 1389 г. и начало периода освобождения Руси от монгольской зависимости, вылившейся в битву на Куликовом поле. Эти процессы носили драматический характер для двух наций: первая попадала в зависимость, которая продлится больше четырёх веков, вторая, освобождалась

[200] Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств. М.,2000. С. 216.
[201] См.: Там же.

от ига, длившегося уже больше полутора столетий. Но не будем забывать, что Новгород не лежал в руинах, а сумев избежать татарского захвата, продолжил своё развитие.

Вторая мысль Э. Кон-Винера – в стилях лишённых «тектонического сдвига» заложена нивелирующая их интернациональная тенденция, которая, возможно, их и образует. Искусство моравской школы было по своему составу интернациональным. И многие авторы учитывают этот момент, выразившийся притоком в конце XIV века: мастеров, литераторов, клириков, перебиравшихся в Сербию от близящегося турецкого нашествия[202].

Взаимодействие ли этих двух факторов дало толчок, для столь успешного стиля периферии или они же выступили катализаторами и одновременно стали фактором ограничения: турецкое иго прервало работу моравской школы, а мастера, будучи приезжими, мигрировали далее? Новгород, наоборот, творил с помощью интернационального стиля усложняя и делая разнообразным своё монументальное искусство, включая в него византийские, южнославянские и романо-германские элементы.

Как интернационализм моравской школы описывал В. Джурич: «В этих областях (область реки Моравы) раньше не было ни местных художественных мастерских, ни глубоких культурных традиций; теперь здесь сформировалось не только новое государство, но и новая культура, и новое искусство»[203].

Автор считает, что большинство творцов моравской школы составляли беженцы или мастера, прибывшие по приглашению Двора. Даже примерный список эмигрантов или приглашённых впечатляет[204]: книжник Григорий Цамблак (предположительно племянник Митрополита Киевского Киприана), историк Константин Философ, который является и реформатором ресавского

[202] См. об этом: Салонники были захвачены Турками уже в 1383 г. Город подвергся нападению турок и пал в 1387 г. См.: Осада Салоник (1422–1430) // Википедия. Свободная энциклопедия. – URL: http://bit.do/fFWvx (дата обращения: 17.03.2020).
[203] Джурич В. Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. С. 269.
[204] См.: Там же.

правописания, из Болгарии прибыли, два известных стихотворца, воспевших Сербию и её великих людей, Антоний Рафаил Епактит и Димитрий Кантакузин – были византийцами; многочисленные переводчики и переписчики книг пришли с св. Афона. Выдающиеся монахи, руководившие церковной политикой в сложных условиях изоляции Сербской церкви, афонские старцы: Исайя или Никодим Грчич.

Ещё раз, обратимся к работе Е.Н. Устюговой, которая даёт обобщённое определения понятия стиля и его назначения: «Стиль – не свойство, а представшая восприятию система отношений, выявляющая целостность субъективного мира, – процесс взаимного соотнесения идей, идеалов, переживаний, нравственных, религиозных, философских исканий, художественных и познавательных проектов, в ходе которого модели субъектности конституируются в стилевые формы, получая через них воспринимаемые очертания, упорядоченность и выразительность образа»[205].

Моравская школа обладает всеми теми чертами, которые привела Е.Н. Устюгова. Вышедший из византийской школы искусства моравский стиль явил свои идеалы, как самобытное продолжение византийской живописи. Он стал средством осмысления меняющегося мира и в то же время, оставался верен, неизменности догматических основ иконописного искусства, в нём раскрылись религиозные философские вопросы своего времени и духовные запросы общества. В этом смысле моравская школа живописи имеет собственный стиль. «В лице национального, исторического, индивидуального стилей обретают реальные имя, место и образную выразительную силу воздействия такие образования, как национальная культура, историческая эпоха, личность культуры»[206],– пишет Е.Н. Устюгова. Мы лишь можем подтвердить, что моравская школа живописи, сложилась в особых исторических обстоятельствах и сумела выразить их через свой стиль. В

[205] Устюгова Е.Н. Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля. СПб., 2003. С. 195.
[206] См.: Там же. С. 196.

основе его лежал, подчинённый другим историческим законам – путь, другие идеи на которых было основано древне-сербское государство: южнославянский этнический характер, особое религиозное мировосприятие, свои родоплеменные отношения и обычаи. Всё это нашло своё отражение, в моравской живописи и в её стиле.

На исследователей искусства произведения моравской школы произвели впечатление своей принадлежностью одновременно и к классической византийской живописи, и как образцы особого национального колорита: «Сербская живопись подкупает своей необычайно богатой тематикой, насыщенной свежими фольклорными мотивами. Нигде мы не найдём такого разнообразия иконографических типов, многие из которых восходят к старым сирийско-египетским источникам, такого повышенного интереса к фабуле, в которую искусно вплетаются занимательнейшие жанровые детали. Здесь, без сомнения, сказывается влияние народного искусства, процветавшего на почве многочисленных сербских монастырей»[207].

И в заключение приведём взгляд Э. Кон-Винера на развитие стилей в истории. По его мнению, а он представитель школы эволюционной методологии, искусство развивается волнообразными движениями, постепенными переходами. Ни один стиль, как считает, автор «не появляется катастрофично» [208], а каждый постепенно развивается из предыдущего.

В этом смысле всё предыдущее искусство Новгорода было почвой, для которой новый стиль был естественным и духовноподобным. Так что вопрос о влиянии стиля с Балкан на новгородскую живопись не отражает сущность явления. Речь может идти о воплощении умозрений и следование курсу культурного разнообразия, которое обеспечивало особое положение Новгорода и вкусы его просвещённой и состоятельной части жителей.

[207] Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 276.
[208] Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств. М.,2000. С. 213.

3.2. Богословские и литургические идеи Каленича и Ковалёво

Богословие иконописных образов составляет целый ряд канонических правил, которые закреплены в определениях Вселенских и Поместных соборов, в святоотеческой литературе (Иоанна Дамаскин, патриарх Константинопольский Никифор и др.). Развитие богословия иконы продолжилось в сочинениях искусствоведов (Л.А. Успенский, В.Н. Лазарев В.В. Бычков и др.).

В иконописи установилось широко цитируемое правило – образ есть видимое изображение, восходящее к первообразу.

Для искусствоведческой науки живопись – такой же исторический источник, как летопись для историка. Каким образом можно прояснять богословский смысл, «прочитать написанное в иконе», поясняет Н.В. Покровский: «Постепенное раскрытие смысла храмовой символики, точное уяснение того, откуда зачались и как дополнялись храмовые росписи, какие мотивы управляли мыслью богословов и художников в распределении живописей по известным частям храма <…>?»[209].

В «Малой истории искусств» В.Н. Тяжелов подмечает такую мысль у М.В. Алпатова: «Для современного человека Древняя Русь отчётливее всего сказала о себе языком красок и линий. Через иконы мы заглядываем в её самые заветные недра»[210]. Действительно, в живописи отражаются богословские идеи и даже споры своего времени. В ней можно увидеть переплетение исторических событий и раскрыть, какими путями распространялось искусство. В «ктиторских» частях росписей можно установить имя заказчика, установить по другим документом его биографию. «В самом деле, любая новгородская икона – это целый мир, в котором раскрывается мировосприятие человека той поры, его страстная жажда прекрасного, жажда добра и

[209] Покровский Н. В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М.,1890. С. 4.
[210] Цит.по: Тяжелов В. Н., Сопоцинский О.И. Малая история искусств: Искусство средних веков. М.,1975. С. 232.

гармоничных, подлинно человеческих отношений между людьми. Это и повествование, имеющее самое непосредственное отношение к чувствам и заботам людей XIV или XV столетий»[211].

Разнообразие представлений о том, что же отображается в образе и какими символическими, вещественными, мемитическими средствами достигается его видимое воплощение в изображении, заставляет более детально рассмотреть изображения моравской школы и близко к ним стоящих росписей новгородской живописи конца XIV – начала XV века.

Как мы уже писали ранее, митрополитом на Руси стал Киприан (Цамблак). Родом он был из Тырново – Болгария и как считается в юном возрасте уехал в Константинополь, а после был и на св. Афоне. В русское богослужение митрополитом Киприаном была введена новая – «фелофеевская» редакция литургии, указывает Л.В. Уваров в работе «Образ, символ, знак». С этими изменениями, как считается, и стали распространяться литургические сюжеты: «Одновременно, а в ряде случаев ещё и ранее киприановского мероприятия, стали расширяться и чисто литургические сюжеты, в значительной степени обязанные сербскому влиянию. В росписях храмов в Волотове и в Ковалёве появился такой драматический сюжет, как «Спас во гробе» или «Не рыдай Мене Мати» (См. Приложение. Рис.45) изображающий поникшую полуфигуру мёртвого Христа, оплакиваемого Богоматерью, Иоанном Богословом и др»[212].

Изображение «Не рыдай Мене Мати» находится в жертвеннике и Каленича и Ковалёва (См. Приложение. Рис.22,45), чем подчёркивается и визуально усиливается значение Крестной Жертвы Спасителя. Включение этого типа изображения представляло собой расширение и подчёркивание столь развитой в Византии теологической идеи, что алтарь является символом Гроба Господня[213]. В.Н. Тяжелов и О.И. Сопоницкий считают, что это

[211] Тяжелов В. Н., Сопоцинский О.И. Малая история искусств: Искусство средних веков. М.,1975. С. 232.
[212] Цит. по: Вагнер Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве С. 184.
[213] См. об этом: Радойчич С. Фрески Каленича // Андрей Рублев и его эпоха: Сб. статей. М.,1971. С. 252.

композиция расширяла эмоциональную сферу искусства и должна была приблизить божество к человеку, что говорит о необходимости подлинного Богообщения[214].

Насыщенность моравской живописи живыми красками, более раскрепощённой сценографией и новыми иконографическими типами, может привести к заблуждению, что она играла на чувствах зрителя, заставляла его воспринимать богословскую идею через страстную природу человека.

Поэтому было бы важным найти ту грань, в которой церковное искусство, оставаясь в целом каноническим, умеет при этом, обращаться эмоционально к своему зрителю, без нарушения канонических правил.

Представляется, что такая грань была найдена моравской школой. В определении этого нам может помочь метод векторного анализа произведения.

Рассмотрим Моравскую живопись с её чертами яркой индивидуальности: цветовой гаммой, сюжетом и эмоциональной жанровостью, с точки зрения, соотношения с иконописным каноном. В этом случае не будет проводиться исследование соответствия догматическому канону в целости, но лишь соответствие иконописным правилам, которые определяют, что образ имеет целью восхождения зрительского восприятия к первообразу.

Для сравнения за основу будет взяты условно: классическая византийская живопись, искусство моравской школы и живопись эпохи Возрождения.

В работе А.А. Салтыкова «О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи» упоминается использование векторного аспекта для анализа структуры произведения, основанного на работе «Живопись и пространство» (Mouloud N. La peinture et l’espace. Paris,

[214] См. об этом: Тяжелов В. Н., Сопоцинский О.И. Малая история искусств: Искусство средних веков. М.,1975. С. 231.

1964, p. 48–63.), известного французского философа Ноэль Мулуда (фр.Noël Mouloud) [215].

Данный метод позволяет определять и сравнивать, какое впечатление производит на зрителя произведение искусства. Вектор по определению, есть величина, характеризуемая количеством и направлением. Под энергией же мы имеем в виду силу визуального воздействия, которая объединяет важнейшие пространственные характеристики, общие как для «концептуальной», так и для «оптической» систем изображения.

Энергия вектора суммируется из отдельных оптических эффектов произведения: цвета, формы, фактуры, линейности, объёмности, ритма, композиционного строя и других, которые вряд ли можно исчислить с исчерпывающей полнотой. Основной же доминантой в композиции церковной живописи является вертикаль. Взаимодействие вектора направления «вертикаль» и энергия вектора «горизонталь» создают пространственное поле, которое в европейском Возрождении выглядит иначе, чем в византийской живописи. В Возрождении вектор направлен горизонтально, отражая насыщение форм «окна реальности».

В представленной диаграмме мы можем увидеть, что изображение классической византийского (синий цвет диаграммы) будет направлено строго вертикально вверх. В нём сужена энергия вектора, как следствие направление вектора образа имеет вертикальную направленность, в соответствии со своей задачей, стремлением к раскрытию первообраза и с сужением второстепенных

[215] Цит. по: Салтыков А.А. Пространственные отношения в византийской и древнерусской живописи // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М.,1975. С. 400.

деталей: объёмности, цветовой гаммы, манеры письма. Строгость и лаконичность.



Рис. Диаграмма составлена по методу визуального анализа Ноэль Мулуда (фр.Noël Mouloud). Описание метода см.: Мулуд Н. «Живопись и пространство». Париж, 1964. С. 48-63. Mouloud N. La peinture et l'espace. Paris, 1964, p. 48–63.

Для изображения Возрождения познание мира заключается в индивидуальном видении мастера, его субъективной иллюзорности, и поэтому включает энергию вектора в полном масштабе, расширяясь в горизонтальном диапазоне диаграммы. Изображение включает разнообразие средств насыщения произведения, но при этом, теряет свою вертикальную составляющую. Такое изображение предстаёт перед зрителем пространством, насыщенном энергией, отображением реальности с тенями и светом, обратной перспективой, детализацией изображения, портретными чертами, психологизмом.

Диаграмма моравской школы возвышается над условной линией «канона» (зелёная горизонтальна стрелка), словно достигая значения

каноничности, захватывая и обширную область энергии вектора (горизонтальную часть). Она словно балансирует на границе возможности искусства церковного и светского, но не переходит границу, используя в своём творчестве богатство палитры, манерность, сюжетную разветвлённость, но оставаясь сдержанным, при этом создавая привлекательную эстетичность и целостность.

К какому выводу может привести рассмотрение диаграммы с её линиями, отображающими три вида живописи? (см. рис. диаграммы).

А.А. Салтыков приводит слова Джона Мэтью (G. Mathew Byzantine aesthetics) из работы «Византийская эстетика», где тот следующим образом отвечает на вопрос взаимодействия вектора направления и вектора энергии: «В византийском искусстве благодаря основному, вертикальному направлению значение взгляда коренным образом меняется»[216]. Соответственно, продолжает А.А. Салтыков: «Меняется соотношение активности между зрителем и изображением: зритель, активно поглощающий взглядом детали новоевропейской картины, становится сдержаннее перед активностью локальных цветовых плоскостей, что хорошо известно художникам».[217]

Следует понимать так, что зритель моравской школы или росписей церкви Спаса «на Ковалёве» больше вовлечён в «энергию» вектора произведения, чем в его вертикаль, но меньше, чем зритель плоскостного изображения с уменьшенной суммой вектора «энергии», классического византийского изображения. Надеемся, что приведённая диаграмма, может хорошо продемонстрировать, что, зритель ковалёвской росписи или моравской школы, вовлекался, как в эстетическое, познавательное восприятие, так в основные функции фресковой живописи – догматическую,

[216] Цит. по: Салтыков А.А. Пространственные отношения в византийской и древнерусской живописи // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М.,1975. С. 401.
[217] Салтыков А.А. Пространственные отношения в византийской и древнерусской живописи // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М.,1975. С. 401.

дидактическую, литургическую. Но в целом изображение было канонически верным. Этот баланс позволил представить высоту художественного мастерства и избежать отхода от канонических правил церковного искусства.

На примере диаграммы можно показать, как пространственное поле моравской живописи с расширенным вектором «энергии» производит соответствующие впечатление. Приведём для этой цели цитату известного исследователя византийского искусства О.С. Поповой, которая подводит своеобразную черту под визуальным анализом моравской живописи: «Никогда до сих пор, ни в одном из центров византийского художественного мира, не создавалось искусство столь лирическое, как явленное теперь в моравских храмах. Во всех их росписях – проникновенные чувствительные образы и мягкая живопись, для которой характерны светлые нежные краски, тональная сплавленность, скруглённые линии, плавные текучие контуры, хрупкие элегантные силуэты, изящные позы и жесты. Нет ничего императивного, жёсткого, ничто не нарушает тёплую душевную атмосферу, в которую погружены персонажи. Образы утратили высокую духовную силу прежней византийской живописи, но получили новые качества, стали более мягкими, обрели откровенную, почти трогательную эмоциональность. Это искусство, более чем когда-либо приближенное к человеку, создавалось на исходе тысячелетней византийской истории»[218].

Святитель Григорий Богослов, ставил вопрос богословия иконы в ракурсе неоплатонизма: «В живописи и словесных искусствах зритель или читатель не должны останавливаться на созерцании цветовых пятен, покрывающих картину, или «словесных красок» текста, но должны стремиться увидеть ту идею (эйдос), которую художник передал с помощью этих красок»[219]. Представляется, что для живописи моравской школы, её мастера хорошо усвоили, написанное свт. Григорием Богословом. Создав

[218] Попова О.С. Пути византийского искусства. М.,2013. С. 418.
[219] Цит. по: Бычков В.В. Феномен иконы: история, богословие, эстетика, искусство. М., 2009. С. 38.

отдельный стиль, они последовательно его повторяли и усложняли в рамках одной идеи.

«В их творчестве утверждались идеальные представления, согласно которым внешняя утончённость и красота, украшенность и богатство являются видимым знаком незримого божественного мира»[220], – добавляет Е. Осташенко, фактически очерчивая идею, стоявшую в основании моравской живописи, если говорить словами свт. Григория Богослова – эйдоса.

Возвращаясь к тому, каким был стиль моравской школы, приведём ещё раз цитату Е. Осташенко, которой судя по её характеру, ближе приёмы описательного метода: «Отличительной чертой живописи моравских мастеров является своеобразное сочетание иконографических и стилистических мотивов, заимствованных из раннепалеологовских образцов, с отдельными элементами, выдающими знакомство с произведениями позднеготического искусства»[221]. Мы бы добавили ещё одну категорию: фольклорные вставки.

В моравской иконе присутствуют определённые фольклорные начала, дополняющие её давно уже выработанные иконографические решения. Например, в изображении «Барка в Кане» (См. Приложение. Рис.1–1.1.), у жениха, сидящего за столом с невестой, изображён в руках нож. Это один старый, языческий обычай на Балканах, когда во время свадебного пира жених надрезает палец невесты, а после и свой, капли крови падают в чашу с вином, которую они вместе выпивают, как символ жизненного единения. Но совсем другое звучание – эта неприметная фольклорная вставка имеет в этой сцене.

Первым из Чудес Христовых было Чудо, превращение воды в вино, в Кане Галилейской. Общеизвестная сцена дополняется обычаем: проливаемой кровью, которую потом, молодые выпьют. Проливаемая на свадебном пире кровь, ведёт от первого чуда Христа к Крестной Жертве Спасителя, подчёркивая, что пророчества сбудутся и всему надлежит быть исполненным.

---

[220] Языкова И.К, Лука (Головков), игум. и др. История иконописи VI–XX века: истоки, традиции, современность. Тверь.,2014. С. 176.
[221] См.: Там же.

Литургическое воздействие изображение усиливается, если обратиться к одной из песен Воскресения из Триоди Постной, Канон о распятии Господни и на плач Пресвятыя Богородицы, исполняемый в Пяток Великий на Повечерии Песнь 6 Кондак: «/ ка́мо и́деши, Ча́до, / чесо́ ра́ди ско́рое тече́ние соверша́еши? / Еда́ други́й брак па́ки есть в Ка́не, и та́мо ны́не тщи́шися, / да от воды́ им вино́ сотвори́ши? / Иду́ ли с Тобо́ю, Ча́до, или́ па́че пожду́ Тебе́? /…»[222]. Песнь возвращает нас к Браку в Кане и связывает воедино евангельскую событийность. В то же время этим самым и указывается на Евхаристию, т. к. кровь, которую жених и невеста выпьют из чаши – символическая отсылка к Причастию. Вся архитектура Храма и его живопись, должны вести к главной цели – Евхаристии, и в этом фресковом изображении одна деталь расширяет богословское значение изображения.

Церковь Спаса «на Ковалёве» освящена в честь «Преображения Господня». По мнению, О.С. Дмитриевой основной темой, связующий весь цикл росписей в церкви Спаса «на Ковалёве» и есть «Преображение», престольный праздник церкви, изображение «раскрывает эсхатологический смысл праздника Преображения, которому посвящён храм, как Теофании, то есть явления Господа во Славе»[223].

Общей особенностью сцен легендарно-исторического жанра XIV в. был драматизм. Г.К. Вагнер говоря об особенностях общих для всех изображений «Преображения Господня», отмечал: «Например, картина преображения Христа становится похожей на какую-то катастрофу. Апостолы, ослеплённые Фаворским светом, падают на спину, закрывают глаза руками. Фигура Христа вырисовывается на фоне символических зигзагообразных «молний»»[224]. В ковалёвском изображении молнии не такие яркие и сильные. Спаситель являет миру свою божественную природу через сильный, но гармоничный свет и,

[222] Сладкопевац Роман преп. Кондак Плач Пресвятой Богородицы при Кресте // Православная энциклопедия- – Азбука Веры. URL: http://bit.do/fFXkk (дата обращения: 04.04.2020).
[223] Дмитриева С. О. Фрески храма Спаса Преображения на Ковалёве в Новгороде 1380 года. М.,2011. С. 192.
[224] Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве М.,1974. С. 178.

хотя на лицах апостолов видны черты ужаса, в целом впечатление от ковалёвского «Преображения», гораздо более мягкое и спокойное по своему звучанию (См. Приложение. Рис.5).

В ковалёской живописи есть и редкий для своего времени образ «Предста Царица» (См. Приложение. Рис.46) о нём уже было написано ранее. Богословское основание этого изображения часто находят в тексте псалма 44 «…предста царица одесную тебе в ризах позлащенных одеяна…» (Пс. 44:10). Богословское значение этого изображения в Ковалёве можно увидеть в усилении дидактического и эффекта, которым подчёркивается, кто же является Главой Церкви, а также происходит поклонение и величание Богоматери, выступающей здесь в образе Царицы. Речь могла также идти и о вероучительном воздействии на секту «стригольников», отрицавших священство и Таинства Церкви[226]. В церкви Спаса «на Ковалёве» и в храмах моравской школы множество изображений монахов, отшельников, столпников. Часто это связывают с идеями исихазма, который начал распространяться в искусстве приблизительно в то же время, когда были созданы росписи Ковалёва и моравский стиль.

В росписи Каленича и Ковалёве нет изображения Страшного Суда, которое было обязательным элементом росписи храма в XIV веке. Здесь вспоминается диалог Феофана Грека и прп. А. Рублёва, из фильма А. Тарковского «Андрей Рублёв», в котором прозвучали мотивы примирения с Богом, для всех, кто ожидает неизбежного Страшного Суда.

Как и С. Радойчич[227], так и Е. Осташенко усматривает, параллель в искусстве художников моравской школы с творчеством прп. Андрея Рублёва[228]. Перед ними стояли близкие по целям творчества задачи, но достигали они их по-своему.

---

[226] См. об этом: Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.,1970. С. 268.
[227] См. об этом: Радойчич С. Фрески Каленича // Андрей Рублев и его эпоха: Сб. статей. М.,1971. С. 260.
[228] См. об этом: Языкова И.К, Лука (Головков), игум. и др. История иконописи VI– XX века: истоки, традиции, современность. Тверь.,2014. С. 177.

Выводы

В главе рассмотрена история культурного влияния на развитие русского зодчества и живописи. Прослежено возникновение церковного искусства на Руси с момента Крещения Руси и сделан вывод о том, что активное участие в нём принимали византийские мастера, вплоть до третей четверти XV века. Распространению искусства так же, как и принятию христианства на Руси и в балканских странах главная роль принадлежала княжеской власти. По изученным источникам можно сделать вывод и о широком представительстве иноземных мастеров в Новгороде, среди которых были мастера с Балкан.

Отдельное внимание обращено проблеме изолированного изучения церковного искусства в отрыве от влияний на него других стилей и культурных центров или чрезмерного обобщения искусства, с отрицанием его самобытности.

Рассмотрены проблемы методологии в церковном искусстве и обоснованности применения различных методов исследований. В главе дана краткая характеристика методов исследований и рассмотрены несколько методов, и их возможное применение к моравскому стилю. Приведены сильные и слабые стороны различных методологий при изучении моравской живописи и группы новгородских памятников монументального искусства.

Проведено небольшое исследование моравской школы живописи с помощью метода стилистического анализа.

Изучена проблематика изменений стилей в искусстве и их связь с фундаментальными изменениями в обществе, что в свою очередь, помогло определить исторически предпосылки появления моравского стиля и отсутствие веских причин для закрепления его в Новгороде и на Руси.

В последнем разделе главы изучены богословские и литургические особенности моравской живописи и ковалёвских росписей, как одного из главных примеров южнославянского влияния.

Моравская школа живописи обладала собственным стилем, что подразумевает и свою богословскую и литургическую особенность, эти же черты должны были отразиться в ковалёвской росписи.

На примере исследованных росписей Каленича и Ковалёва можно увидеть утверждение их живописью идей красоты и гармонии. В ней не нашлось места для изображения Страшного Суда, что позволяет говорить об особом отношении их творчества к идее Спасения, Преображении мира, в противовес фаталистическим ожиданиям.

В ковалёвской росписи находиться сразу два новых для Руси иконографических типа, которые имеют свой источник в южнославянской живописи: «Христос во Гробе» и «Предста Царица». Наличие образов, сербского происхождения, говорит не только о ближайшем их родстве с моравской школой, но и об усилении литургического, дидактического и вероучительного воздействия фресковых изображений.

Проиллюстрирована особенность моравской школы по созданию фольклорных вставок в сценическое изображение. На примере фрескового изображения «Брак в Кане», отмечено, что кроме, чисто внешне народного характера такой вставки она имеет литургическое и богословское значение.

Для выяснения особенностей стиля моравской школы живописи, её визуального воздействия на зрителя и соответствии изображения каноническим правилам, была сделана диаграмма, в основе которой лежит метод: векторного анализа произведения. Между собой в диаграмме сравнивались византийская классическая живопись, Моравский стиль и произведение эпохи Возрождения. Результатом стал вывод, что Моравская школа живописи использует массу особенностей от цветовой палитры до усложнения деталей рельефа, архитектуры и некоторых портретных

индивидуальностей, чем достигает суммой приёмов техники и сцены больший зрительский эффект, не переходя канонической черты, отличающей церковное искусство от светского.

Заключение

Моравская школа искусства – удивительный по комплексности стиль в архитектуре, живописи и пластике, компактности территории и временным рамкам, который пришёл на смену более консервативному искусству рашского стиля старой Сербии. Его начало пришлось на последнюю четверть XIV века, на время, когда византийское искусство перешагнуло свои традиционные границы империи. Оформившиеся к тому времени в новохристианских странах Балкан и Руси художественные центры уже могли воспроизводить собственными творческими силами высокие образцы церковной живописи и архитектуры.

Рассматривая вопрос о влиянии моравского стиля на искусство древнего Новгорода, мы исходили из того, что существует несколько памятников монументального искусства, в которых больше всего проявило себя живопись моравской школы. Проведя исследования только одного из них – церкви Спаса Преображения Господня «на Ковалёве», мы можем с уверенностью утверждать, что исходя из иконографических типов изображений, совпадения в большей части жанровых циклов и схем росписи, стиля и цветовой гаммы церковь Спаса «на Ковалёве» несёт в своём искусстве те отличительные признаки, которые прямо связывают её с моравской живописью. К такому выводу привело детальное сравнение стилистических особенностей храмовых росписей церкви Спаса «на Ковалёве» и живописи в храмах Раваницы и Каленича. В дополнение было изучено состояние религиозной, политической и социальной атмосферы, в окружении и под воздействием которых создавались памятники искусства. Отдельное внимание в работе было посвящено проблемам методологии при изучении памятников живописи, от правильного применения которых зависят научные результаты.

Последовательно была исследована историография по темам моравской живописи и группы храмовых росписей средневекового Новгорода.

Одной из проблем изучения и обобщения информации по истории искусства был вопрос о самостоятельности моравской живописи. Долгое время рассматриваемая в тени византийского искусства, моравская живопись только в начале XX века сумела себя презентовать, как самостоятельное явление. Это произошло, в том числе, благодаря русским ученным Н.П. Кондакову, Д.В Айналову, П.П Покрышкину. Крайне важным стало то, что, начав изучение моравской живописи отечественные исследователи довели дело до конца. Они признали моравскую живопись не только самобытной балканской школой, но и обнаружили следы её влияния в средневековых церквях Новгорода.

Опираясь на самые широкие данные из области истории, архивные материалы, палеографические исследования, сравнительный и иконографический анализ, сербским и советским исследователям удалось приблизиться к тому, чтобы доказать перед научным сообществом византологов возможность существования национально обособленных школ как ветвей византийского искусства. На конгрессах византологов советским учёным приходилось защищать позицию о самостоятельности сербской моравской школы живописи. В этом смысле росписи церкви Спаса «на Ковалёве», представляют собой не только часть моравского искусства, но и выступают сильным свидетельством независимого образа национального искусства, его широких возможностей, наличия мастеров собственного уровня, способных воплощать то, что ранее считалось только подражанием византийскому искусству.

Особенностью, способствующей возникновению моравского стиля в искусстве XIV века, стал целый ряд фундаментальных общественных и политических событий в Моравской Сербии. Становление моравского стиля происходило в атмосфере общего подъёма, связанного с восстановлением каноничности Сербской Православной Церкви (1375), поражения на Косовом поле (1389) и неминуемой опасности от турецкого завоевания. Установление

политических отношений с Константинополем в виде деспотата делало правителя Моравской Сербии соправителем Императора. Возросшая экономическая мощь Моравской Сербии создала возможность массового строительства храмов и их росписи, что способствовало окончательному формированию моравского искусства. По всей видимости, эти явления и вызвали аккумуляцию общественных сил и творческой энергии, что не раз происходило в истории искусства. Обострение общественно-политической ситуации, религиозные споры и войны способны вызывать ответную реакцию в культуре. Моравская школа, духовно преобразуя эти вызовы, пережила взлёт во всех видах прикладного искусства одновременно.

Примерно в это же время Новгород сумел сохраниться от татарского нашествия и в тяжёлый период для остальных княжеств Руси, находился в своём расцвете. В конце XIV века в Новгороде идёт массовое строительство храмов, что свидетельствует не только об экономическом потенциале, но и о религиозном и общественном сознании, которое таким образом выражало необходимость обращения к Богу с ещё большей молитвой и энергией. Русь ожидала своего освобождения как раз в то время, когда перед Сербией встала угроза очевидного захвата со стороны инославных. В живописи это предвоенное состояние отразилось в расширенной программе изображений свв. воинов, которые в большом количестве представлены как в моравской живописи, так и в церкви Спаса «на Ковалёве».

Для Сербии появление и начало искусства моравской школы носило всеобщий характер и распространялось по всей Моравской области. В Новгороде храмы с росписью в южнославянском стиле были исключением и все они созданы, в период, когда моравская школа набирала творческую силу.

Новгородская культура не испытывала недостатка в средствах выражения, обладая собственной традицией и мастерами. В отличие от моравской живописи, объединённой общим порывом, Новгород мог неторопливо выбирать. И то, что практически одновременно в Новгороде

расписывались храмы в колоритном моравском стиле и практически монохромным (церковь Спаса Преображения на Ильине улице 1378 г.), известным Феофаном Греком, говорит нам о том, что, выбор мастеров и стиля не представлял сложности для заказчиков. По свидетельству исторических источников в Новгороде, кроме новгородских мастеров, трудились и греки.

Поэтому участие артели мастеров из Сербии в росписи церкви Спаса «на Ковалёве» не является, чем-то невозможным. К такому выводу нас подталкивает очевидный факт, что совсем ещё новое искусство моравской школы вряд ли могло быть произведено без прямого участия его мастеров так далеко от места его истоков. Если мы рассмотрим период, в котором происходило строительство и роспись церквей, относящихся к моравской школе: (Каленич (1407), Ресава (1410), Раваница (1375), то самые известные из них были построены и расписаны позже, чем церковь Спаса «на Ковалёве» (1380).

Но разве возможно предположить, что до появления образцов основной школы в её расцвете, ученики могут написать, что-то подобное на значительном удалении от центра искусства?

Можно было бы предположить тогда, что иконография или циклы росписей не соответствуют уровню моравской школы и они были выполнены далеко от идеалов моравского искусства. Но и это не так. В работе приводиться мнения ведущих отечественных специалистов (советского и русского периодов) отмечающих высокий уровень фресковых изображений в церкви Спаса «на Ковалёве». Ими было доказано, что иконографический тип «Не рыдай Мене Мати» и «Предста Царица» имеют балканское, скорее даже сербское происхождение и они фактически первый раз нашли своё воплощение на Руси в ковалёвской живописи, неся с собой усиление богословской и литургической функции. Особенно это касается эмоционального изображения «Не рыдай Мене Мати». Работа с новыми иконографическими образами вряд ли могла вестись исключительно по

прорисям, учитывая площадь росписей и монументальный характер искусства.

Рассмотренные в работе проблемы методологии в изучении средневекового искусства также сказались на довольно медленном изучении как моравской школы, так и новгородских памятников искусства с южнославянскими влияниями. Только во второй половине XX века, благодаря усилиям советских и сербских ученных, произошёл прорыв в изучении объектов живописи. Привлечение и использование методов стилистического и сравнительного анализа, дополненных выявлением общих исторических, политических, социальных и религиозных взглядов и гипотез, помогли воссоздать более полную картину причин и условий, в которых формировалось и развивалось искусство моравской школы. Это также помогло и дать ответ о причинах, по которым моравский стиль прекратил своё существование.

Живопись моравской школы воплощала в себе идеалы Спасения, духовного Преображения, что в отличие от позднего палеологовского искусства, словно застывшего под конец своего существования, выглядело свежим и вселяющим надежду. Самобытность и нарядность моравского искусства была заметна в декорировании архитектуры храма, с многочисленными орнаментами из пластики, в медальонах с вязью по стенам храмов, в количестве циклов росписей и новых иконографических типах. Попытка обогатить известные иконографические сюжеты привела к появлению фольклорных вставок. Фресковое изображение «Брак в Кане» было дополнено древним обычаем, который позволяет по-новому взглянуть на первое Чудо Христа. Особенностью моравского стиля было повышенное внимания к циклам Богородичных росписей и циклам Чудес Христа. Часто на них изображались сцены из апокрифов, что также свидетельствует о пристальном внимании земного аспекта жизни Девы Марии и Спасителя. Циклы были призваны отразить такую картину мира, в котором Спаситель и

Богородица показаны в своём земном существовании, где человеческая природа не чужда божественной бытийности. С помощью своих живых красок и нарядности росписи утверждали одну из главных богословских идей школы – Спасения через веру, Преображение, богослужение и молитву. Нарядность и эстетичность церквей и живописи моравской школы словно противопоставлялась стилю, имевшему место в поздний период византийского искусства, где идея неизбежного наказания и Страшного Суда стала главенствующей.

Живопись Моравской Сербии своей узорчатостью, открытым, повествовательным и индивидуальным стилем не могла не заинтересовать заказчиков церкви Спаса «на Ковалёве». Если появление живописи подобной той, что создала моравская школа было исторически и духовно обоснованным в Моравской Сербии, то её появление на новгородской земле можно считать делом вкуса заказчика, которому, тем не менее были понятны основные мотивы моравской творческой программы. В Моравской Сербии искусство поддерживалось всей высшей знатью и носило ярко выраженный дворцовый характер, тогда как в Новгороде росписи церквей поддерживались индивидуальной инициативой. Можно с некоторой доли вероятности утверждать, что моравский стиль в Сербии должен был концептуально отразить положение двора деспота в системе религиозной и политической власти Византии. После росписи нескольких церквей в Новгороде, южнославянский след в церковном искусстве Руси больше ни где себя не проявил. Указанное обстоятельство, по нашему мнению, является ключевым ответом на вопрос работы т. к. создание и развитие стиля связано с организованными усилиями нации, которые и приводят к изменению в формах искусства, что и имело место в средневековой Сербии. Перед Новгородом соответствующей исторической задачи не было. Несмотря на свои достоинства, моравское искусство, будучи по своему характеру искусством провинциальным, не могло быть востребовано со стороны русской Церкви и

высокого сословия, ориентировавшегося на собственную интерпретацию византийской культуры. Это обстоятельство не уменьшает необходимость в продолжении исследований межславянских культурных влияний т. к. они ведут к подлинному прояснению всей полноты культурных традиций, оставшихся после Византии. Моравское искусство оставило свой след в средневековой русской живописи и этот замечательный факт помогает нам в понимании того, как происходило развитие средневековой живописи, каковы были источники его стилей, иконографических типов и богословских взглядов. В результате продолжающихся раскрытий росписей и реставрации памятников искусства перед нами ещё откроются и новые параллели в искусстве, и ответы на вопросы, как это произошло с живописью Спаса Преображения Господня на Ковалёве.

Библиографический список

Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – Москва: Российское Библейское общество, 2006. – 2047 с. – Текст непосредственный.

Специальная литература:

1. Айналов Д. В. Византийская живопись XIV столетия // Записки классического отделения РАО. Т. IX. – Пг., 1917. – Текст: непосредственный.
2. Алпатов М.В. Всеобщая история искусств: в 3 т.; Т.3: Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века / М.В. Алпатов. – Москва, Ленинград: Государственное издательство «Искусство», 1955. – 642 с., ил. – Текст: непосредственный.
3. Байе С. Византийское искусство / С. Байе. – Санкт Петербургъ: Штейн,1888.–320 с. – Текст: непосредственный.
4. Бессонов И.И. Иконописание в России / И.И. Бессонов. – Калуга: Типо – Литография Губернского Правления,1914. – 87 с. – Текст: непосредственный.
5. Бычков В.В. История эстетической мысли: В 6-ти т.; Т.I.: Древний мир. Средние века / В.В. Бычков. – Москва: Изд-во Искусство,1985. – 464 с. – Текст: непосредственный.
6. Бычков В.В. Феномен иконы: история, богословие, эстетика, искусство / В.В. Бычков. – Москва: Ладомир, 2009. – 633 с. – Текст: непосредственный.
7. Вагнер Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве / Г.К. Вагнер – Москва: Искусство, 1974. – 268 с.; 32 л. ил. – Текст: непосредственный.
8. Вейцман К., Иконы на Балканах: Синай, Греция, Болгария, Югославия / К. Вейцман, М. Хадзидакис, М. Митяев, С. Радойчич. – София: Болгарский художник; Белград: Югославия и Нолит,1967. – 330 (CVIII) с. 220 с. ил. – Текст: непосредственный.

9. Вздорнов Г.И. Очерки русской культуры XIII–XV веков: сб. статей. / Г.И. Вздорнов. – Москва: Изд-во МГУ. – Ч. 2. Духовная культура. – 1970 – 435 с.: ил.; 2 л. илл. – Текст: непосредственный.

10. Гордиенко Э.А. Новгородское «Благовещение» с Феодором Тироном / Э.А. Гордиенко. – Текст: непосредственный // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. – Москва: Изд-во Наука. – 1975. – С.215 – 223. – Текст: непосредственный.

11. Греков А.П. Из опыта работ по спасению росписи Церкви Спаса на Ковалёве в Новгороде /А.П. Греков. – Текст: непосредственный // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. – Москва: Изд-во Наука. –1980. – С.176 – 196. – Текст: непосредственный.

12. Грищенко А.В. Вопросы живописи: Русская икона как искусство живописи. Вып. 3-й. /А.В. Грищенко. – Москва: Типографія В. Зеликова и К°,1907. – 265 с. – Текст: непосредственный.

13. Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония / В. Джурич. – Москва: Индрик, 2000. – 592 с.: ил. – Текст: непосредственный.

14. Дмитриева С.О. Фрески храма Спаса Преображения на Ковалёве в Новгороде 1380 года / С.О. Дмитриева. – Москва: ГАЛАРТ, 2011. – 272 с. – Текст: непосредственный.

15. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр. – Санкт Петербург: Axiбma,2000. – 272 с. – Текст: непосредственный.

16. Ильина Т.В. История отечественного искусства от Крещения Руси до начала третьего тысячелетия: учебник для вузов / Т.В. Ильина. – 5-е изд., перераб. и доп. – Москва: Издательство Юрайт,2010.–473 с. – Текст: непосредственный.

17. Кириллова М.В. Особенности иконографии и система расположения фресок в живописи Моравской школы: Сербское искусство второй половины

XIV – первой половины XV веков: дис. на соиск. уч.ст. канд. искусствоведения / М.В. Кириллова. – Санкт Петербург,2002. – 348 с. – Текст: непосредственный.

18. Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств / Э. Кон-Винер – Москва: Сварог и К.,2000. – 217 с. – Текст: непосредственный.

19. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери: в 2 т.; Т.1 / Н.П. Кондаков. – Петроград: Типография Императорской Академии Наук. – 1915. – 405 с. – Текст: непосредственный.

20. Кондаков Н.П. Македония: Археологическое путешествие / Н.П. Конадков. – Санкт Петербургъ: Изд. Имп. Академии Наук, 1909. – 302 с. – Текст: непосредственный.

21. Кондаков Н.П. Русская икона: в 4 т.; Т.4. Ч.2 / Н.П. Кондаков. – Прага: Seminarium Kondakovianum. – 1933. – 220 с. – Репринт. Москва: Культурно-просветительный фонд имени народного артиста Сергея Столярова, 2004.–220 с. – Текст: непосредственный.

22. Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы / В.Н. Лазарев. – Москва: Наука,1978. – 336 с. – Текст: непосредственный.

23. Лазарев В.Н. Искусство Древней Руси: Мозаики и фрески / В.Н. Лазарев. – Москва: Искусство, 2000. – 304 с. – Текст: непосредственный.

24. Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования / В.Н. Лазарев. – Москва: Изд-во Наука,1970. – 346 с. – Текст: непосредственный.

25. Лепахин В.В. Значение и предназначение иконы / В.В. Лепахин. – Москва: Изд.ПаломникЪ, 2002. – 511 с. – Текст: непосредственный.

26. Лифшиц Л.И. История русского искусства: в 2.т.; Т.1: Русское искусство X–XVII веков / Л.И. Лифшиц. – Москва: Белый город, 2007. – 344 с. – Текст: непосредственный.

27. Лихачев Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублёва и Епифания Премудрого: конец XIV – начало XV в. / Д.С. Лихачев. – Москва, Ленинград: Изд-во АН СССР, 1962. – 172 с. – Текст: непосредственный.

28. Лихачева В.Д. Искусство Византии IV–XV веков / В.Д. Лихачева. – Ленинград: Изд-во: Искусство – ленингр. отд,1986. – 316 с. – Текст: непосредственный.

29. Макарий (Миролюбов), архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях: в 2-х ч.; Ч.1: Древние церкви в Новгороде и его окрестностях / Архим. Макарий (Миролюбов) – Москва: В.Готье,1860. – 654 с. – Текст: непосредственный.

30. Малков Ю.Г. О роли балканской художественной традиции в древнерусской живописи XIV в.: Некоторые аспекты творчества Феофана Грека / Ю.Г. Малков – Текст: непосредственный // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. Москва: Изд-во Наука. –1980. – С.135–161.

31. Мальцева С.В. Архитектура Сербии второй половины XIV –первой половины XV века. Моравская школа: дис. на соиск. уч.ст. канд. искусствоведения / С.В. Мальцева. – Санкт Петербург, 2016. – 256 с. – Текст: непосредственный.

32. Некрасов А.И. Древнерусское изобразительное искусство / А.И. Некрасов. – Москва: Изогиз, Полиграфтехникум,1937. – 395 с. рис. 35. Текст: непосредственный.

33. Новицкий А.П. История русского искусства с древнейших времен: в 2 т.; Т.1 /А.П. Новицкий. – Москва: В.Н.Линд. – 1903. – 386 с. – Текст: непосредственный.

34. Подобедова О.И. Воинская тема и её значение в системе росписей Церкви Спаса на Ковалёве в Новгороде / О.И. Подобедова. – Текст: непосредственный // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. – Москва: Изд-во Наука. – 1980. – С.196 – 210.

35. Покровский Н.В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских / Н.В. Покровский. – Москва: Типография Э. Лисснера и Ю. Романа,1890. – 172 с.

36. Попова О.С. Пути византийского искусства / О.С. Попова. – Москва: ГАММА–ПРЕСС, 2013.–460 с. – Текст: непосредственный.

37. Радойчич С. Фрески Каленича / С. Радойчич. – Текст: непосредственный // Андрей Рублев и его эпоха: Сб. статей. – Москва: Изд-во Искусство. – 1971. – С.250 – 262. – Текст: непосредственный.

38. Ракова М.М. История русского искусства: Учебник для художественных вузов: в 2 т.; Т.1: Искусство X и первой половины XIX века / М.М. Ракова. –Москва: Изобразительное искусство,1979. – 496 с. – Текст: непосредственный.

39. Салтыков А.А. Пространственные отношения в византийской и древнерусской живописи / А.А. Салтыков. – Текст: непосредственный // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. – Москва: Изд-во Наука. – 1975. – С.398 – 414.

40. Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История древнерусской живописи / В.Д. Сарабьянов, Э.С. Смиронова. – Москва: ПСТГУ, 2007. – 752 с. – Текст: непосредственный.

41. Тяжелов В.Н., Сопоцинский О.И. Малая история искусств: Искусство средних веков / В.Н. Тяжелов, О.И. Сопоцинский. – Москва: Искусство, 1975. – 368 с. – Текст: непосредственный.

42. Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви / Л.А. Успенский. – Текст: непосредственный // Нижний Новгород: Изд-во. Братство им. св. кн. А. Невского, 1997. – 656 с.

43. Устюгова Е.Н. Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля / Е.Н. Устюгова. – Санкт Петербург: Изд-во СПб. ун-та, 2003. – 260 с. – Текст: непосредственный.

44. Чиркович С. Сербия: Средние века / С. Чиркович. Москва: Изд-во Искусство, Кремль,1996. – 271 с.

45. Юрганов А.Л. Категории русской средневековой культуры / А.Л. Юрганов. – Москва: Изд-во МИРОС, 1998. – 448 с. – Текст: непосредственный.

46. Языкова И.К, Лука (Головков), игум. и др. История иконописи VI–XX века: истоки, традиции, современность / И.К. Языкова, игумен Лука (Головков). – Тверь: Верхов С. И., 2014. – 288 с. – Текст: непосредственный.

Литература на иностранном языке:

47. Валтровић М. Поглед на стару српску црквену архитектуру / Валтровић М.– Београд: Краљевска српска држ. Штампарија,1889 – XVII – 33 с.

48. Миркович Л. Старине фрушкогорских манастира / Л. Миркович. – Београд: Историјско друштво у Новом Саду,1931. – 78 с. – Текст: директни.

49. Радојчић С. Одабрани чланци и студије 1933–1978 г. / С. Радојчић. – Београд, Н.Сад: Издавачки завод Југославија, Матица Српска, 1982. – 346 с. – Текст: директни.

50. Радојчић С. Старо српско сликарство / С. Радојчић. – Београд, Нолит,1966. – 356 с. – Текст: директни.

Электронный ресурсы:

51. Га́нс Зедльма́йр. – Текст: электронный // Википедия. Свободная энциклопедия: [сайт]. – URL: http://bit.do/fFWva (дата обращения: 17.03.2020).

52. Довгий В.И. Э. Кон-Винер. История стилей изобразительного искусства – Текст: электронный // Научная электронная библиотека: «Киберленинка». [сайт]. – 2010. – URL: http://bit.do/fFX3Y (дата обращения: 25.03.2020).

53. Методы анализа. Описания произведения – Текст: электронный // Искусствоед. ру – сетевой ресурс об искусстве и культуре: [сайт]. – 2018. – URL: http://bit.do/fFX4j (дата обращения: 27.04.2020).

54. Николаева Ж.В. Личность и традиция. Феофан Грек как мастер северного проторенессанса. – Текст: электронный. //Электронный журнал EINAI: Философия. Религия. Культура.2018. [Т.7]. №1 (13). – URL: http://bit.do/fFXX2 (дата обращения: 04.04.2020).

55. Осада Салоник (1422–1430). – Текст: электронный // Википедия. Свободная энциклопедия: [сайт]. URL: http://bit.do/fFWvx (дата обращения: 17.03.2020).

56. Периодизация и эволюция искусства Византии. – Текст: электронный // Искусствоед. ру – сетевой ресурс об искусстве и культуре: [сайт]. – 2018. – URL: http://bit.do/fFX3J (дата обращения: 04.04.2020).

57. Сладкопевац Роман, прп. Кондак Плач Пресвятой Богородицы при Кресте – Текст: электронный // Православная энциклопедия – Азбука Веры: [сайт]. – 2018. – URL: http://bit.do/fFXkk (дата обращения: 04.04.2020).

Электронный ресурсы на иностранном языке:

58. Поповић Р. прот. Српска Православан Црква: Кратак преглед Српске Цркве историју. – Текст: директни //Српска Православна Црква: [сайт]. [1999]. URL: http://bit.do/fFX2a (дата обращения: 04.04.2020).

59.

Приложение



Рис. 1.

Фресковое изображение: Брак в Кане. Церковь Введения Пресвятой Богородицы, м. Каленич (ок.1413 г.). Моравская живопись. Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: pinterest.com. URL: http://bit.do/fFRVe (Дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 1.1.

Репродукция фрески: Брак в Кане. Церковь Введения Пресвятой Богородицы, м. Каленич (ок.1413 г.) Моравская живопись. Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: pinterest.com. URL: http://bit.do/fFRVe (Дата Обращения 15.05.2020).



Рис. 2.

Пример ктиторского портрета: Деспот Стефан Лазаревич (1377–1427). Церковь Святой Троицы (ок.1407 г.), м. Ресава (Манасия), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: riznicasrpska.net. URL: http://bit.do/fFYeW (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 3.

Ктиторский портрет. Феодор Метохит подносит церковь Христу.
Кахрие-Джами (1315–1325). Церковь Христа Спасителя, м. Хора, Турция.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса:
https://www.icon-art.info.
URL: http://bit.do/fFYfd (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 4.

Феофан Грек. Даниил Столпник – фрагмент росписи в церкви Спаса Преображения на Ильине улице (1378 г.). Великий Новгород, Россия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса:
https://www. https://foma.ru
URL: http://bit.do/fFYfu_ (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 5.

Восстановленное фресковое изображение: Преображение Господне. Церковь Спаса Преображения на Ковалёве 1380 г., близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: foma.ru URL: http://bit.do/fFYfu_ (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 6.

Икона: Анастасия Узорешительница, конец XIV. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: st-nastasia.ru URL: http://bit.do/fFYfM (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 7.

Фрагмент фрескового изображения: Пастыри (ок.1260 г.). Церковь Святой Троицы, м. Сопочаны, Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: sr.wikipedia.org URL: http://bit.do/fFYf3 (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 8.

Икона: Божья Матерь – Одигитрия. Конец XIII в. Ризница м. Хиландар, св. Афон. Размер 117,5 х 77,5.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: riznica.hilandar.org URL: http://bit.do/fFYgd_ (дата обращения: 15.05.2020).

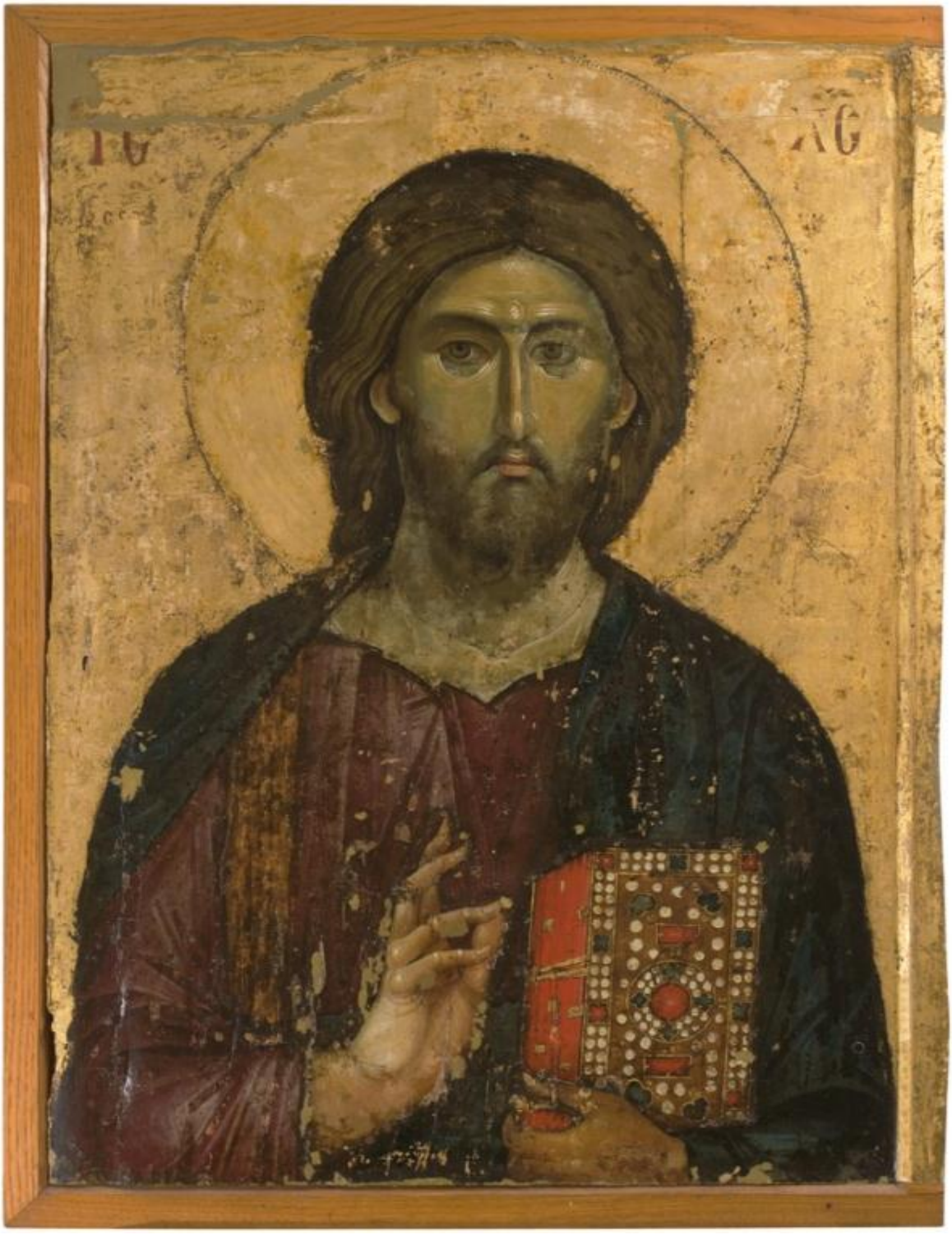


Рис. 9.

Икона Иисус Христос-Спаситель, конец XIII в. Ризница м. Хиландар, св. Афон. Размер 116 х 85

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: riznica.hilandar.org URL: http://bit.do/fFYgd_ (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 10.

Общий вид на церковь Введения Пресвятой Богородицы (ок.1377–1399), м. Велуче, Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: panacomp.net URL: http://bit.do/fFYgn (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 11.

Фрагмент фресковой живописи. Церковь Введения Пресвятой Богородицы (ок.1377–1379), м. Велуче, Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: panacomp.net URL: http://bit.do/fFYgn (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 12.

Вид на Церковь Вознесения Господня м. Раваница (ок.1375–1377), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: panacomp.net
URL: http://bit.do/fFYgn (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 13.

Роспись: Вход в Иерусалим. Церковь Вознесения Господня м. Раваница (ок.1375–1377), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: media.photobucket.com URL: http://bit.do/fFYhK (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 13.1.

Фрагмент фрески, реконструкция: Вход в Иерусалим. Церковь Вознесения Господня м. Раваница (ок.1375–1377). Народный музей Белград, Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: tamoiovde.wordpress.com URL: http://bit.do/fFYhQ (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 14.

Фрагмент фрески: Тайная Вечеря. Церковь Вознесения Господня м. Раваница (ок.1375–1377), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: pinterest.com URL: http://bit.do/fFYh5 (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 15.

Медальоны на столбах. Церковь Вознесения Господня м. Раваница (ок.1375–1377), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: zaduzbine-nemanjica.rs URL: http://bit.do/fFYib (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 16.

Элементы каменной пластики. Церковь Вознесения Господня м. Раваница (ок.1375–1377), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: zaduzbine-nemanjica.rs URL: http://bit.do/fFYib (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 17.

Общий вид: Церковь Введения Пресвятой Богородице м. Каленич (ок.1407–1413), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: sr.wikipedia.org URL: http://bit.do/fFYif (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 18.

Элемент каменной пластики: Церковь Введения Пресвятой Богородице м. Каленич (ок.1407–1413), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса:
http://monumentaserbica.branatomic.com
URL: http://bit.do/fFYir (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 18.1.

Элементы каменной пластики: западный портал, церковь Введения Пресвятой Богородице м. Каленич (ок.1407–1413), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: panacomp.net URL: http://bit.do/fFYit (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 19.

Портрет ктитора: Йован Оливер. Фрагмент росписи Церкви Архангела Гавриила и св. Гавриила Лесновского м. Лесново (первая половина XIII в.), Македония.

Прим: Портрет ктитора Богдана и его брата Петра в м. Каленич утрачен.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: panacomp.net
URL: http://bit.do/fFYiC (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 20.

Элемент палеаграфии: Надпись над портретом ктитора (над портретом Петра), брата Богдана. Церковь Введения Пресвятой Богородице м. Каленич (ок.1420 г.), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: heritage.gov.rs
URL: http://bit.do/fFYm3 (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 21.

Фрагмент фрески: Причащение Апостолов. Алтарь церкви Введения Пресвятой Богородице м. Каленич (ок.1407–1413), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: traveltoserbia.net URL: http://bit.do/fFYm5 (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 22.

Христос во Гробе. Диаконник церкви Введения Пресвятой Богородице м. Каленич (ок.1407–1413), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса на носители DVD: Византийские фрески Сербии, Македонии, Черногории. – М.: Изд-во АстраМедиа, 2009. 1 электрон. опт. диск (CD–ROM).



Рис. 23.

Фресковое изображение: Воскрешение дочери Иаира. Южная певница церкви Введения Пресвятой Богородице м. Каленич (ок.1407–1413), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса на носители DVD: Византийские фрески Сербии, Македонии, Черногории. – М.: Изд-во АстраМедиа, 2009. 1 электрон. опт. диск (CD–ROM).



Рис. 24.

Фрагмент фрескового изображения: свв. Воины. Южная певница. Церковь Введения Пресвятой Богородице м. Каленич (ок.1407–1413), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса на носители DVD: Византийские фрески Сербии, Македонии, Черногории. – М.: Изд-во АстраМедиа, 2009. 1 электрон. опт. диск (CD–ROM).



Рис. 25.

Фресковое изображение: свв. Димитрий и Георгий. Южная певница церкви Введения Пресвятой Богородице м. Каленич (ок.1407–1413), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса на носители DVD: Византийские фрески Сербии, Македонии, Черногории. – М.: Изд-во АстраМедиа, 2009. 1 электрон. опт. диск (CD–ROM).



Рис. 26.

Фресковое изображение: свв. Феодор Стратилат и Феодор Тирон. Наос, северная певница, церковь Введения Пресвятой Богородице м. Каленич (ок.1407–1413), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса на носители DVD: Византийские фрески Сербии, Македонии, Черногории. – М.: Изд-во АстраМедиа, 2009. 1 электрон. опт. диск (CD–ROM).



Рис. 27.

Фрагмент фрескового изображения: свв. Равноапостольные Константин и Елена, церковь Введения Пресвятой Богородице м. Каленич (ок.1407–1413), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: manasija.rs
URL: http://bit.do/fFYo2 (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 28.

Фрагмент фрески: Поклонение Волхвов. Притвор (Западная стена). Церковь Введения Пресвятой Богородице м. Каленич (ок.1407–1413), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса на носители DVD: Византийские фрески Сербии, Македонии, Черногории. – М.: Изд-во АстраМедиа, 2009. 1 электрон. опт. диск (CD–ROM).



Рис. 29.

Фрагмент фрескового изображения: свв. Воины. Южная певница. Церковь Введения Пресвятой Богородице м. Каленич (ок.1407–1413), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса на носители DVD: Византийские фрески Сербии, Македонии, Черногории. – М.: Изд-во АстраМедиа, 2009. 1 электрон. опт. диск (CD–ROM).



Рис. 30.

Фресковое изображение: свв. Воины. Наос (Северная певница). Церковь Святой Троицы м. Ресава (Манасия) (ок.1406–1418), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: manasija.rs
URL: http://bit.do/fFYoU (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 31.

Фресковое изображение с фотографии: св. Воин (Нестор?). Церковь Спаса Преображения на Ковалёве близ Новгорода (1380 г.), Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. М., 2007. С. 344.



Рис. 32.

Фрагмент фрески: Перепись в Вифлееме. Притвор. Южная стена. Церковь Введения Пресвятой Богородице м. Каленич (ок.1407–1413), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: manastiri-crkve.com URL: http://bit.do/fFYoX (дата обращения: 15.05.2020).

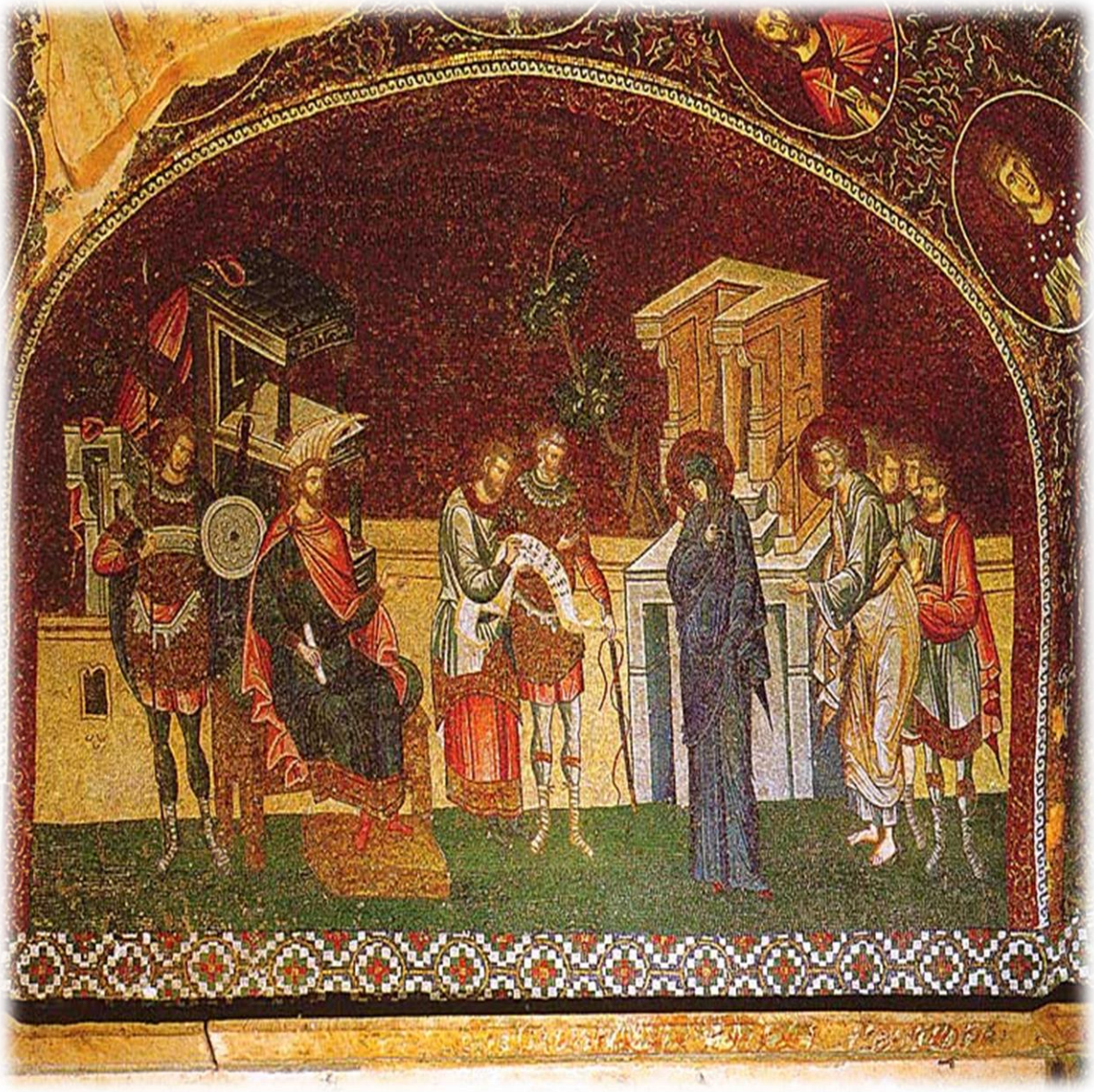


Рис. 33.

Фресковое изображение: Перепись в Вифлееме. Церковь Христа Спасителя в Полях, м. Хора (ок.1315–1321), Кахрие-Джами, Турция.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: icon-art.info URL: http://bit.do/fFYo7 (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 34.

Фрагмент фрескового изображения: Брак в Кане. Церковь Введения Пресвятой Богородицы, м. Каленич (ок.1413 г.). Моравская живопись. Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: manastiri-crkve.com URL: http://bit.do/fFYoX (дата обращения: 15.05.2020).

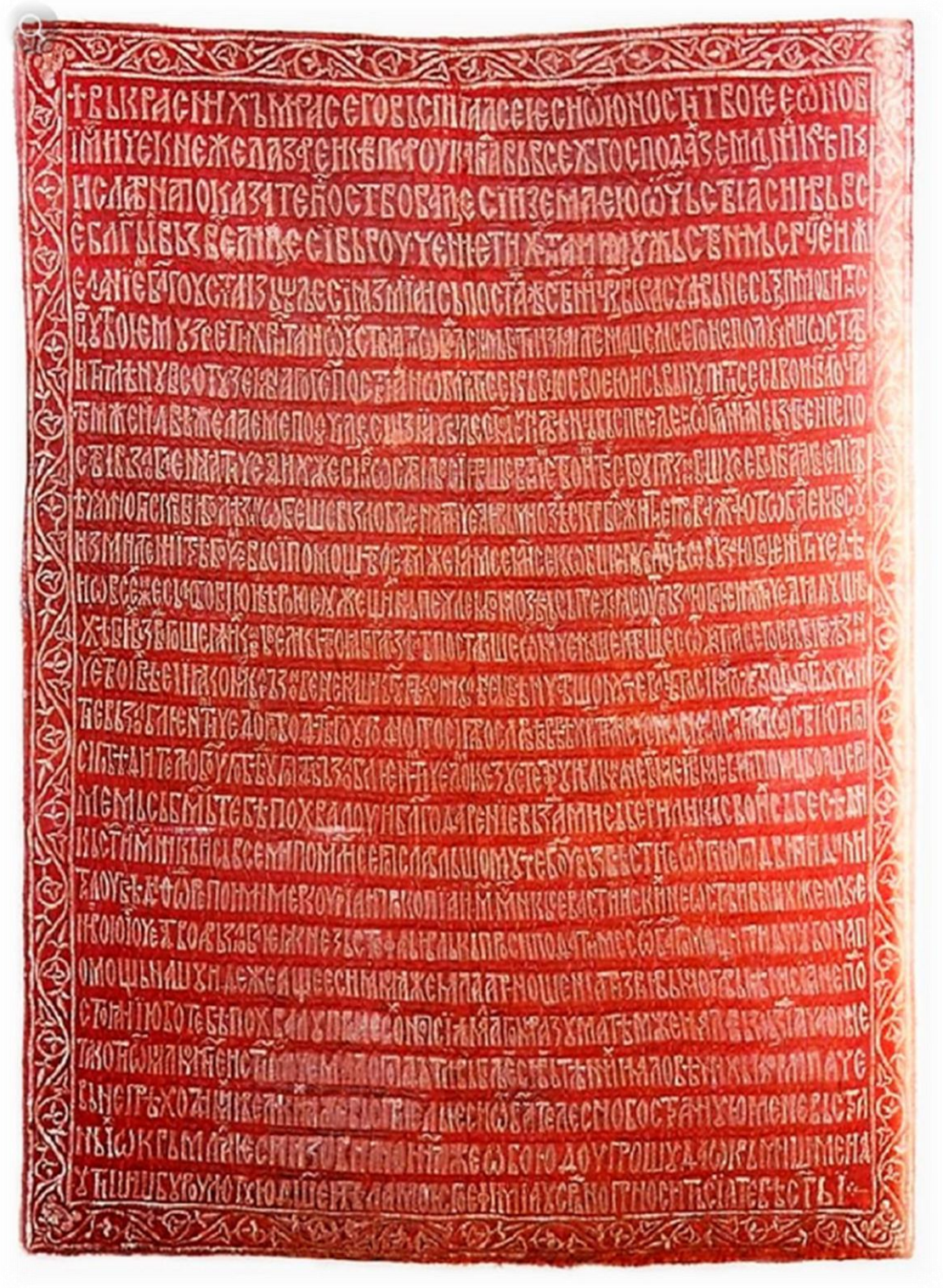


Рис. 35.

Похвала Князю Лазарю (ок.1402 г.),47 х 69 см, 26 рядов, длина нити 2 км. Ручная работа монахини Ефимии (Елена супруга кн. Лазаря). Музей Сербской Православной Церкви Белград, Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: patrijarsija-puo.rs URL: http://bit.do/fFYo9 (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 36.

Общий вид восстановленной церкви Спаса Преображения на Ковалёве (1345 г.), близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: static.tonkosti.ru URL: http://bit.do/fFYpa (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 37.

А.П. Греков и В.Б. Грекова – реставраторы церкви Спаса Преображения Господня на Ковалёве.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: chemodanus.ru
URL: http://bit.do/fFYpd (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 37.1.

Фрагменты восстановляемых росписей церкви Спаса Преображения на Ковалёве. Мастерские Центра реставрации монументальной живописи Новгородского музея, в Береговом корпусе Антониева монастыря.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: pinterest.com. URL: http://bit.do/fFTK5 (дата обращения: 15.04.2020).

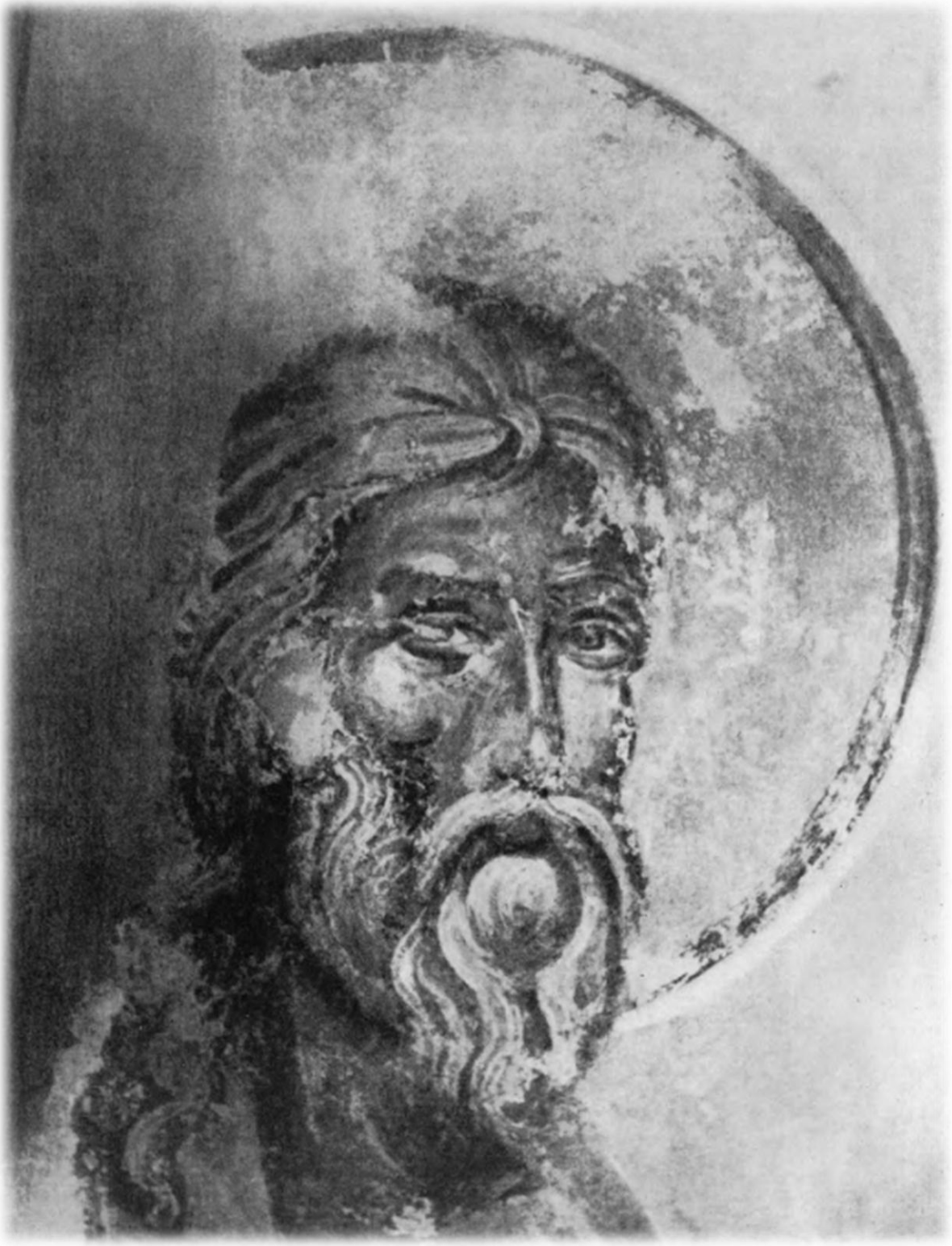


Рис. 38.

Фотография фрески: Голова святого. Церковь Спаса Преображения на Ковалёве (1380 г.), близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования М.: Изд-во Наука,1970. С. 239.



Рис. 39.

Фотография фрески: Голова святого. Церковь Спаса Преображения на Ковалёве (1380 г.), близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования М.: Изд-во Наука,1970. С. 241.



Рис. 40.

Фотография фрески: Отшельник. Церковь Спаса Преображения на Ковалёве (1380 г.), близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования М.: Изд-во Наука,1970. С. 243.



Рис. 41.

Фотография фрески: Апостол. Церковь Спаса Преображения на Ковалёве (1380 г.), близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования М.: Изд-во Наука,1970. С. 238.



Рис. 42.

Фрагменты фрески после реставрации: свв. Равноапостольные Константин и Елана. Церковь Спаса Преображения на Ковалёве (1380 г.), близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: Дмитриева С. О. Фрески храма Спаса Преображения на Ковалёве в Новгороде, 1380 года. М.: Галарт, 2011.



Рис. 43.

Фотография фрески: св. князья Борис и Глеб. Церковь Спаса Преображения на Ковалёве (1380 г.), близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: Дмитриева С. О. Фрески храма Спаса Преображения на Ковалёве в Новгороде, 1380 года. М.: Галарт, 2011.

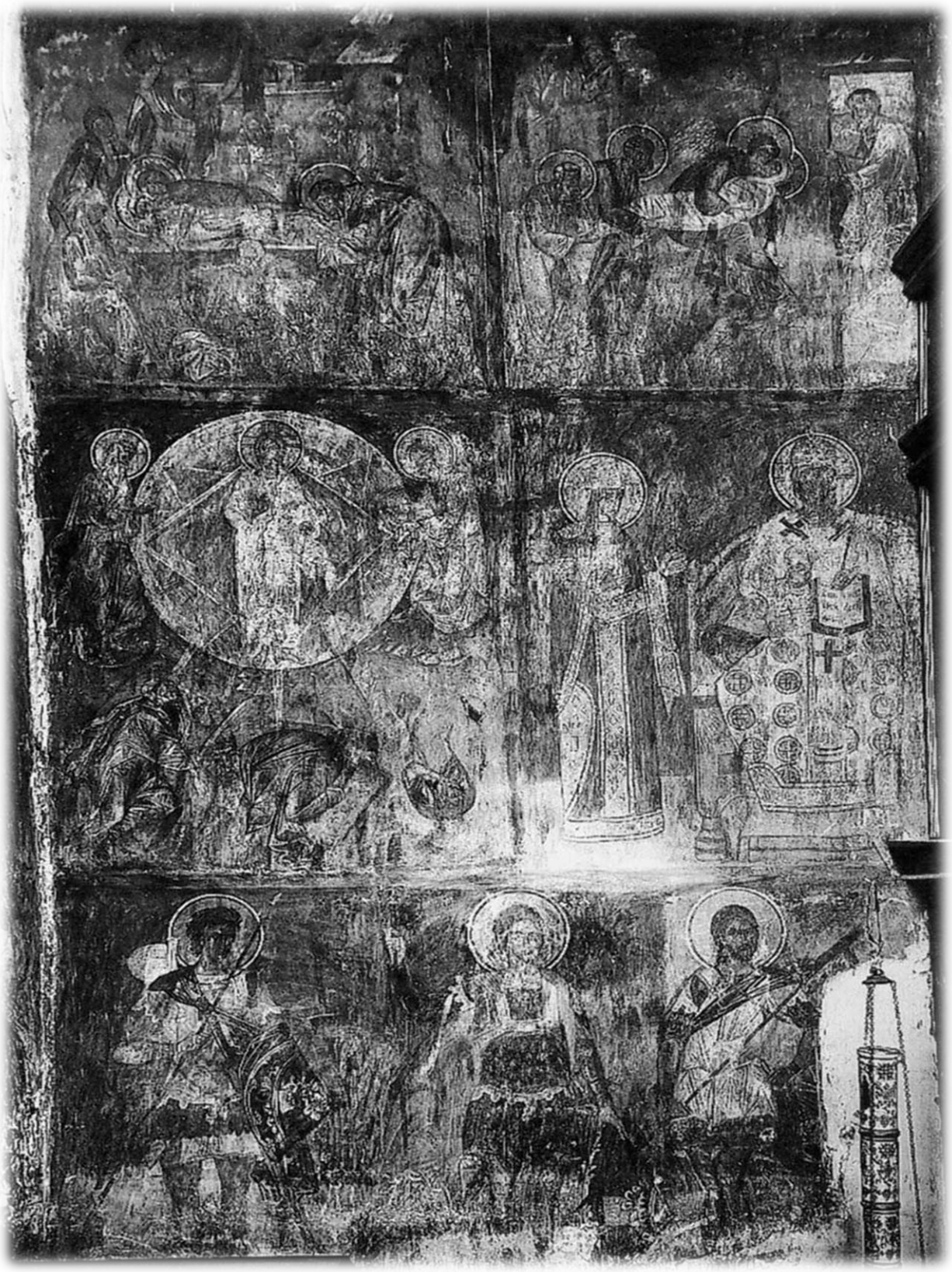


Рис. 44.

Фотография фрески: Преображение, Предста Царица, Оплакивание Христа, Положение во Гроб, св. Воины. Церковь Спаса Преображения на Ковалёве (1380 г.), близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования М.: Изд-во Наука,1970. С. 250.



Рис. 45.

Фотография фрески: Не Рыдай Мене Мати. Дьяконник церкви Спаса Преображения на Ковалёве (1380 г.), близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования М.: Изд-во Наука,1970. С. 255.



Рис. 46.

Фотография фрески: Предста Царица. Северная стена, церковь Спаса Преображения на Ковалёве (1380 г.), близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: *Дмитриева С. О.* Фрески храма Спаса Преображения на Ковалёве в Новгороде, 1380 года. М.: Галарт, 2011.



Рис. 47.

Фотография фрески: Пророк Моисей. Церковь Спаса Преображения на Ковалёве (1380 г.), близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования М.: Изд-во Наука,1970. С. 256.

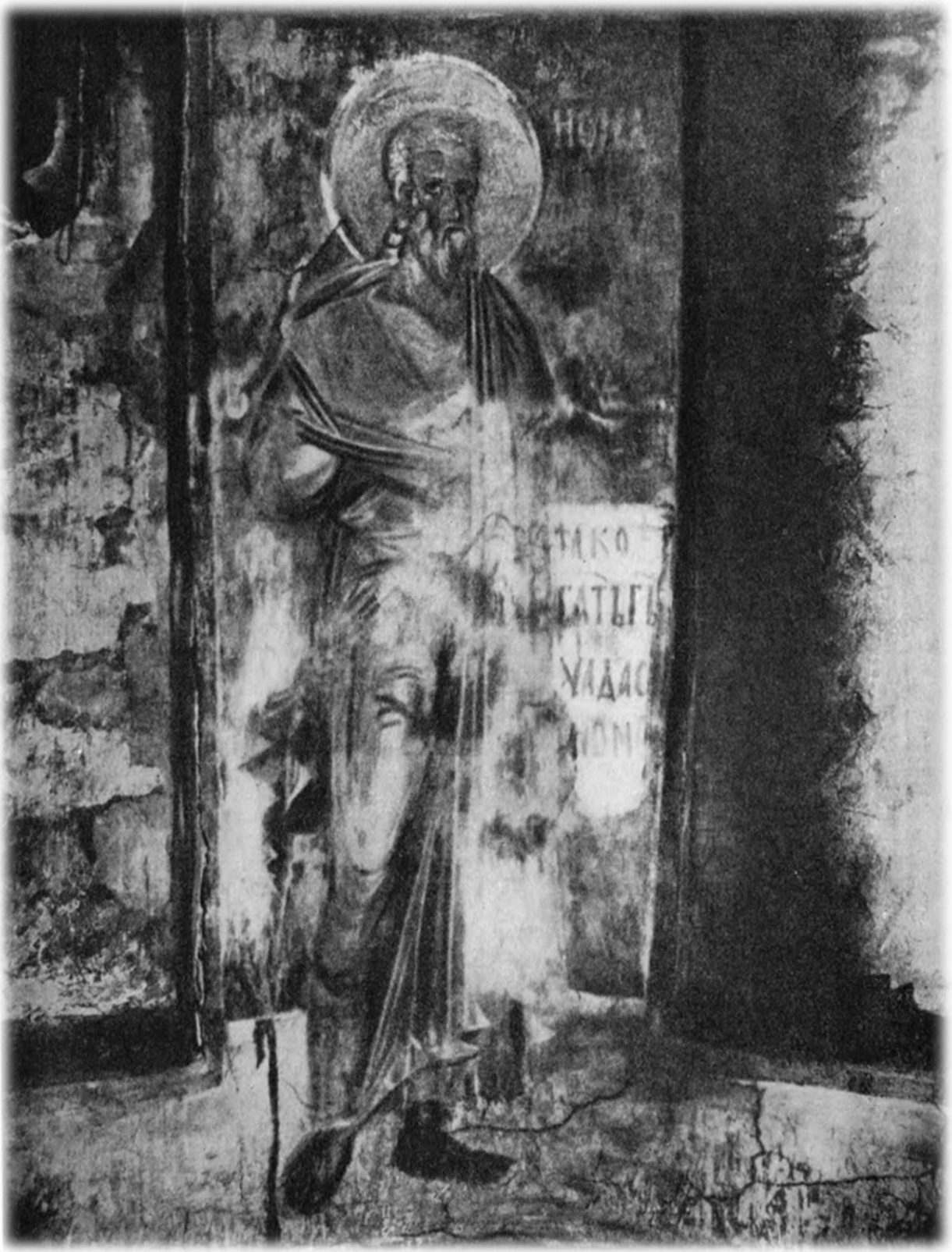


Рис. 48.

Фотография фрески: Пророк Иона. Церковь Спаса Преображения на Ковалёве (1380 г.), близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования М.: Изд-во Наука,1970. С. 258.



Рис. 49.

Фотография фрески: Голова пророка Аарона. Церковь Спаса Преображения на Ковалёве (1380 г.), близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования М.: Изд-во Наука,1970. С. 261.



Рис. 50.

Фотография фрески: Голова пророка. Церковь Спаса Преображения на Ковалёве (1380 г.), близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования М.: Изд-во Наука,1970. С. 263.



Рис. 51.

Фотография фрески: Голова архангела. Церковь Спаса Преображения на Ковалёве (1380 г.), близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования М.: Изд-во Наука,1970. С. 264.



Рис. 52.

Фотография фрески: Голова херувима. Церковь Спаса Преображения на Ковалёве (1380 г.), близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования М.: Изд-во Наука,1970. С. 265.



Рис. 53.

Фотография фрески: Тетраморф. Церковь Спаса Преображения на Ковалёве (1380 г.), близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования М.: Изд-во Наука,1970. С. 267.



Рис. 54.

Роспись барабана. Церковь Вознесения Господня
м. Раваница (ок.1375–1377), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: pinterest.com. URL: http://bit.do/fFRVb (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 55.

Роспись барабана церкви Спаса Преображения на Ильине улице (1378 г.), Феофан Грек. Новгород, Россия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: pinterest.com. URL: http://bit.do/fFRVc (дата обращения: 15.05.2020).



Рис. 56.

Фотография: роспись барабана церкви Святой Троицы м. Ресава (Манасия) (ок.1406–1418), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: pinterest.com. URL: http://bit.do/fFScs (дата обращения: 15.05.2020).

МИССИОНЕРСКИЙ ИНСТИТУТ

Ванькевич Виталий Игоревич

Выпускная квалификационная работа бакалавра

Моравская иконопись: сербское влияние на русское церковное искусство

Направление подготовки 48.03.01 Теология
Профиль ОПОП «Систематическая теология Православия»

Руководитель:
А.Н. Парамонова,
канд. пед. наук

Екатеринбург, 2020 г.

Русские учёные византологи, исследовавшие моравскую живопись

МИССИОНЕРСКИЙ ИНСТИТУТ



Н.П. Кондаков
(1844 – 1925)



В.Д. Айналов
(1862 – 1939)



В.Н. Лазарев
(1897 – 1976)



В.Д. Лихачева
(1937 – 1981)

МИССИОНЕРСКИЙ ИНСТИТУТ

Изображение № 1



Акакий Каппадокиянин, Византийский, мученик, сотник († 303)Церковь Спаса Преображения на Ильине улице, Новгород, Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: Лифшиц Л. И. Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М.: Искусство, 1987.

Изображение № 2



Деталь фрескового изображения: Архангел
Церковь Феодора Стратилата на Ручью, Новгород, Россия

Изображение воспроизводится по изданию: Изображение воспроизводится по изданию: Лазарев В. Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. М.: Искусство, 2000.

Изображение № 3



Акакий Синайский, преподобный (VI в.)Церковь Спаса Преображения на Ковалёве, Новгород, Россия.

Изображение воспроизводится по изданию: Православная энциклопедия. Том I. А — Алексий Студит. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2000.

Вид на церковь Спаса Преображения « на Ковалёве»



Церковь Спаса Преображения «на Ковалёве». Год постройки: 1350 г., год росписи 1380 г., Новгород, Россия.
Изображение воспроизводится с электронного ресурса: static.tonkosti.ru
URL: http://bit.do/fFYpa (дата обращения: 15.05.2020).

Фотография церкви Чуда Михаила Архангела в Хонех - Сковородского монастыря



Церковь Чуда Михаила Архангела в Хонех - Сковородского монастыря. Год постройки: 1350 г., роспись 1360 г., Новгород, Россия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: ppt-online.org
URL: http://bit.do/fGatv
(дата обращения: 15.05.2020).

Пример живописи церкви Архангела Михаила Сковородского монастыря



Фотография фрескового изображения: Захария Серповидец, пророк (ок. 520 до Р. Х.), из 12 малых пророков. Церковь Архангела Михаила в Сковородском монастыре, Новгород (ок. 1360 г.), Россия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса:
icon-art.info
URL: http://bit.do/fGatS
(Дата Обращения 05.05.2020).

Фотография церкви Благовещения Пресвятой Богородице на Городище



Церковь Благовещения Пресвятой Богородице на Городище. Год постройки: 1342-1343 г., роспись 1342-1343 г., Новгород, Россия.
Изображение воспроизводится с электронного ресурса: sobory.ru
URL: http://bit.do/fGauo (дата обращения: 15.05.2020).

Пример живописи церкви Благовещения Пресвятой Богородице на Городище



Фотография фрескового изображения: Христос во гробе с предстоящими св. Родионом и Иоанном Богословом. Церковь Благовещения Пресвятой Богородице на Городище. Год постройки: 1342-1343 г., роспись 1342-1343 г., Новгород, Россия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: icon-art.info URL: http://bit.do/fGauM (Дата Обращения 05.05.2020).

Фотография церкви Благовещения Пресвятой Богородице на Городище – 1948 г.



Церковь Благовещения Пресвятой Богородице на Городище. Год постройки: 1342-1343 г., роспись 1342-1343 г., Новгород, Россия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: sobory.ru
URL: http://bit.do/fGauS (дата обращения: 15.05.2020).

Фотография церкви Рождества Христова на Красном поле (на Кладбище)



Церковь Рождества Христова «на полѣ».—1381 г.

(Фот. И. Грабаря)

Церковь Рождества Христова на Красном поле (на Кладбище)
Год постройки: Прибл.1226-1230 г., роспись прибл. 1390г., Новгород, Россия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: sobory.ru
URL: http://bit.do/fGau3 (дата обращения: 15.05.2020).

Фрагмент фрескового изображения церкви Рождества Христова на Красном поле



Деталь фрескового изображения:
Пахомий Великий, Египетский († ок. 348)
Церковь Рождества Христова на Красном поле
Год постройки:
Прибл.1226-1230 г., роспись прибл. 1390г., Новгород, Россия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: sobory.ru URL: http://bit.do/fGau3 (дата обращения: 15.05.2020).

Монастырь Ресава (Манасия) 1406–1418 гг., вид с верху



Фото: Слободан Ботошки Изображение воспроизводится с электронного ресурса: https://kompaskazesrbija.rs
URL: http://bit.do/fF67w (дата обращения: 15.05.2020).

Примеры моравской фресковой живописи м. Манасия и Раваница



Фресковое изображение: Служба Агнцу, левая сторона алтарной части. Церковь Святой Троицы м. Ресава (Манасия) (ок.1406–1418), Сербия.
Изображение воспроизводится с электронного ресурса: manasija.rs
URL: http://bit.do/fFYoU (дата обращения: 05.05.2020).



Фресковое изображение: Исцеление слепого. Церковь Вознесения Господня м. Раваница (ок.1375–1377), Сербия.
Изображение воспроизводится с электронного ресурса: http://srbijomkrozvekove.rs URL: http://bit.do/fF67n (Дата Обращения 05.05.2020).

Сербские ученные исследователи моравского искусства



Светозар Радойчич
Светозар Радојчић
(1909 – 1978)



Михаил Валтрович
Михаило Валтровић
(1839 – 1915)



Воислав Джурич
Војислав Ј. Ђурић
(1925 – 1996)

В работе использованы преимущественно труды русских и сербских исследователей церковного искусства

Монографии и статьи:

Н.В. Покровского, Н.П. Кондакова, А.И. Некрасова А.П. Новицкого Д.В. Айналова, И.Э Грабаря, И.И. Бессонова А.В. Грищенко, М.В. Алпатов, В.Н. Лазарева, Г.И. Вздорнова Д.С. Лихачева, В.Д. Лихачевой, И.К. Языковой, Л.А. Успенского, Т.В. Ильиной, В.В. Бычкова, М.М. Ракова, О.С, Поповой, Л.А. Рапацкой, Л.И. Лифшица, С.О. Дмитриевой, В.Д. Сарабьянова Э.С. Смирновой, А.Л. Юрганова, Ю.Г. Малкова, А.П. Грекова, О.И. Подобедовой, В.Н. Тяжелова, О.И. Сопоцинского, Е.Н Устюговой В.В. Лепахина, А.А. Салтыкова, Э.А. Гордиенко, Г.К. Вагнера, И.К. Языковой А.Л. Юрганова, Е.Н.Устюговой

И ряда зарубежных авторов: Э.С. Кон-Винера, С. Байе, Г. Зедельмайра В. Джурича, С. Радойчича, М. Вальтровича, С. Чирковича.

Карта расположения памятников монументального искусства моравской школы



Структура работы

Глава 1. Византийское искусство и моравская живопись
1.1. Историография по предмету исследования
1.2. Византийская живопись XIII–XV веков
1.3. Моравская школа живописи
1.4. Живопись Раваницы и Каленича
Глава 2. Новгородская культура и искусство XIV века
2.1. Церковь Спаса Преображения Господня на Ковалёве
2.2. Иконографический анализ изображений Ковалёво
2.3. Иноземные изографы в Новгороде XIV–XV веках
Глава 3. Культурное влияние и проблемы методологии
3.1. Проблемы методологии в церковной живописи
3.2. Богословские и литургические идеи Каленича и Ковалёво

Актуальность исследования

- Изучение церковной живописи – богословского и вероучительного содержания образов, является неотъемлемой частью теологической науки.
- Храм в Средние века был воплощением мироустройства, его архитектура и живопись несли в себе дидактическую и догматическую программу.
- Для более глубокого понимания церковной живописи необходимо изучать - условия её формирования, источники, типы иконографических изображений, стили и влияния. Это позволяет выявить духовные воззрения соответствующего периода, отражение в живописи богословских взглядов, споров и тенденций.
- Изучение национальных памятников монументального искусства и влияния на них отдельных стилей и школ предоставляет возможность раскрыть пути развития церковной живописи, исследовать национальный вклад в её создание, проследить художественные связи отдельных центров искусства. Различать общее и особенное в традиции православной иконописи.

Задачи исследования

- Рассмотреть историографию по теме, раскрыть причины, условия становления искусства моравской школы живописи;
- Дать общую характеристику церковной живописи палеологовского периода XIII–XV вв., повлиявшей на возникновение моравской школы;
- исследовать монументальную живопись в Церквях монастырей Раваница и Каленич (Сербия) и церкви Спаса Преображения «на Ковалеве» (Новгород);
- Рассмотреть особенности новгородской культуры и искусства XIV в.
- Рассмотреть проблемы миграции мастеров и их участия в создании монументального новгородского искусства XIV–XV веков.
- Рассмотреть понятие и историю «культурного влияния» и его источники на Руси.
- Рассмотреть методологические основы исследования церковный живописи с практической целью применения их в отношении моравской школы и памятников монументального новгородского искусства в XIV–XV века.
- исследовать богословские и литургические идеи росписей Каленича и Ковалёво и др.

Методология исследования

В работе, исходя из целей исследования применялось несколько методологий:

- ✓ **Сравнительно-типологический;**
- ✓ **Стилистический;**
- ✓ **Иконографический;**
- ✓ **Векторного анализа произведения;**

<u>Дополнительные методы:</u>

- ✓ **Классификации;**
- ✓ **Анализа текстов и письменных источников;**

Объект исследования – Стили и особенности монументальной живописи начала XIV конца XV веков в Византии, Сербии и Руси.

Предмет исследования – Церковная живопись в монастырях: Велуче, Раваница, Каленич, относящихся к моравской школе живописи и роспись новгородской церкви Спаса Преображения «на Ковалеве».

Цель исследования - Обобщить основные особенности моравской школы иконописи и выявить ее влияние на стиль росписи новгородских храмов XIV–XV веков.

МИССИОНЕРСКИЙ ИНСТИТУТ

Моравский стиль

- Около 1375 года в государстве князя Лазаря был сформирован последний стиль сербской средневековой архитектуры, так называемая Моравская школа. Ценность Моравской школы заключается в ее поэтическом и художественном содержании.
- Своеобразное сочетание иконографических и стилистических мотивов, заимствованных из ранних палеологовских образцов, с отдельными элементами, выдающими знакомство с произведениями позднеготического искусства.
- В их творчестве утверждались идеальные представления, согласно которым внешняя утонченность и красота, украшенность и богатство являются видимым знаком незримого божественного мира.

Примеры моравской архитектуры, декорации и пластики



Общий вид: Церковь Введения Пресвятой Богородице м. Каленич (ок.140–1413), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: sr.wikipedia.org
URL http://bit.do/fF8eq (дата обращения: 15.05.2020).



Элемент каменной пластики: Церковь Введения Пресвятой Богородице м. Каленич (ок.1407–1413), Сербия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: http://monumentaserbica.branatomic.com
URL: http://bit.do/fF8ek (дата обращения: 15.05.2020).

Примеры изображений церкви Спаса Преображения Господня «на Ковалёве»

Восстановленное фресковое изображение: Преображение Господне. Церковь Спаса Преображения на Ковалеве 1380 г.,близ Новгорода, Россия.

Изображение воспроизводится с электронного ресурса: foma.ru URL: http://bit.do/fFYfu_ (дата обращения: 15.05.2020).



МИССИОНЕРСКИЙ ИНСТИТУТ

Результаты сравнительного анализа живописи м. Раваница, Каленич и церкви Спаса Преображения Господня «на Ковалёво»

В живописи исследованных объектов искусства обнаружены совпадения по целому ряду признаков

Схемы росписи (расположение иконографических изображений):

- Барабаны церквей содержит практически одинаковую схему: Каленич 8 пророков, Ковалёво 8 пророков.
- В проскомидии Каленича и Ковалёво – знаменитая фреска «Христос во Гробе» или « На рыдай Мене Мати».
- Изображение фигур во отшельников во всех трёх объектах живописи.
- Изображения «Преображения» и отсутствие его в Калениче и Ковалёве.
- Св. воины по стилю и манере изображения практически идентичны и представлены во всех трёх объектах живописи.

Сюжетные циклы:

- Большие программы Чудес Христа, рождества Христова рождества и жизни Богородицы в Раванице и Калениче. Из известных по фотографиям в Ковалёва были изображения Чудес Христа, Христа отрока – Проповедь в Храме».

Новые иконографические типы:

- Новые для Руси и вероятнее всего впервые изброжённые на Руси типы, имеющие происхождение с Балкан – «Предста Царица» и «Не рыдай мене Мати».

Техника росписи:

- Большая плотность красок, нарастание линейных, графических тенденций, как в Калениче, так и Ковалёво.
- В каленичском и ковалёвском стиле проявляются три заметные тенденции: лёгкий, светлый колорит, приглушенная пластичность человеческой фигуры и сильно подчёркнутая линия.

Результаты сравнительно-типологического исследования живописи моравского искусства и Новгородской живописи конца XIV – начала XV веков.

Моравская Сербия:

Несмотря на совпадение по времени росписей Ковалёво (1380) и Раваница (1387), Каленич (1407) и совпадении живописи, в основании возникновения моравского стиля и росписи нескольких памятников монументального искусства в Новгороде в конце XIV- начале XV века лежали разные обстоятельства и мотивы.

Для Моравской Сербии взлёт искусства носил всеобъемлющий характер и был вызван как ростом государственного и религиозного самосознания – (в 1375 г.) было восстановлено каноническое общение с Константинополем, так и установлению самых близких политических связей с Константинополем в виде деспотата, что обеспечивало властителям Моравской Сербии статус – сопровителя Императора Византии. Строительство храмов в Моравской Сербии ещё со времён династии Неманичей поддерживалось и приняло форму задужбин, что стало неотъемлемой политической традицией. Поражение на Косовом поле в 1839 году было воспринято не как знак к сворачиванию активного творчество, но и возымело обратный эффект. Строительство храмов и их роспись продолжились. Моравская Сербия испытала сильное влияние и приток мигрантов мастеров из нескольких центров Византии.

Новгород:

Новгород переживал в это время расцвет и был крупным торговым и культурным центром северо-западной Европы. В Новгороде и окрестностях шло строительство храмов, на средства бояр, купцов и объединений горожан. В отличие от Моравской Сербии, где строительство храмов - нового стиля поддерживала власть князя, а в последствии и деспота, новгородское строительство развивалось по другим принципам. Перед Новгородом соответствующей исторической задачи не было. Несмотря на свои достоинства, моравское искусство, будучи по своему характеру искусством провинциальным, не могло быть востребовано со стороны русской Церкви и высокого сословия, ориентировавшегося на собственную интерпретацию византийской культуры. После росписи нескольких храмов моравский стиль исчез и больше себя нигде не проявил.

Выводы

- Моравская школа живописи самостоятельный творческий центр, возникший и развившийся из Византийского искусства.
- Установлено, что росписи церкви Спаса Преображения Господня «на Ковалёве» в Новгороде относятся к моравской живописи и выполнены они были, вероятнее всего, моравскими мастерами.
- Моравская живопись основывалась на идеалах утонченности, красоты, гармонии. Богословской идей моравской живописи было Спасение и Преображение.
- Моравский стиль не закрепился на новгородской земле, а исчез т.к. его появление не было связано с теми условиями, которые сопутствовали его становлению в Моравской Сербии.

МИССИОНЕРСКИЙ ИНСТИТУТ

Благодарю за внимание!