

FRI-116-1-LLH(S)-06

SLAVIC ART CREWS IN THE LAST THIRD OF THE XIVTH CENTURY

Svetlana Dmitrieva

Assoc. Prof. PhD

Department of Sociology and the Humanities, State University "Dubna", Russia,
phone: +7 910 40 41 867

e-mail: ru-ds@list.ru

Abstract: The article highlights the main features of art crews XIII-XIV centuries in Slavic countries. The author raises important questions about the number of masters in a crew, the principles of the creative process separation, the teacher-student system and the reasons of family ties, the role of scribes in the art crew, the problem of identifying the national structure of the crew according to the inscriptions on the frescoes. Special attention is paid to the reasons of cooperation between artists of different nationalities (Bulgarian, Serbian, Russian) in one art crew.

Key words: Byzantine painting, Serbian frescoes, Bulgarian frescoes, Ancient Russia, icon, illuminated manuscript, medieval art crew, inscriptions on the frescoes

СЛАВЯНСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АРТЕЛИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIV ВЕКА

Резюме: В статье выделены основные закономерности существования художественных артелей XIII-XIV веков в славянских странах. Рассмотрены три типа художественных артелей: местные мастера, работающие под руководством приезжего греческого художника, артели, состоящие только из местных мастеров, а также межнациональные артели, включающие славянских мастеров из Болгарии, Сербии, Руси. Автор поднимает важные вопросы о количестве мастеров в артели, принципах разделения творческого процесса, системе учитель-ученик, роли писцов, особенностях идентификации национального состава артели по надписям на фресках. Особое внимание автор уделяет причинам сотворчества мастеров разных национальностей: общность литературной и художественной традиции, роль Афонских монастырей в распространении рукописей и перемещениях художников, общность исторической ситуации славян в конце XIV века.

Ключови думи: византийская живопись, сербские фрески, болгарские фрески, Древняя Русь, икона, иллюминированная рукопись, русско-византийские связи, средневековая художественная артель.

ВЪВЕДЕНИЕ

Уникальность искусства византийского круга, состоит в том, что широкое распространение получают нормы, появившиеся в столичных византийских мастерских. Эти нормы лежали в основе общности произведений определённого хронологического периода в Греции, Сербии, Болгарии, Грузии, на Руси. Во многом такая общность основана на свободном перемещении как художественных произведений, так и самих изографов в пространстве мира византийского влияния. Вопрос о конкретных путях перемещения, организации творчества и национальном составе художественных артелей является сложным

и мало изученным ввиду фрагментарности сохранившихся данных, как исторических источников, так и художественных произведений. В данном исследовании сделана попытка выделить основные принципы существования художественных артелей XIII-XIV веков. За основу взят наиболее интересный межнациональными контактами период последней трети XIV века.

ИЗЛОЖЕНИЕ

При анализе особенностей работы художественной артели (или как она чаще именовалась – «дружины») необходимо принять во внимание то, что весь комплекс, например, монументальной росписи храма нельзя соотносить лишь с работой художников. В определении специфики программы часто принимал участие заказчик росписи. Подобное участие могло относиться как к основам иконографической программы (выбор основных идей и гимнографических источников), так и к её специфическим особенностям. К первому варианту можно отнести, например, деятельность св. Саввы Сербского – одарённого писателя и гимнографа, не только привозившего с собой греческих мастеров, но принимавшего деятельное участие в составлении программы росписи Студеницы, сербского архиепископа Арсения, представившего впервые в лике святителей в алтаре храма Св. апостолов в Пече своего предшественника св. Савву [2, с. 108, 110]. Ко второй половине XIV века большую значимость приобрели заказчики из местной знати, ктиторами росписей становятся сербские вельможи и новгородские бояре. Например, роспись храма в Псаче (1371) создана по заказу вельможи Влатко, изображённого в числе интересного портрета Неманичей на фреске. В Новгороде заказчиками росписей становятся не только бояре (храм Спаса на Ковалёве, роспись - 1380 [3, с. 8], храм Федора Стратилата на Ручью [7, с. 13]), но и уличане (храм Спаса на Ильине). Зачастую знатные ктитора имели родовые усыпальницы в воздвигнутых или расписанных на их средства храмах, что конечно накладывало отпечаток и на систему росписи.

Если перейти к творчеству самих художников, то в связи с деятельностью средневековых артелей возникает немало важных вопросов. Один из них - вопрос о количестве мастеров в средневековой дружине. До недавнего времени, считалось, что артели состояли из множества мастеров (скажем, во фресковых ансамблях выделяли 6-7 художников), однако при ближайшем рассмотрении стиля фресок практически всегда оказывается, что они могут быть подразделены на 3-4 типа живописи, и, соответственно, в артели могло состоять два-три или четыре художника. Эти выводы касаются даже таких крупных храмов, как храм в монастыре Милешева (до 1228) [2, с. 99] и подтверждаются историческими источниками [4, с. 42].

Если дружина состояла из минимального количества мастеров, то интересно рассмотреть, каким образом они делили творческое пространство. На Балканах наиболее частый вариант – это деление росписи по оси восток-запад, соответственно южную часть храма расписывает один автор, а северную – другой, алтарные фрески при этом могли делить строго пополам. Реже встречается вариант, когда каждый живописец расписывает определённый горизонтальный ярус храма, иногда такое деление связано с поэтапным появлением разных мастеров, примером чего является роспись Раваницы, 1387. Подтверждением разновременного характера росписи Раваницы служат технические ошибки - при соединении среднего и нижнего слоя штукатурки разрушена часть орнаментов [2, с.276]. Поэтому подпись изографа Раваницы «Константин писал» нельзя отнести к ведущему мастеру всей артели. На Руси выделение творческого почерка отдельных мастеров чаще соответствует разным архитектурным компартиентам храма. Колебание количества мастеров в древнерусской артели варьируется от одного человека с техническими помощниками (Волотово) до семи-восьми человек (Нередица). Позже появляются ансамбли, когда мы знаем количество мастеров и даже их имена по историческим источникам, но не можем определить руку отдельных живописцев, например, в дружине, расписавшей храм Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, в которую входил Дионисий и его сыновья

Владимир и Феодосий. Кстати традиция семейных артелей – достаточно распространённое в славянских землях явление, возможно причиной его было отсутствие или малое количество социальных институтов, где можно было получить художественное образование. Приведём в пример живописцев, украсивших фресками капеллу Иоанна Предтечи храма св. Софии в Охриде (согласно надписям – это раб Божий Константин и его сын, который в то же время являлся руководителем хора) [2, с. 199], а также сотворчество иеромонаха Макария и его брата Митрополита Иоанна Зографа, впоследствии возглавившего мастерскую в Прилепе (1370-90 гг.)

Художники не были связаны одной конкретной специализацией. Один и тот же художник мог писать иконы, участвовать во фресковой росписи храма и декорировать рукописи миниатюрами. На основе взаимной атрибуции монументальной и станковой живописи можно сделать вывод о том, что художественные артели собирались не только для росписи храмов, но могли иметь и круглогодичные заказы. Летом – писать фрески, а осенью и зимой, когда погодные условия не подходят для фресковой росписи – работать над миниатюрами и иконами. Так, например, Иоанн Теорианос – греческий художник положивший начало существованию в Охриде стабильной мастерской, выполнил фрески Св. Софии в Охриде (1350), а также двустороннюю икону охридских святых Климента и Наума [2, с. 202], один из мастеров Ковалёвой артели (1380), возможно, создал икону «Предста царица» для новгородского Софийского собора [3, 236].

Как правило, художник не был постоянно связан с одной и той же артелью и с одним и тем же городом. Перемещения в разные художественные центры были свободны. Интересный пример даёт охридская мастерская. К артели художников, расписывающих храм Богородицы Перивлепы по мере выполнения заказа в разных капеллах большого храма добавляются новые мастера, считается, что это ученики либо последователи Иоанна Теорианоса. Те из них, кто создавал фрески в капелле св. Николая, стали потом ведущими художниками в росписи главного собора Охрида – храма Св. Софии, а позднее и Маркова монастыря. На Руси можно привести не только хрестоматийный пример творчества Феофана Грека, расписавшего храмы в разных городах, но и неизвестных мастеров, идентифицированных только по стилю письма, выполнивших композицию «Успение» на обороте иконы Богородицы Донской, а также, вероятно, фрески храма Фёдора Стартилата [4, с. 43]. Судя по стилистическим параллелям, артель, расписавшая храм, иногда за один сезон, часто распадалась после выполнения заказа. Художник мог как уехать на родину, так и переехать в другой центр, например, из Новгорода в Москву как Феофан Грек, или в Псков, как некоторые новгородские мастера, например, вероятно некоторые фрескисты, расписавшие в 1380 г. храм Спаса на Ковалёве.

Особое место в художественной артели составляли мастера, выполнявшие надписи. В славянском искусстве византийского круга прослеживается традиция, когда для росписи храма приглашали греческих мастеров, а надписи выполнял на славянском языке специально приглашённый местный изограф. Так, по свидетельству исследователей, впервые ввёл обычай выполнять все надписи на фресках на славянском (сербском) языке св. Савва, возвратившийся в Сербию с Афона в 1208 году [2, с.88]. На основе лингвистического и палеографического анализа особенностей надписей на фресках (а это не только имена, но и, например, надписи на свитках) сделан вывод о том, что зачастую надписи выполняли не художники-фрескисты, а местные писцы, привыкшие работать с рукописями, но очень неуверенно чувствующие себя во фресковой настенной живописи. Интересно, что иногда в росписях сохраняются пометки с именами святых, считается, что они созданы для того, чтобы местные мастера могли их впоследствии написать на своём языке (такие пометки сохранились в нижних зонах фресок в Милешевой).

Важность исполнения надписей именно на местном, понятном присутствующим в храме языке ещё раз подчёркивает их поучительный характер. Однако такая традиция не всегда была постоянной. Скажем в росписи сербского монастыря св. Петра в Корише, 1220, заказчиком которой был сам преподобный, в надписях смешаны сербский и греческий языки [2, с. 94]. Ещё чаще греческий язык использовался на иконах, даже написанных греками в

славянских землях, например, в праздничном цикле Св. Софии Новгородской, выполненном в 1341 году приезжими мастерами – надписи только греческие и, видимо, созданы самими иконописцами.

На Руси также встречаются ансамбли, где сосуществуют греческие и славянские надписи. Как правило роспись таких храмов возглавляли греческие мастера (например, Феофан Грек) либо мастера из греко-славянских территорий (например, Волоотово). В Волоотове русские тексты, отмеченные новгородским диалектом, преобладают над греческими, однако греческие в отличие от славянских написаны без ошибок [1, с. 92]. Кроме того, в сокращениях преобладает греческий тип. Исследователи делают выводы о том, что в этих храмах надписи делали несколько художников, как ведущий греческий мастер, так и его помощники-славяне. В Сербии в конце XIV века прослеживается традиция, когда все исторические надписи делаются на сербском языке, а имена святых – на греческом (храм Св. Андрея на Треске, 1389). При этом в роспись включены святые, почитаемые на разных территориях – солунские, афонские, охридские, сербские. В целом, сосуществование греческих и славянских надписей характерно для Македонии и южных областей Сербии, где проживало смешанное население (например, Охрид), но не характерно для Руси и для севера Сербии (например, моравской школы конца XIV- начала XV в), где греческие надписи не могли быть рассчитаны на понимание зрителя.

Писцы часто имели особый статус и зачастую существовали независимо от дружины художников. Данные палеографического анализа последних лет показывают, что иногда один и тот же писец привлекался для создания надписей на работах разных фрескистов одной артели (фрески храма Успения на Городке в Звенигороде) [4, с. 43] и в разных видах искусства (икона, фреска, шитьё). Поэтому национальность фрескистов той или иной артели невозможно механически определить по лингвистическим особенностям надписей. Однако наличие в надписях иноземных заимствований предполагает, что приезжим участником артели мог быть не только писец, но и фрескисты – его соотечественники. Таким образом, сделать предположение о национальном составе артели можно только на основе комплексного исследования летописных данных, стилистических особенностей живописи, иконографической программы и надписей на фресках. Анализ таких данных говорит о том, что в последней трети XIV века многие славянские художественные артели имели межнациональный характер и даже на Руси включали не только русских, но и иноземных мастеров. Для простоты исследования выделим несколько групп художественных артелей.

Первую группу составляют памятники, где согласно историческим источникам либо художественным особенностям, возглавлял артель греческий мастер. То, что художественными артелями XIII-XIV веков в славянских землях руководили греческие мастера, является особенностью не только Древней Руси, но и всех стран, входящих в ареал византийской культуры (вспомним роспись в Цаленджихе, Грузия, конец XIV в., созданную под руководством константинопольского мастера Кира Мануила Евгеника). В Сербию не раз привозил с собой греческих мастеров св. Савва, например, для росписи Студеницы, Жичи, позднее столичных византийских художников приглашает сербский князь Владислав для росписи своей задужбины в Милешево (1228) [2, с. 92, 97]. Сербский Король Урош I приглашает столичных мастеров для росписи храма Св. Троицы в монастыре Сопочаны, при этом главный византийский мастер на столько смог подчинить своей манере других художников, что во фресках наоса невозможно различить руку отдельных мастеров артели. Позднее фрески в Зауме около Охрида (1361) создал живописец из Фессалоник [2, с. 211]. На Русь приезжали «гречин» Исая, расписавший, согласно новгородской летописи, храм Входа в Иерусалим в 1338 г, затем Феофан Грек (храм Спаса на Ильине, 1378), художники, приехавшие с митрополитом Феогностом, мастера, создавшие иконы Праздничного ряда новгородского Софийского собора. Отметим, что не только фрески, но также иконы и рукописи часто также исполнялись приезжими мастерами на месте заказа.

Под началом приглашённых греческих мастеров часто работали местные художники. Существуют даже варианты, когда приезжий мастер расписывал храм практически

самостоятельно, а местные подмастерья лишь оказывали техническую помощь. Таким храмом, по мнению исследователей, является Волотово. Этот замечательный новгородский ансамбль создал за один сезон один мастер родом из греко-славянских земель [1, с. 92]. Иноземный мастер, прежде чем уехать, давал начало существованию новой местной артели, чьи следы затем могут быть обнаружены в последующих памятниках, как например следы феофановских фресок в росписях новгородских храмов Ковалёва и Федора Стратилата, выполненных славянскими художниками. Практически нигде мы не видим продолжение работы приглашённых мастеров, их участия в росписях других храмов того же города. Похоже, византийские мастера приглашались под конкретный заказ, а затем уезжали, либо переезжали в другой художественный центр, как это делал Феофан Грек. Поэтому на местной почве мы можем проследить только след влияния их искусства. Например, неизвестно, куда уехали мастера росписей сербских храмов Студеницы, Милешево, Спочан, однако влияние их творчества несомненно. Уже упомянутая выше артель последователей греческого живописца Иоанна Теорианоса состояла из местных мастеров. Таким образом, в большинстве случаев греческие мастера приезжали в славянские земли для выполнения особо значимых заказов, а затем возвращались на родину [2, с. 113].

В отличие от творчества приезжих греческих живописцев, чьи перемещения мы можем зачастую отследить только благодаря историческому источнику, границы творчества местных артелей иногда прослеживаются достаточно явно, выделяется целый ряд храмов росписью которых руководили одни и те же мастера. Например, в 1220-1250-е гг. в Сербии одна и та же дружина мастеров расписывает храмы Богородицы Левишки, св. Николая в Студенице и храм в монастыре Морача. В этих фресках выявлен идентичный почерк надписей, позволяющий сделать выводы о том, что писец зачастую путешествовал вместе с артелью или был её активным участником-живописцем. В последней трети XIV века увеличивается количество данных о местных славянских мастерских. Такие мастерские существовали в Охриде, Кастории, в Призрене, Прилепе, позже в Моравской Сербии. Интересный пример представляет «школа митрополита Иоанна Зографа», живописца, получившего прекрасное художественное и богословское образование. В эту дружину входил брат митрополита Иоанна иеромонах Макарий, монах Григорий (сохранилась подпись), неизвестный монах и живописец Алексей, который так и подписывался на фресках «ученик Иоанна Зографа». Дед Иоанна и Макария монах Герман основал монастырь в Зрзе, по ктиторской надписи этого монастыря мы знаем имена художников до пострига - Прибил и Приезда – имена характерные для земель Рашки [2, с. 253]. Интересно, что в ключевом ансамбле - фресках храма Св. Андрея на Треске - живописцы школы митрополита Иоанна пользовались теми же иконографическими схемами, что и в новгородском храме на Ковалёве, хотя стиль живописи, показывает, что это не прямое заимствование, скорее эти росписи восходят к одной и той же магистральной традиции.

На Руси проследить перемещение мастеров и артелей сложнее из-за большого количества утраченных памятников. Но можно предположить, что состав артели вплоть до XV века чаще менялся, и сходным остаётся только стиль отдельных мастеров. Например, некоторые из новгородских фрескистов скорее всего принимали участие в росписях храмов Довмонтова города в Пскове [3, с. 236]. Нет и сходства почерка в надписях на фресках, например, почерк мастеров Волотова не повторяется ни в одном из пяти более поздних новгородских ансамблей [6, с. 2]. Слаженные артели прослеживаются только со времени Дионисия, но летописные данные подтверждают, что и до начала XV века местные мастера работали на Руси.

К третьей группе можно отнести смешанные артели, где взаимодействуют славянские мастера разных национальностей. На основе анализа многочисленных памятников можно сделать вывод, что такие межнациональные славянские артели являются характерной чертой именно последней трети XIV века, когда после проигранной битвы на Марице (1371) балканские художники переезжали в соседние славянские страны в поисках стабильности и крупных заказов. Эта ситуация аналогична началу XIII века, когда после захвата

Константинополя в 1204 году в Сербию хлынул поток византийского искусства и значимых византийских художников. В последней трети XIV века такую стабильность живописцы искали на севере Сербии – в Рашке, но могли найти её и на Руси - в Новгороде, оставшемся, как мы знаем, в стороне от монгольского нашествия. Признаком участия в артели иноземных славянских мастеров опять же являются только комплексные данные – параллели и особенности иконографической программы и стиля живописи, лингвистические нюансы надписей. Именно по этим признакам в Новгороде можно предположить работу смешанных художественных артелей русских и южнославянских мастеров, расписавших храмы Спаса на Ковалёве, Рождества на Кладбище, Благовещения на Городище. Необходимость приглашения для росписей приезжих мастеров подтверждается тем, что зачатую храмы расписывались только через десятилетия после постройки.

К сожалению, далеко не все надписи новгородских храмов подвергнуты профессиональному палеографическому анализу, но в целом можно отметить, что в них могут сочетаться не только греческий и славянский языки, но и варианты славянских. Например, в Ковалёве явные русизмы сочетаются с элементами южнославянских языков, отмеченных западно-болгарским (македонским) происхождением [5, с. 247]. Интересно, что на болгарские параллели этой росписи указывает такой иконографически важный элемент как орнамент – особенности живописи «полотенец» в нижнем ярусе фресок Ковалёва не встречаются в дошедших до нас русских памятниках, зато находят аналогию во фресках болгарского храма в Тырнове, а также в Хрелевой башне Рильского монастыря [3, с.199-200]. Смешанные надписи встречаются и в сербских ансамблях – например в росписи хр. Св. Николая в Иошанице мы увидим также славянские надписи в болгаро-македонской редакции [2, с. 290].

Два других новгородских ансамбля конца XIV века - храмы Рождества на Поле, Благовещения на Городище- по своей живописной интонации параллельны фрескам сербской «моравской школы», где аспект активной аскетической борьбы сменяется образами умиротворения, внутренней тишины. В рождественском храме, наиболее полно сохранившемся, кроме стилистических параллелей (тип фигур и ликов, не характерная для Новгорода цветовая палитра) сближение с моравской Сербией основано на композиционных особенностях. Отсутствие соответствия между композициями и архитектурными компартиментом храма, возможно восходит к различию архитектуры сербских храмов с певницами и новгородских.

Интересно рассмотреть основу появления подобных смешанных артелей, а также пути их проникновения в славянские страны. Прежде всего, нужно отметить, что в самой возможности возникновения подобного сотворчества славянских мастеров разных стран лежала общность литературной и художественной традиции, формировавшейся в Византии. Судя по многочисленным историческим фактам и художественным параллелям центрами формирования такой традиции в XIV веке были Фессалоники и Афон.

Афон, монастыри которого были основаны выходцами из разных стран славянского мира, был центром распространения византийского искусства в славянские страны. В XIII веке на Афоне начинает активно действовать Зографский монастырь – сосредоточие южнославянской культуры, где тесно взаимодействуют русские, болгарские, греческие и сербские книжники. Хиландарскому монастырю по просьбе ктиторов дарят множество сербских храмов, его важность подчёркивается в иконографических программах росписей. Например, фресковое изображение почитаемой иконы Богородицы с эпитетом «Хиландарина» создано во фресках храма в Конче (1371), в церкви св. Георгия в Полошко (1360-е гг.) на самом почитаемом месте помещён храмовый праздник Хиландара – «Введение Богородицы во храм». Когда Афон вошёл в Сербские территории, Иоанн Угleshа пригласил для украшения его храмов лучших живописцев из Фессалоник. Прямые связи с Афоном и Салониками показало исследование живописи моравской школы – фрески в церкви Бессребреников монастыря Ватопед, выполненные мастерами Фессалоник имеют прямое продолжение в живописи сербских моравских храмов Сысоевца и Ресавы.

Для Руси Афон в конце XIV века является приоритетом в византийских, особенно монастырских контактах. Новгородские летописные свидетельства неоднократно отмечают «Хождения» новгородцев на Афон и в Фессалоники (Стефан Новгородец, преп. Арсений Коневский, игумен Илларион), а также приход оттуда на Русь значимых для современников людей. Иногда книги, а возможно и живописцы, приходили на Русь двумя различными независимыми путями. Известно, например, два независимых славянских перевода творений Дионисия Ареопагита, появившихся в Новгороде и Москве после 1371 года. Большой комплекс монашеской классики был перенесён на Русь из афонского скита Григория Синаита (на границе с Болгарией). Для нашего исследования особенно важно отметить, что на Афоне разница между славянскими народами традиционно не подчёркивалась. Таким образом, общение между южными славянами и Русью, а возможно и формирование межнациональных художественных артелей происходило, в первую очередь, на Афоне.

С другой стороны, важна и причина массового прихода славянских мастеров на Русь, связанная, как уже было сказано с вторжением турок. Согласно исследованиям Дж. Маджески, именно на последнюю треть XIV века приходится максимальное количество контактов между Русью и византийским миром [8, с. 34]. В это время принята практика перемещения как книжников, так и иконографов между славянскими странами. Кроме того, сыграли роль соборы 1374, 1375 гг. в Пече, когда после решения о примирения сербской патриархии с греческой в Сербию прибыло множество иноков с Афона и других византийских центров. Таким образом, когда, мастера-иконографы приезжали с Балкан, например, расписывать новгородские храмы, они приезжали с территорий, где уже существовало тесное слияние многих традиций. Идеи единения балканских народов – сербов, греков и болгар нашли художественное воплощение на сербской фреске в Матейче (1360), где среди предков Неманичей представлены члены византийской императорской династии Комнинов, а также болгарской правящей династии Асенов [2, с. 207]. Все это говорит о том, что славянские художники разных стран имели богатый опыт перемещений и работы в разных художественных центрах. Оговоримся, что практика работы русских художников за рубежом отмечена несколько позже с XV века [4, с. 44], хотя следы влияния русской культуры можно наблюдать и ранее - например, изображение на фресках русских мучеников князей Бориса и Глеба (Милешево), в житийных циклах св. Николая «Чуда о ковре» (Боянская церковь близ Софии, 1255).

Связующим звеном такого контакта была необходимость получения рукописей, в том числе для переписки в местных мастерских. Основным комплексом книг, переписываемых на Руси были богослужебные сборники, а также чисто монашеские сочинения («Лествица»). Например, в новгородский скрипторий, расположенный в Лисицком монастыре, игумен которого какое-то время жил на Афоне, в конце XIV века приносят «Устав монастырский» и «Тактикон Никона Черногорца». Поскольку перепись рукописей тесно связана с необходимостью их иллюстрирования (лицевых рукописей создаётся в это время в Новгороде достаточно много), то можно предположить факт сопровождения духовных лиц художниками. Это подтверждается и особенностями орнамента рукописей («балканский» стиль, элементы тератологического орнамента в буквицах). Например, в Евангелии «Кошки» (1390-е гг.) помещены четыре больших заставки балканского стиля, а также многочисленные инициалы нововизантийского и тератологического стиля.

Размах новгородских скрипториев этого времени, судя по сохранившимся рукописям, поражает не меньше размаха монументальных росписей. А общность текстов создавала основу для взаимопонимания при составлении иконографических программ и выборе образов. В росписях, отмеченных присутствием иноземных мастеров, встречаются такие редкие фигуры, как преп. Акакий Синайский, повар Евфросин, знакомые новгородцами именно по «Лествице». Ещё одну общность составляло сходство исторической ситуации – развёрнутые циклы воинов во всеоружии доспехов характерны как для Балкан, так и для Руси именно в период важнейших битв за национальную независимость (Косова битва, 1389, Куликовская битва 1380). Всё это создавало уникальную ситуацию, когда как заказчики

художественных произведений, так и мастера разных национальностей в художественной артели имели почву для взаимопонимания и взаимодействия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Славянские мастера, собиравшиеся в межнациональные артели, несомненно учитывали не только пожелания заказчика, но и общие тенденции (вкус) местного искусства. Все это говорит о существовании прочных основ для глубокого единства славянской культуры в конце XIV века. В одной художественной артели могли сосуществовать мастера разного происхождения, но это не вредило монолитности и цельности создаваемых ими художественных ансамблей. Фрески балканских и русских храмов этого времени - свидетельство трудновообразимой в современном мире общности славян.

ЛИТЕРАТУРА

[1] Вздорнов Г. И. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. Москва: Искусство. 1989.

[2] Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. Москва: Индрик. 2000.

[3] Дмитриева С.О. Фрески храма Спаса Преображения на Ковалёве в Новгороде, 1380 года. Москва: Галарт. 2011.

[4] Смирнова Э.С. Мастера-живописцы и художественные артели на Руси в XIII-XIV веках. Некоторые наблюдения // Автор и авторство в древнерусском искусстве. Тезисы докладов научной конференции. 4-5 марта 2013 года. Москва, 2013. с. 41-44.

[5] Турилов А.А. Замечания об орфографии надписей на фресках Спаса на Ковалёве // Дмитриева С.О. Фрески храма Спаса Преображения на Ковалёве в Новгороде, 1380 года. Москва: Галарт. 2011.

[6] Турилов А.А. К вопросу о палеографической датировке росписей новгородской церкви Успения на Волотовом поле // Храм і люди: збірка статей до 90-річчя з дня народження С.О. Висоцького. Київ, 2013, 229-236. [Электронный документ]: режим доступа: http://inslav.academia.edu/Departments/Department_of_History_of_Middle_ages/Documents Дата обращения: 15.05.2015

[7] Царевская Т.Ю. Роспись церкви Федора Стратилата на Ручью в Новгороде и её место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. Москва: Северный паломник. 2007. 612 с.

[8] Majeska G.P. Russo-Byzantine Relations 1240-1453 // XVIII Международный конгресс византинистов. Тезисы докладов научной конференции. Москва, 1991, 27-51.

За контакты:

Светлана Олеговна Дмитриева, кандидат искусствоведения, доцент кафедры социологии и гуманитарных наук государственного университета «Дубна», Россия. тел. +7 910 40 41 867, e-mail: ru-ds@list.ru