



Царевская Т. Ю.

ФЕОФАН ГРЕК. ФРЕСКИ В ВЕЛИКОМ НОВГОРОДЕ

Великий Новгород, 2018. 320 с.: ил.
ISBN 978-5-904339-18-0

УДК 82-95 (246)

DOI: 10.31802/2500-1450-2019-32-279-285

Книга представляет собой альбомное издание фресок Феофана Грека в церкви Спаса на Ильине улице, предпринятое Новгородским музеем-заповедником при поддержке Благотворительного Фонда М. Ю. Абрамова «Частный музей русской иконы». Автор — Т. Ю. Царевская, доктор искусствоведения, автор многочисленных трудов о новгородской монументальной живописи, в том числе фундаментальной монографии «Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века»¹. Книга позволяет по-новому представить себе этот уникальный, выдающийся ансамбль монументальной живописи, в равной мере принадлежащий и древнерусскому, и византийскому искусству, и являющийся единственным достоверным произведением Феофана Грека, который расписал храм в 1378 году.

Текст Т. Ю. Царевской, предваряющий альбом, разъясняет непростую богословскую программу росписи и дает характеристику творческой манере Феофана Грека. Этот комментарий к живописи, учитывающий новейшие научные тенденции и охватывающий не только отечественную, но и широкий круг зарубежной литературы об искусстве и культуре того периода, крайне актуален, поскольку последние серьезные труды, посвященные Феофану Греку и, в частности, фрескам церкви Спаса на Ильине улице, выходили еще в советское время. Последнее монографическое издание памятника — это книга Г. И. Вздорнова «Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде»². Кроме того, фрескам Спаса на Ильине уделено место в антологии того

- 1 Царевская Т. Ю. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. М., 2007.
- 2 Вздорнова Г. И. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М., 1976.

же автора «Феофан Грек. Творческое наследие»³ и в своде памятников монументальной живописи Великого Новгорода, подготовленном Л. И. Лифшицем⁴.

Качественно новый уровень придают изданию его иллюстрации, позволяющие в деталях рассмотреть сохранившиеся части ансамбля, недоступные взгляду посетителя в силу расположения (например, изображение персонификации ветра, табл. 110). Проследить за каждым движением кисти мастера позволяет технология изготовления репродукций. В то время как интерьерные виды представляют собой фотографии, воспроизведения отдельных композиций и их деталей представляют собой сканы, изготовленные бесконтактным способом. Наконец, в издании помещены схемы-картограммы, позволяющие зрителю легко определять расположение того или иного фрагмента росписи в храмовом пространстве. Эти схемы, выполненные в 1948 году А. Д. Стен и хранящиеся в архиве Новгородского научно-реставрационного управления, сами по себе являются не просто служебным графическим материалом, но и важным документом бытования стенописи и состояния ее сохранности. Приводятся и другие не опубликованные ранее архивные сведения. Автор уделяет внимание и архитектуре церкви, без чего представление о ее стенописях не могло быть полным, а также истории ее основания, заказчикам и истории реставрации фресок.

Книга не просто обобщает имеющиеся у нас сведения на новом уровне развития искусствоведческой науки о Византии и Древней Руси, но и приглашает к новым открытиям, поскольку автор упоминает о возможности открытия новых фрагментов стенописей (с. 36, 37), скрытых в настоящее время под слоями побелок XIX века, а также об огромной проблеме изменения цвета средневековых фресок под влиянием различных факторов (перерождение пигментов под воздействием высоких температур, а также с течением времени), коих в истории Спаса на Ильине было предостаточно (например, с. 33). Столь полное издание поможет дать новые оценки индивидуальному стилю художника. Например, становится очевидной классическая основа его творчества, которое, при экспрессивности манеры, демонстрирует восходящее еще к эпохе античности чувство формы и виртуозную работу с цветом.

Недочеты работы являются продолжением ее достоинств: в частности, книга скорее указывает векторы для дальнейших изысканий,

3 *Вздорнова Г. И.* Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983.

4 *Лифшиц Л. И.* Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М., 1987.

чем жестко фиксирует новое состояние знаний о великом художнике. Автор воспроизводит ставшую международным историографическим штампом мысль о том, что искусство Феофана Грека находится под влиянием мистического богословия исихастов (с. 29–30). Действительно, факты, которые приводит исследователь, не противоречат такому предположению: Феофан мог еще в бытность в Константинополе быть знаком с Киприаном, будущим митрополитом Московским, а тот, в свою очередь, происходил из кругов Константинопольского патриарха Филофея Коккина — убежденного сторонника учения Григория Паламы о священном безмолвствовании и божественных энергиях. Думается, что следует искать и другие пути к пониманию и истолкованию искусства Феофана. Во-первых, косвенная связь с мистическим учением через гипотетическое знакомство с Киприаном, который входил в круг общения патриарха Филофея, а значит, должен был разделять его убеждения, хотя и правдоподобно, но недоказуемо. Автор пишет, что само искусство Феофана свидетельствует о его увлечении этим учением (с. 29). Правда, искусство Феофана Грека свидетельствует и о виртуозном владении формой. На наш взгляд, его искусство все-таки нельзя назвать аскетичным. Достаточно обратиться к самим фрескам, чтобы увидеть, что художник великолепно показывает объемы и форму тел, свидетельство чему — по-античному свежее и прекрасное «Рождество Христово» (табл. 116) со смелыми ракурсами фигур пастухов и осязаемой фактурой или аллегория ветра (табл. 110). Возможно, роль исихазма в художественной практике в принципе преувеличена, и она должна быть, как минимум, пересмотрена. Дело в том, что наука о древнерусском искусстве испытывает дефицит фактов и письменных источников (по сравнению с тем же итальянским Ренессансом, где увлечение Боттичелли идеями Савонаролы, повлекшее за собой изменения в художественном языке и уничтожение собственных более ранних произведений, — доказанный факт), поэтому любые имеющиеся сведения используются по максимуму и значение их сильно преувеличивается. Автор ссылается на богословские труды о Григории Паламе и исихазме⁵, а также на труды искусствоведов, которые также ссылаются на эти

5 Лосский В. Н. Богословие света в учении святого Григория Паламы // Лосский В. Н. По образу и подобию. М., 1995; Успенский Л. Исихазм и «гуманизм» — палеологовский расцвет // Вестник Русского Западно-Европейского Патриаршего Экзархата. № 58, апрель — июнь 1967.

и другие работы⁶. Смущает то, что Феофан Грек, каким он предстает в описании Епифания: беседующим с приходящими людьми, которые вращались среди православных и католических заказчиков, — совершенно не вяжется с тем, что подразумевают, когда пишут об исихазме. Он мог знать о такой практике, но сам образ жизни странствующего художника входит в противоречие с возможностью в такую практику погрузиться. Феофан, да простит меня автор и читатель, скорее ассоциируется с гуманизмом, то есть с ориентированностью на человека.

Одновременно Т. Ю. Царевская касается такой проблемы, как изменение колорита фресок и цвета грунта с течением времени и от высоких температур при пожарах или устройстве отопления (см. например с. 33, 37). Другими словами, то, что до сих пор в широких кругах считается основной и неотъемлемой чертой искусства Феофана — аскетичный колорит, резкие контрасты, странные необычные цвета, может в значительной степени быть следствием перерождения пигментов под воздействием ряда факторов, а не частью замысла художника. Кроме того, манера Феофана разговаривать со всеми желающими в процессе работы никак не вяжется с практиками безмолвия, которые, как считается, должны были составлять сущность исихазма. Конечно, нельзя отрицать влияние богословия и мистики на церковные искусства, однако мы не можем быть уверены, что характерные черты искусства Феофана, сильно выделяющееся на общем фоне своей яркой индивидуальностью, стоит объяснять только этим.

В разделе, посвященном истории основания церкви, автор на с. 15 пишет, ссылаясь на Новгородскую первую летопись, что митрополит Киприан, прибывший в Новгород в 1391 году, вначале остановился в церкви Спаса на Ильине улице (уже расписанной Феофаном), облачился для богослужения и лишь после этого отправился в Софийский собор. Основываясь на факте посещения храма Киприаном, Т. Ю. Царевская пишет, что тот, скорее всего, был наслышан о великом византийском мастере и его работе в Новгороде. К сожалению, с этой формулировкой трудно согласиться, поскольку причиной остановки митрополита именно в этой церкви были не ее гениальные росписи, а, скорее, ее особая роль в жизни города и в его богослужебных традициях, в частности,

6 *Попова О. С.* Аскеза и Преображение: Образы византийского и русского искусства XIV века. Milano, 1996; *Попова О. С.* Свет в византийском и русском искусстве XI–XV веков // *Попова О. С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006. С. 83–148; *Попова О. С.* Фрески и иконы Феофана Грека. Два пути духовной жизни // Там же. С. 687–712.

в воспоминании о чудесном избавлении от суздальцев и знамени от иконы.

Раздел, посвященный архитектуре храма (с. 17–24), безусловно, необходим в таком издании, особенно если опирается на свежую литературу по теме⁷. Автор много пишет об архитектурном декоре церкви, не оговорив степени его сохранности. Вопрос о том, в какой мере от момента создания постройки декор сохранился, возникает благодаря тому, что на фотографиях XIX, первой и второй половины XX века он немного различается; кроме того, известно, что во время войны фашисты устроили в его куполе наблюдательный пункт; наконец, и автор пишет на с. 17 о реставрации фасадов (правда, в связи с наружными фресками). Эта информация попала в раздел о реставрации фресок (с. 31–41), который и без того насыщен ранее не публиковавшейся информацией, в том числе из архивных источников. Возможно, было бы уместно написать о реставрации архитектуры в разделе, посвященном архитектуре.

На страницах 33–36 речь идет о схемах-картограммах, выполненных художницей А. А. Стен, но фамилия ее на с. 36 дана с опечаткой. На страницах 38–41 того же раздела «Раскрытие и реставрация фресок» помещен историографический обзор изучения стенописи. Эта часть текста, как и сведения об архитектурной реставрации, тоже, кажется, не на месте, по крайней мере, содержание раздела не соответствует названию.

В разделе «Сведения о заказчиках росписи и ее авторе» на с. 25 утверждается, что для заказчиков росписи, зажиточных, сплоченных и амбициозных людей, греческое происхождение художника было своего рода гарантией высокого качества выполняемых им художественных работ. Однако этот тезис, смысл которого ясен искусствоведам, может быть неочевиден для интересующихся историей искусства и студентов. Почему греческое происхождение является залогом художественного качества?

Недооцененным остался упомянутый выше классический компонент творчества Феофана Грека, который почему-то не привлекает внимания исследователей, а между тем именно это свойство искусства Феофана могло располагать к нему итальянских заказчиков, живших в Галате и Кафе. Virtuозная манера, в отличие от связей с исихазмом описанная в источнике — письме Епифания Премудрого

7 Седов В. В. Церковь Спаса на Ильине улице в Новгороде. Архитектура боярского храма. М.; Вологда, 2015.

Кириллу Тверскому — также свидетельствует о самоощущении Феофана как художника-виртуоза, подобного древним грекам и живописцам Возрождения.

Учитывая важность фигуры Феофана Грека для истории не только русского, но и мирового искусства, заслуживает внимание замечание Т. Ю. Царевской на с. 27 о взаимоотношениях Феофана с католическими заказчиками, генуэзцами. Она приводит суждение Вазари о том, что во времена Чимабуэ в города Тосканы приглашали греческих живописцев, дабы «оживить» местную живопись. Аналогия понятна, но работает ли она? Дело в том, что Тоскана — часть Италии, а заказчиками Феофана были генуэзские купцы, проживавшие вне Италии, но в Константинополе и в Крыму. Более того, Феофан жил во второй половине XIV — начале XV столетия, а Чимабуэ — во второй половине XIII века. Думается, что причины пригласить грека расписывать храм были разными у тосканцев XIII столетия в Италии и у генуэзцев XIV века в колониях. Связи Феофана Грека с итальянской культурой еще предстоит изучить. Возможно, и он взял что-то с Запада: характерно, что именно он впервые разработал иконографию Апокалипсиса в православном искусстве. В искусстве же западноевропейском эта тема имеет богатейшую иконографию.

Говоря о работе греков в Новгороде, Т. Ю. Царевская приводит сведения об Исае Гречине, расписавшем храм «Входа Господня в Иерусалим» в Детинце. Она ссылается на летописное свидетельство, но почему-то нет ссылки на статью Антипова и др.⁸ Статья автору, скорее всего, известна; полагаю, что было бы полезно сослаться на нее, учитывая целевую аудиторию издания. Естественно, в популярном издании нет цели указывать всю существующую литературу по теме, но, может быть, стоило озвучить принцип ее отбора.

Наконец, можно высказать пожелание к изданию, заключающееся в том, что при воспроизведении надписей не был применен ни один из широко применяющихся сейчас «древнерусских» шрифтов, что могло бы сделать книгу еще красивее. Принцип воспроизведения надписей тоже специально не оговорен, а это было бы полезно и познавательно, особенно для студентов. Колонтитулы во всех разделах включают лишь название книги, но могли бы отражать название раздела, что сделало бы работу с изданием удобнее. Вызывает вопросы помещение списка

8 Антипов И. В., Булкин В. А., Жервэ А. В., Родионова М. А. Исследования церкви Входа Господня в Иерусалим в новгородском Детинце в 2012 г. // Новгород и Новгородская земля. История и археология. Новгород, 2013. С. 47–53.

сокращений и использованной литературы, вкупе со списком иллюстраций, в тексте между текстовой и альбомной частью (с. 101–105). При этом список иллюстраций в альбоме и иконографический указатель занимают законное место в конце издания (с. 313–319). Этот дизайнерский ход представляется ненужным усложнением устоявшейся практики, подразумевающей размещение справочной части издания в конце в силу того, что это удобнее. Причина указанных недочетов в том, что книга Т. Ю. Царевской — одна из немногих популярных изданий о великих произведениях русского церковного искусства (то есть популярность спровоцировала указанные недочеты оформления?! Но, как минимум, недочеты появились вначале, а популярность потом, после издания книги). Другими словами, проблема эта не только и не столько автора, сколько системная. На примере данного труда становится очевидным, над чем стоит работать в ближайшее время искусствоведам и популяризаторам науки. Когда пишет профессионал высокого уровня, доктор наук, как в данном случае, тогда заметно отсутствие понимания нужд учащихся и интересующихся. К сожалению, иногда за дело берется дилетант, и тогда сам продукт может быть не только неприемлем для читателя, на которого рассчитан, но и просто вредным, полным ошибок и ложных суждений.

Несмотря на указанные недочеты, истинные и, возможно, мнимые, издание будет незаменимым как для искусствоведов, так и для художников-монументалистов.

Упомянутые недостатки, несколько затрудняющие работу с книгой, не умаляют значимости работы, проделанной над сочинением, которое стало библиографической редкостью вскоре после выхода в свет.

Юлия Николаевна Бузыкина