

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ
Том 37

Феофан
Грек

Москва
Директ-Медиа
2010

Феофан

Грек

1340–1410



Авель. 1378

Феофан Грек (1340–1410) – величайший византийский иконописец Средневековья. Для истории древнерусского искусства личность Феофана имеет огромное значение. Он приехал на Русь в момент активизации ее культурной жизни, поэтому его деятельность нашла здесь широкий отклик и русские мастера впитали, а затем сумели применить его уроки. В том числе и Андрей Рублев испытал на себе живительное влияние иконописца. Феофан создал собственную манеру письма в русле экспрессивного стиля византийской живописи XIV века, отличающуюся свободным рисунком, динамичностью и некоторой эскизностью. В связи со спорами о нетварном свете, который явил Спаситель Своим ученикам в момент Преображения, и распространением исихазма* тема света стала главной для искусства Византии XIV века. Покрывая одежды святых сияющими пробелами (активными световыми бликами), а лики высвечивая белильными движениями (условное обозначение света белыми мазками на открытых частях тела: лице, руках, ногах и так далее), Феофан обнаруживает исихастское понимание человека, назначение которого – преобразование и обожение.



Енох. 1378

Мастер Феофан

Главный источник биографических сведений о Феофане Греке – письмо летописца и агиографа Епифания Премудрого «некоему другу своему Кириллу» (около 1415), где сообщается, что в начале XV века в Москве жил «преславный мудрец, философ зело хитрый Феофан, родом Грек, книги изограф нарочитый и среди иконописцев отменный живописец, который собственною рукой расписал много различных церквей каменных – более сорока, какие имеются по городам: в Константинополе, и в Халкидоне, и в Галате, и в Каффе [Феодосия], и в Великом Новгороде, и в Нижнем...» Работы Феофана, выполненные в Византии, не сохранились. Все произведения, позволяющие судить о характере его письма, были созданы на Руси, где он прожил более тридцати лет. Но из них до нас дошла лишь малая часть: роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице (в Новгороде Великом), иконы Преображение и Богородица Донская, а также икона Успения (на обороте Донской; возможно, не его кисти); из книжных миниатюр – инициалы «Евангелия Кошки». В Московском Кремле Феофан вместе с Семеном Черным и учениками расписал церковь Рождества Богородицы (1395) и Архангельский



Христос Вседержитель. Архангелы и Серафимы 1378

собор (1399), а вместе с Андреем Рублевым и Прохором с Городца – Благовещенский собор (1405). Но о кремлевских фресках мы знаем только из письма Елифания и летописных текстов, так как они не сохранились. Кроме того, для Благовещенского собора мастер с учениками выполнил деисусный чин*.

Роспись новгородского храма

Знатный новгородский боярин Василий Данилович, принадлежавший к роду Машковых, пригласил Феофана Грека в Новгород для росписи храма Спаса Преображения на Ильине улице. Роспись эта стала первой и единственной из документально подтвержденных и сохранившихся работ мастера на Руси и датируется 1378. Многие ее части утрачены, но даже небольшие участки позволяют оценить общий замысел ансамбля и неповторимую раскрепощенную манеру Феофана, которую Елифаний называл «неведомою и необычайною росписью».

Вопрос о сохранности цветов живописи по сей день является спорным. В настоящее время колорит фресок очень сдержанный, местами даже монохромный. Одни исследователи (например, В. Д. Сарабьянов) объясняют его лаконичность авторским замыслом, в котором ограниченность цветовой гаммы являет образ монашеского, аскетического отречения от многообразия и суеты мира¹. Другие говорят об утрате первоначальной многоцветности вследствие известных по летописям многочисленных пожаров, которые претерпел храм. Это подтверждается следующим фактом: приблизительно в XVI веке уровень пола подняли, частично засыпав, таким образом, фрески в нижней части алтаря. В настоящее время исследователи обнаружили их, и оказалось, что засыпанные раньше части росписи отличаются от остальных полихромностью. Такими же многоцветными являются и фрагменты росписей, обнаруженные при археологических раскопках в храме.

Вся роспись, воздействие которой на людей того времени теперь можно представить только отдаленно, являла образ исполненной Божественного нетварного света Церкви Небесной, Торжествующей. Приобщиться к ней призывался каждый молящийся член Церкви земной.

Изображения в подкупольном пространстве являются главными в росписи храма Спаса и по местоположению, и по замыслу. В зеркале купола, символизирующем небо (как и в большинстве других византийских и русских храмов), Феофан располагает Христа Вседержителя. Творец всего сущего взирает с небес на совершающиеся дела земные, предвозвещая Свое второе Пришествие на землю и праведный Суд. Всевидящее око Господа обращено к человеку. Он скорбит и сострадает люд-

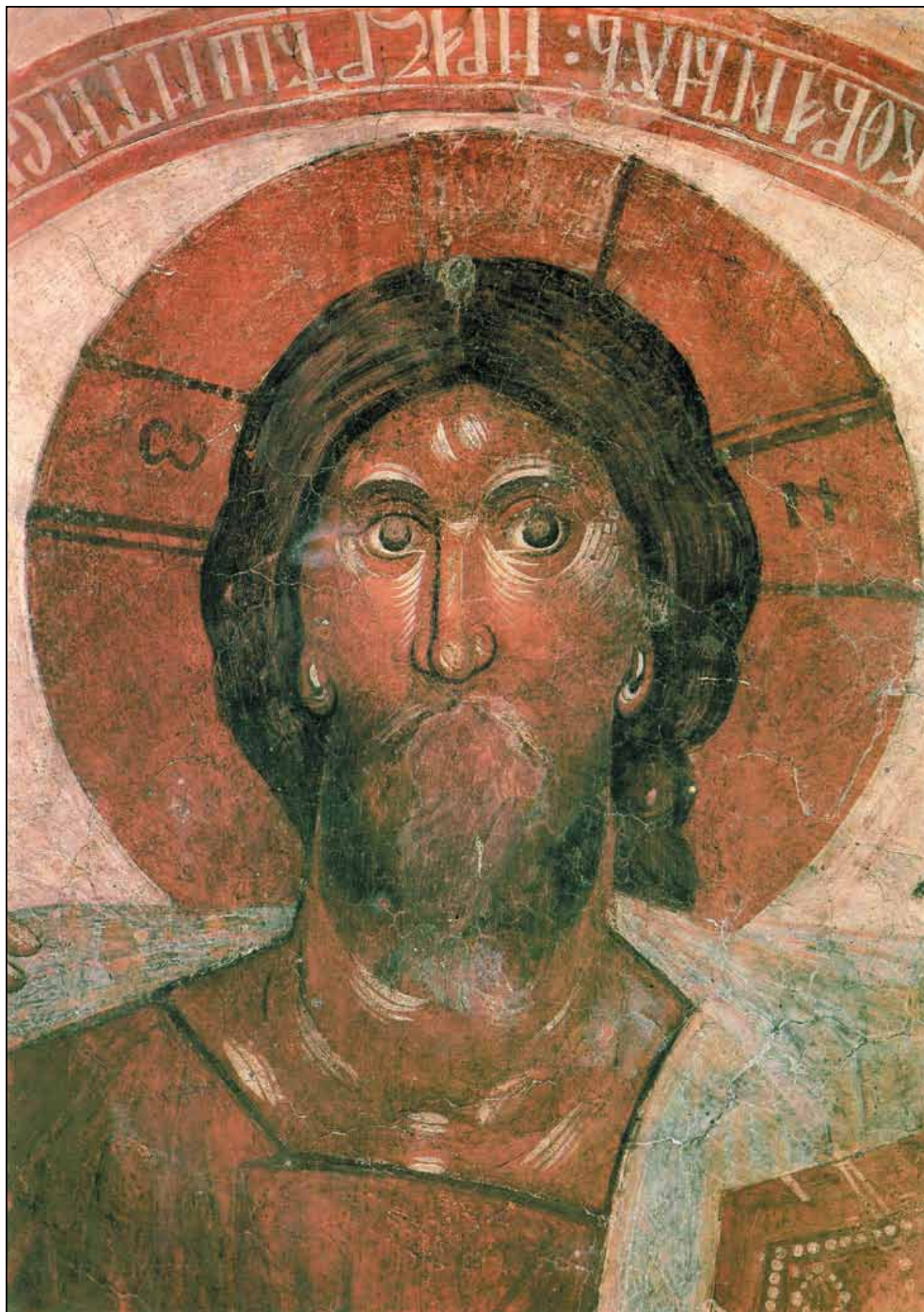


Христос Вседержитель. Фрагмент

скому роду, поработанному грехом. Эти смысловые акценты звучат и в надписи, опоясывающей медальон с изображением Спасителя: «Господи, с небеси на землю призри, услышати воздыхания окованных и разрешити сыны умерщвленных, да проповедят имя Господне в Сионе» (Пс., 101:20–21). Согласно толкованию, речь здесь идет о спасении душ праведников в день Страшного суда. Поскольку образу Пантократора Феофан также придает эсхатологическое содержание, фреска и надпись образуют единое тематическое целое.

Христа окружают четыре Архангела, держащие в руках жезлы и зеркала, и четыре Серафима, чередующиеся с фигурами Архангелов. Их приподнятые и разведенные в стороны крылья соприкасаются своими концами, создавая впечатление торжественного хоровода Небесных Сил, непрестанно воздающих хвалу Господу ангельским славословием «Свят, свят, свят Господь Саваоф, исполнь небо и земля славы Твоея»².

Шестикрылые Серафимы, по учению Дионисия Ареопагита, относятся к первой триаде в небесной иерархии, что означает их непосредственную близость к Богу. Феофан пишет Серафимов по византийской схеме: два их крыла скрещены



Христос Вседержитель. Фрагмент



Серафим. 1378



Архангел Михаил. 1378



Архангел Михаил. Фрагмент

вверху, два – внизу, а другие два разведены в стороны. Объем крыльев он лепит с помощью широких притинок (затенений по краю изображения) и редких всплесков пробелов, что позволяет не нарушить цельность восприятия их образов. Стройный силуэт, композиционно тяготеющий к вертикали, подчеркивает впечатление монументальности и величия. Лики Серафимов со всех сторон слегка прикрыты крыльями, отчего выглядят ромбовидно.

Из Архангелов наилучшей сохранностью отличается Михаил, представленный в северо-восточной части свода. В правой руке он держит жезл с наверху в виде квадрифолия, в левой – сферу с

буквой «Х» (Христос)³. Архангел одет в лоратные облачения*, но короткий боевой плащ и перевязь на груди указывают на воинский чин Михаила – царя Ангелов, Архистратига Небесных Сил⁴. В его позе ощущаются решительность и мужество, лик же наполнен кротостью и неземным покоем.

Под Архангелами в простенках барабана расположены праотцы и праведники: Адам, Авель, Ной, Сиф, Мелхиседек, Енох, а также Иоанн Предтеча и пророк Илия. Все они являются провозвестниками Нового Завета. Этим роспись Спасской церкви



Адам. 1378

отличается от большинства других храмов, где в барабане чаще всего изображались только пророки⁵.

Галерею святых возглавляет первый человек – Адам. Феофан показал его суровым старцем. Несмотря на то что Адам нарушил заповедь Божию и согрешил, после изгнания из Рая он покался и был прощен. Его образ напоминает о Божьем милосердии и всепрощении.

К сожалению, далеко не все фрески с праотцами дошли до нас в полной сохранности. Во время Великой Отечественной войны значительно пострадали изображения Мелхиседека, Ноя и Авеля. Они оказались на той самой стене, которая больше всего была повреждена бомбежкой.

Фигура пророка Илии – одна из наиболее сохранившихся в этом ряду. Пророк представлен Феофаном в момент проповеди: об этом говорит благословляющий жест отведенной в сторону руки. В другой руке он держит развернутый свиток, но текст ныне утрачен. Плащ, шерстяная подкладка которого обозначена волнистыми линиями, завязан тутим узлом. Одежда под плащом опоясана белым кушаком. Илия изображен величественным седовласым старцем согласно иконографической традиции. Лик его умиротворен, но в нем присутствует оттенок скорби за грехи человеческие.



Иоанн Предтеча. 1378

Иоанн Предтеча, написанный рядом с Илией, завершает ряд праведников. Он представлен одетым во власяницу и в грубый плащ. Пальцы его правой руки также сложены в благословляющий жест, в левой он держит жезл с навершием в виде процветшего креста – символ проповедуемого им Христа и Его воскресения. Изможденный постом скорбный лик, открытые до колен босые ноги и вся полуссохшая плоть Предтечи наглядно рисуют образ аскета, призывающего к покаянию⁶.

В основном пространстве храма обнаружены небольшие остатки фресок. Интересной деталью были летящие Ангелы с трубами в верхних частях столбов. Видимо, их было четверо. Они могли означать четыре стороны света или являться вестниками часа Страшного суда. В хорошей сохранности осталась только фигура Ангела, расположенная над Богородицей из Благовещения⁷.

В подкупольном кресте традиционно располагались двенадцатые праздники. На юго-восточном столбе, справа от алтаря, сохранилась фигура Богородицы из фрески Благовещения. В люнете южной стены – фрагменты Рождества Христова, а на прилегающем своде – Крещения и Сретения Господня. Остатки других композиций не позволяют точно их



Пророк Илья. 1378

идентифицировать⁸. Но и по сохранившимся частям видно, что Феофан придерживался хронологического порядка евангельских событий, выбрав среди них наиболее значимые.

Самая выразительная из фресок евангельского цикла — композиция Рождества. От нее до нас дошли лишь два значительных фрагмента. На том, который расположен в левой части фрески, изображены скачущие волхвы, их протянутые кверху руки указывают на рождественскую звезду, по-видимому находившуюся над щелевидным окном. Такое расположение окна придавало композиции особый пространственно-световой эффект. Казалось, будто светится звезда. На другом фрагменте справа — благовествующий Ангел и пастухи со стадом овец на фоне скалистых гор. Здесь очень искусно передано изумление пастухов: один из них, одетый в шкуру, размышляет о чуде, обхватив рукой подбородок, а другой от неожиданности так откинулся назад, что шляпа слетела с его головы⁹. Маленькая овца также воззрилась на небо¹⁰. Этой деталью Феофан, вероятно, хотел показать, что неразумная тварь, как и человек, жила в ожидании пришествия Спасителя мира.

Под евангельскими сценами Феофан расположил в медальонах изображения тех пророков, которые провозвестили события земной жизни Христа. Тем самым показывалась неразрывная связь Ветхого

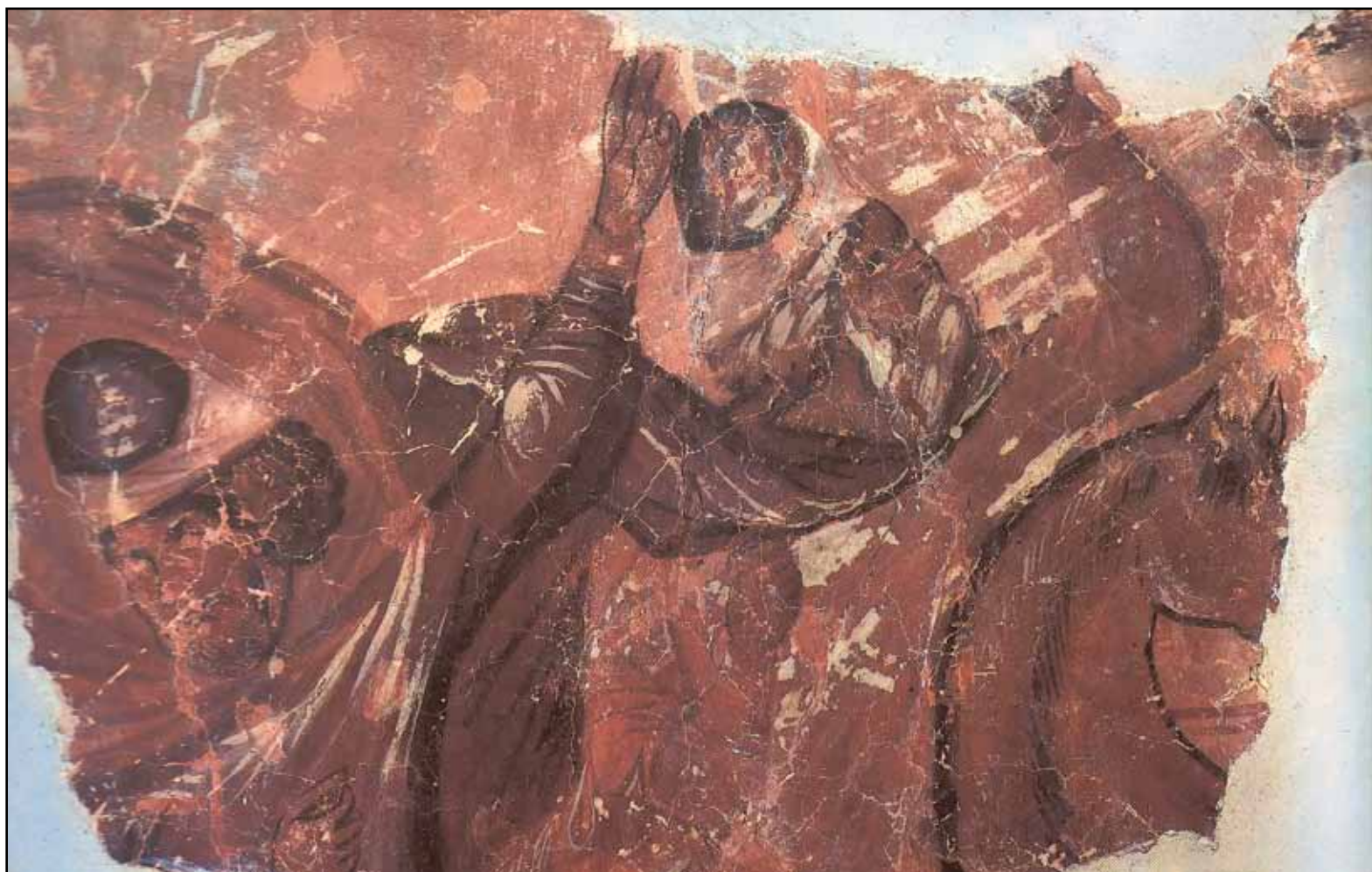
и Нового Заветов и подчиненная прообразующая роль Ветхого Завета. Это одна из особенностей замысла великого изографа, не имеющая аналогий в росписях других храмов.

Далее на стенах располагались огромные фигуры мучеников и воинов. Всего их было, по подсчетам исследователей, около пятидесяти.

В алтарной части сохранились фрагменты Евхаристии (апостолы подходят за Причастием ко Христу, изображение которого ныне утрачено, но прежде располагалось в центре композиции), ниже — Служба святых отцов, а на гранях лопаток, по бокам от апсиды, — очень маленькие фрагменты из цикла Страстей Господних. Внизу уцелели декоративные полотенца, а на горнем месте — полихромная часть фигуры Спаса на престоле. В диаконнике находятся образы святителей. Размещенные в верхнем ярусе жертвенника фрески представляют святых мучеников Сергия и Вакха (изображение последнего утрачено), что может быть связано с почитанием современника росписей, самого великого в то время духовного авторитета Русской Земли — Сергия, игумена Радонежского. (Преподобный Сергий при пострижении был наречен в честь мученика Сергия, который пострадал вместе с Вакхом.)

В самом нижнем регистре, на стенах под хорами, в

Рождество Христово. Фрагмент





Рождество Христово. Фрагмент



Евхаристия. Фрагмент



Вверху: Спас на престоле. Фрагмент

Внизу: Декоративное полотно. Фрагмент





Троица. 1378



Троица. Фрагмент

том месте, где во время богослужения в Древней Руси стояли женщины, сохранились изображения святых жен и мучениц. Некоторые из них, по мнению ряда исследователей, отличаются меньшим мастерством исполнения, что свидетельствует об участии в росписи учеников Феофана.

Наиболее полный цикл фресок сохранился в небольшом приделе, посвященном Святой Троице, который находится в северной части храма, на хорах. Придел представляет собой маленькое, сильно вытянутое вверх помещение, в котором чрезвычайно трудно соблюсти принципы фресковой декорации, требующие обозримости изображений. Тем не менее синтез монументальной живописи и архитектуры, найденный Феофаном Греком, обретает здесь свою индивидуально яркую и одновременно четкую реализацию. Замечание Елифания Премудрого о том, что Феофан Грек «писал сам по себе», не пользуясь какими-либо иконографическими* образцами, находит подтверждение во фресках Троицкого придела, в которых живопись, идеально вписываясь в сложные архитектурные формы, сохраняет композиционную целостность и структурность во взаимоотношении с различными элементами декорации. Так, фигура цен-



Троица. Фрагмент

трального Ангела в «Троице» с широко раскинутыми крыльями, как будто обнимающими все пространство композиции, идеально вписана в сложную криволинейную плоскость под сводом и уравновешена изображением дуба Мамврийского, заполняющего пустой участок сверху сцены. Чуть склоненной фигуре Сарры и ныне утраченного Авраама вторят святители в расположенной ниже «Службе святых отцов» в сокращенном варианте¹¹. По мнению некоторых исследователей, Троицкий придел, вероятнее всего, предназначался для совершения богослужений во время Великого поста, когда, согласно церковному уставу, совершается литургия Преждеосвященных даров. Составителем ее был святитель Григорий Двоеслов, поэтому возможно, что именно он представлен в этой «Службе святых отцов». Есть также предположение, что это не кто иной, как Петр Александрийский¹². Феофан создал выразительнейший образ святителя, мысль которого сосредоточена на совершении церковного Таинства¹³. Великолепно написана его голова; волосы и борода вылеплены смелыми белильными движениями. В фигуре, благоговейно склоненной к престолу, почти отсутствует объем. Крупные кресты заполняют ткань саккоса* и омофора*.



Неизвестный святой из Службы святых отцов

В росписи Троицкого придела Феофан создал ряд образов святых, отрешенных от всего внешнего, внутренне сосредоточенных на богообщении. Результатом такой отрешенности и безмолвия (то есть исихии) является просвещение всего человека исходящим от Бога нетварным светом. В этом заключается основное образное содержание фресок придела, свидетельствующее о сильном воздействии богословия и духовной практики исихазма на церковное искусство¹⁴.

Так как Троицкий придел расположен на втором этаже церкви (на хорах), то он осмысливается как зона реального приближения к Богу, одна из ступеней молитвенного восхождения. Оно осуществляется по духовной «лестнице», образ которой, созданный Иоанном Лествичником в его знаменитой книге, был олицетворением христианской аскезы и на протяжении многих веков вдохновлял монахов-аскетов, в уединенных молитвах стремившихся к стяжанию Святого Духа. Поэтому значимое место в декорации придела занимают образы преподобных отцов, показывающих своей подвижнической жизнью ступени духовного восхождения.

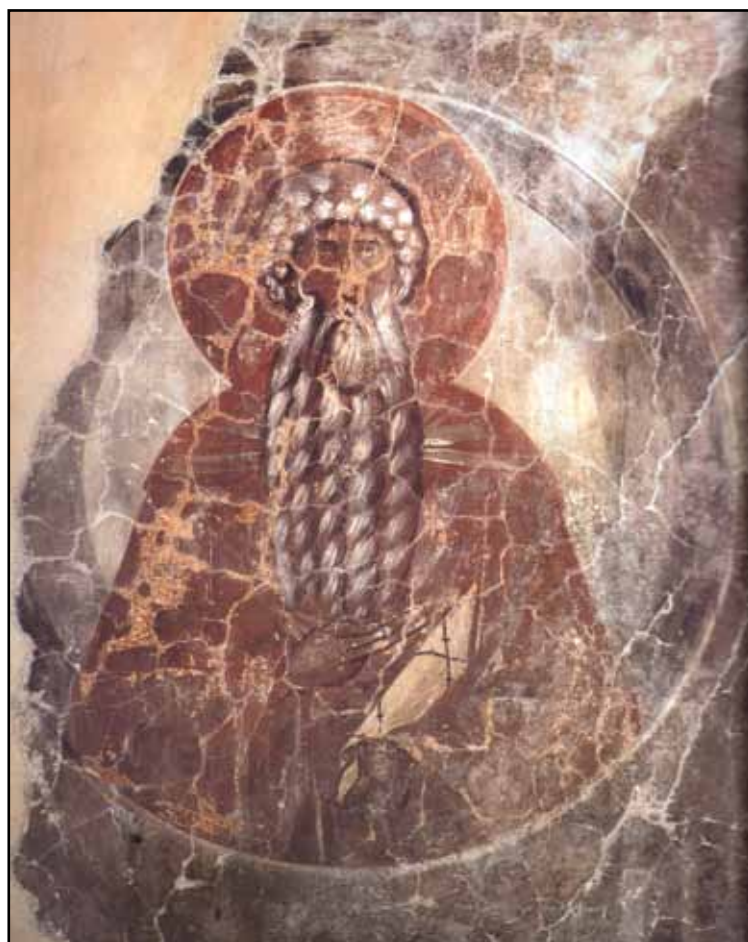
В верхнем регистре северной стены, напротив входа в придел, Феофан расположил три медальона

с поясными образами преподобных. Из них сохранились два. В правом изображен Иоанн Лествичник. В руке он держит свиток в напоминание о его «Лествице» – письменном руководстве всех подвижающихся. В центральном – образ преподобного Арсения Великого, держащего в руке учительный свиток. Можно предположить, что на свитке были написаны слова, вознесенные ему Богом: «Арсений, бегай людей, молчи – и спасешься». Слова, которые явно указывают на исихастские мотивы росписей Феофана.

На западной стене располагаются фигуры пустынников и анахоретов. В центре верхнего регистра, над щелевидным окном, представлен преподобный Акакий, который держит в руках необычный атрибут – мученический крест. Его хриstopодражательные подвиги добровольного мученичества через «послушание даже до смерти» описаны в «Лествице»¹⁵. Располагая образ Акакия выше других святых, Феофан, вероятно, хотел подчеркнуть, что послушание выше поста и молитвы. Олицетворением этих добродетелей являются представленные справа и слева от Акакия преподобные Онуфрий и Макарий. От изображения Онуфрия Великого остались небольшие фрагменты.

Фигура Макария Великого (Египетского) сохранилась полностью. Он подвизался в IV веке, провел в пустынном уединении шестьдесят лет. Свой

Арсений Великий. 1378





Иоанн Лествичник. 1378



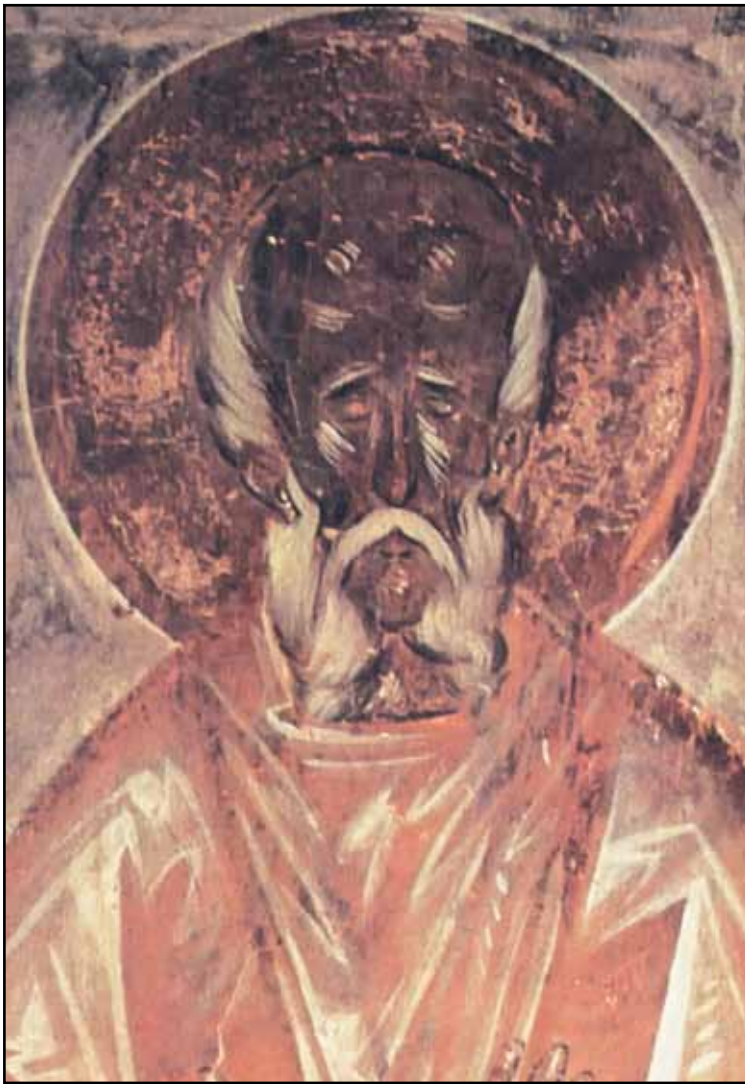
Преподобный Акакий. 1378



Макарий Великий (Египетский). 1378



Столтники Симеон Старший, Симеон Младший Дивногорец и Алимпей. 1378



Столпник Симеон Старший. 1378

большой подвижнический опыт преподобный передал в глубоких богословских творениях о путях обожения человека. На «Беседы» и «Слова» аввы Макария часто ссылались богословы исихастского направления XIV века, то есть современники Феофана Грека. Святой Макарий традиционно изображается заросшим с головы до пят белыми волосами, скрывающими его иссохшую плоть. Под кистью мудрого изографа волосы преподобного художественно интерпретированы как свет Божественной благодати, в которую был облечен первый человек до грехопадения. Скупыми средствами Феофан добивается исключительной выразительности образа, отвечающего основной теме росписи придела Святой Троицы и церкви Спаса в целом – обожение человека через стяжание нетварного света¹⁶.

В верхней зоне южной стены придела помещены пять столпников, которые будто держат на себе прижимающий свод, в полном смысле слова олицетворяя собой столпы веры. Эти святые достигли высшей ступени восхождения по духовной «лестнице», взойдя на столп (башню), который мыслится здесь как вершина земного пути к Богу¹⁷. Трое столпников – Симеон Старший, Симеон Младший Дивногорец и



Столпник Симеон Младший Дивногорец. 1378

Алимпий – размещены Феофаном на одной стене, а Давид и Даниил – на гранях опорного столпа, что было продиктовано архитектурой. Эта композиция в целом создает изумительную по духовной выразительности галерею святых. Все столпы одинаковы по высоте и объему, но различаются по форме и декорации, создавая впечатление «несхожих подобий». Фигуры подвижников словно вырастают в свои столпы, представляя с ними единое целое.

Симеон Старший известен как основатель столпничества – необычайного подвижничества во имя Христа. Желая удалиться от славы человеческой, он выстроил себе столп высотой в шесть локтей, а на нем – хижину в два локтя; через несколько лет перешел на другой, высотой в двенадцать локтей; и так постепенно увеличивал высоту столпов, пока не выстроил последний – в сорок локтей. Симеон совершал свой подвиг в течение восьмидесяти лет в Сирии, близ Антиохии. Часто святого изображают держащим свиток с надписью: «Терпите, братия, скорби и беды, да вечныя муки избудете». Рыса столпника тщательно проработана несколькими слоями угловатых пробелов, лик его выражает полную отрешенность от мира. Полуфигура Симеона – образец виртуозной кисти Феофана.



Столтник Алимпий. 1378



Столтник Давид. 1378



Столтник Даниил. 1378



Столпник Давид. Фрагмент

Справа от Симеона Старшего помещен Симеон Младший Дивногорец. Он также подвизался в окрестностях Антиохии. Изображение святого вместе со столпом дошло до нас в отличной сохранности. Живопись здесь цветная. Этот факт, по мнению искусствоведа Г. И. Вздорнова, опровергает широко распространенные версии о полной монохромности фресок в церкви Спаса и о том, что цветовая гамма росписи со временем изменилась. На терракотовый цвет рясы нанесен негативный слой зеленоватого пробела, поверх которого положены высветления драпировок, и в завершение переломы складок подчеркнуты четкими белыми линиями. Притинки на лице и концы прядей бороды написаны серовато-синим и черным цветами. Руки столпника разведены в стороны — это композиционно объединяет всех трех подвижников, поскольку он расположен в центре между двумя другими, которые держат руки перед грудью.

Столпник Алимпий, помещенный у западной стены, изображен глубоким старцем. Космы седых волос, длинная белая борода, впалые щеки и общее страдальческое выражение лица создают впечатляющий образ аскета, доходящий до гротеска. Черты



Столпник Даниил. Фрагмент

лика, особенно глаза, внешними краями резко направленные вниз, убеждают в непомерной тяжести аскетического подвига святого. Алимпий совершал его в Халкидоне, близ Константинополя. На столпе он подвизался пятьдесят три года, последние четырнадцать из них он уже не мог стоять и лежал на боку, претерпевая тяжкие страдания.

Верхнюю часть опорного столпа в юго-восточном углу придела занимает изображение столпника Давида. Греческие менологии* повествуют о преподобном Давиде, жившем в Фессалониках, который, желая подражать столпникам, совершал свой подвиг на дереве. Вероятно, именно он представлен на фреске Феофана. Столп его написан в виде высокой шестигранной колонны на подиуме с дверным отверстием на лицевой грани. Фрагмент нимба вместе с верхней частью головы утрачен, а в остальном живопись сохранилась хорошо. Смелыми мазками и линиями Феофан прекрасно передал созерцательный образ подвижника.

На западной грани того же опорного столпа представлен Даниил, подвизавшийся в Константинополе. Колонна во всем, за исключением усложненного подиума, похожа на предыдущую, но тип



Вид южной стены с изображением трех столпников. 1378



Неизвестный святитель. Фрагмент



Неизвестный преподобный. Фрагмент



Богородица в славе. 1378

святого иной. Тугие завитки волос обозначены короткими двойными бликами. Выставленные перед грудью руки выражают отречение от мира. Замечательно написаны высветления складок ризы, скопление густых белил на рукавах переходит в легкие, полупрозрачные лессировки (наложение одной прозрачной краски на другую).

Необычайно выразительно передан образ неизвестного преподобного, изображенного прямо под Даниилом столпником в нижнем регистре, на грани опорного столпа, примыкающего к северной стене придела. Г. И. Вздорнов предполагает, что это святой Никифор Катавадский, но эта версия требует дополнительной аргументации¹⁸. Преподобный обеими руками, прикрытыми мантией, держит Евангелие. Мантия написана цельно и сдержанно, в светлых тонах. Весь его облик дышит смирением.

Несколько ниже ряда столпников располагается входной проем. Он занимает большую часть стены, но даже оставшуюся крохотную поверхность Феофан сумел виртуозно обыграть. В маленький промежуток между верхним регистром со столпниками и входной аркой он поместил образ Богородицы в славе* (славе).



Архангел Гавриил. 1378

Царица Небесная изображена в иконографическом изводе, который получил на Руси название «Зна́мение» после чуда в 1170 от иконы, являвшейся запрестольным образом храма Спаса на Ильине улице. Приснодева на фреске заключена в славу, состоящую из двух скрещенных ромбов, здесь — символов Божественного Света. Изображение славы являет Царицу Небесную как Неопалимую Купину (горящий, но не сгорающий терновый куст, упоминаемый в Ветхом Завете, — прообраз Богородицы, Которая носила в Себе Огонь Божества, но не опалилась).

Таким образом, феофановская фреска напоминает о чуде 1340, когда деревянный храм Спаса на Ильине улице (предшественник каменного) сгорел дотла, но икона «Зна́мение» чудесным образом уцелела.

Кроме того, возможно, этот образ имел литургическое назначение — перед ним во время службы дьякон возглашал: «Богородицу и Матерь Света (!) в песнях возвеличим!» Это подтверждается изображением Архангела Гавриила рядом с Богородицей (на возглас дьякона хор пропевает слова Божией Матери, сказанные в ответ Гавриилу в момент Благовещения:

«Величит Душа моя Господа...»). Фигура благовестника вписана между аркой и западной стеной. Он держит в правой руке жезл с украшенным наконечником, а в левой – большую сферу с буквой «Х» (Христос). Фреска написана в светлых тонах – редкий образец лирики Феофана. Легкий наклон головы Архангела в сторону Богородицы и явная композиционная взаимосвязь двух фресок действительно напоминает о Благовещении – моменте воплощения в мире Сына Божия. Здесь, как и в Троице, показано явление Бога, но уже не в символическом видении, а воплотившегося и ставшего человеком. По учению же святых отцов Церкви, Бог стал человеком, чтобы человек стал Богом. Через синергию взаимного движения, стяжав нетварный свет Божественной благодати, человек получает дар обожения. Такой ответ на вопрос о назначении человека дали в XIV веке не только исихасты-подвижники и исихасты-богословы, но и исихасты-художники, среди которых достойное место занимает Феофан Грек с его вдохновенными образами росписей церкви Спаса на Ильине улице.

Архангел Гавриил из Троицкого придела. Фрагмент



Феофан в Москве

В 1390-е годы при митрополите Киприане и великом князе Василии I Дмитриевиче в Московском Кремле вновь началось активное строительство и украшение храмов, сопоставимое с размахом работ в эпоху митрополита Феоноста и великого князя Симеона Гордого. Приехал прославленный Феофан Грек, приглашенный, видимо, Киприаном¹⁹. Период создания московских работ Феофана охватывает около тринадцати лет (между 1392 и 1405). Возможно, что само пребывание его в Москве и близлежащих городах было длительнее.

О деятельности Феофана Грека в столице главным образом известно из письма Епифания Премудрого: «...В Москве им расписаны три церкви: Благовещения Пресвятой Богородицы, святого Михаила [Архангела] и еще одна. В церкви святого Михаила он изобразил на стене город, подробно вырисовав его красками; у князя Владимира Андреевича он изобразил на каменной стене также самую Москву; терем у великого князя расписан невиданною и необычайною росписью, а в каменной церкви святого Благовещения написал «Корень Иесеев» и «Апокалипсис»²⁰.

Неизвестный святитель. Фрагмент





Заглавный лист Евангелия Кошки. Около 1392

Предполагается, что в 1392 Феофан руководил росписью Успенского собора в Коломне. В XVII веке здание собора было полностью перестроено, и, соответственно, древняя живопись утрачена, но при археологических раскопках найдены обломки штукатурки с остатками древних фресок. Эти находки еще не исследованы и не освещены в искусствоведческих трудах.

В самой столице Феофан также возглавлял работы по росписи ряда церквей. В 1395 по заказу великой княгини Евдокии Дмитриевны, вдовы великого князя Дмитрия Ивановича Донского, он вместе с Семеном Черным и учениками украсил в Московском Кремле фресками церковь Рождества Богородицы с приделом Воскрешения Лазаря. Храм этот частично сохранился, но роспись выгорела во время нашествия Тохтамыша.

В 1399 им расписан Архангельский собор Московского Кремля, что засвидетельствовано Епифанием и в Троицкой летописи: «В лето 6907 [дата от сотворения мира] почаша подписывати церковь каменную на Москве святого Михаила, а

мастер бяхе Феофан иконник Гречин со ученики своими». Но и здесь фрески Феофана не сохранились, так как здание храма было разобрано в начале XVI столетия, а на его месте построено новое.

Существует мнение, что в 1403 Феофан участвовал в обновлении Спасского собора в Переславле-Залесском – там раньше находилась большая икона Преображения, в стиле которой также угадывается рука мастера.

В 1405 художник расписал Благовещенский собор в Московском Кремле. Это также зафиксировано в Троицкой летописи: «В лето 6913...почаша подписывати церковь каменную святое Благовещение на князя великаго дворе, не ту, иже ныне стоит, а мастера бяху Феофан иконник Гречин да Прохор старец с Городца да чернец Андрей Рублев, да того же лета и кончаша ю». В конце XV века храм был перестроен, фрески утрачены, но сохранен иконостас, в деисусном чине которого виден стиль Феофана.

В своем письме Епифаний указывает также на то, что помимо росписей мастер занимался оформлением книг и иконописью: «...книги изограф нарочитый и среди иконописцев отменный живописец...»

Многие исследователи творчества Феофана Грека предполагают, что именно он работал над Евангелием боярина Федора Кошки (оклад Евангелия датируется около 1392) – на то указывают характерные живые

Инициал из Евангелия Кошки. Около 1392



линии и колорит изображений. Евангелие не содержит миниатюр, но изобилует красочными заставками (орнаментальными украшениями в начале каждой главы) и зооморфными инициалами (по-другому, буквицами – заглавными буквами), которые не находят прямых аналогов в других русских рукописях, за исключением небольшого числа московских подражаний. Больше соответствий обнаруживается при сопоставлении инициалов Евангелия Кошки с греческими инициалами. Однако нет ни одного манускрипта, созданного ранее Евангелия Кошки, где бы так широко были представлены изображения полуфантастических существ, трактованных как реальные. Отдельные буквы скомбинированы из так называемых рогов изобилия. Наряду с растительными мотивами имеются фигурки животных: дельфинов, драконов, птиц, змей. Для большинства буквиц характерны сочетания толстых растительных побегов с фигурками животных либо сочетания двух разных животных (сокола и змеи, дракона и змеи, дракона и птицы). Формы – крупные, сочные и разнообразные по цвету. В палитре преобладают ярко-синий, темно-зеленый, интенсивно-красный, коричневый и желтый цвета. Все инициалы оконтурены золотом. Евангелие Кошки по оформлению схоже с Евангелием Хитрово, но отличается по стилистике и колористике заглавных букв (гораздо замысловатее и насыщеннее). По-видимому, оформление последнего выполнено кем-то из последователей Феофана, возможно – Андреем Рублевым.

Инициал из Евангелия Кошки. Около 1392



Инициал из Евангелия Кошки. Около 1392

Иконы кисти мастера

Об иконах, написанных Феофаном в Москве, точных сведений не сохранилось. Атрибутируя некоторые образы, предположительно созданные знаменитым греком, исследователи высматривают в них черты, близкие росписи церкви Спаса на Ильине, поскольку это единственное произведение, авторство которого зафиксировано документально. Традиционно мастеру приписывают иконы: «Богородица Донская», «Успение», написанное на ее оборотной стороне, «Преображение» и деисусный чин Благовещенского собора Московского Кремля – во всех заметна рука опытного фрескиста.

Деисусный чин иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля, созданный, по всей вероятности, в 1380–1390-х, является наиболее значительным среди памятников нашей страны второй половины XIV века. Главная особенность его в том, что это первый на Руси иконостас с фигурами в полный рост.

В центре фриза изображен восседающий на троне Христос. С обеих сторон к Нему подходят святые, предстательствующие за людской род: Богородица и



Спас в силах. 1380–1390-е

Предтеча, Архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел, святители Василий Великий и Иоанн Златоуст, мученики Димитрий и Георгий. Они представлены в молитвенных позах, с несколько выставленными вперед руками и со слегка склоненными головами и объединены в неразрывную целостную композицию. Образ Христа служит не только композиционным, но и идейным центром всего ряда. Высокие, мощные фигуры четко выделяются темными силуэтами на золотом фоне, вертикальные и горизонтальные членения даются в тонко продуманных ритмических сочетаниях, все линии предельно лаконичны, а красочные сочетания доведены до максимальной степени обобщения²¹.

Исследователь В. Н. Лазарев предполагает, что Феофан выполнял эти иконы не один, а с учеником и сотрудничавшим с ним Прохором. Самому художнику искусствоведа приписывает создание следующих образов: центральную фигуру Спаса в силах, стоящую справа от Него Богородицу, слева – Иоанна Предтечу, Архангела Гавриила, апостола Павла, святителей Василия Великого и Иоанна Златоуста. Все они отмечены печатью одного стиля и обнаруживают целый ряд точек соприкосновения с росписями Спаса Преображения. Но, несмотря на исполнение деисусного чина тремя мастерами, он воспринимается как нечто целое, объединенное единым творческим замыслом. Громадные фигуры свободно располагаются на широких досках. В позе каждого святого просматривается диагональ, что передает их внутреннее движение. Иконы деисуса* поражают виртуозностью рисунка, безукоризненной пластикой изображенных, богатством колорита. Тончайшие голубые пробелы на темных одеждах, напоминающие, наряду с золотом фонов и нимбов, о неземной природе фаворского света, сообщают единство всему ансамблю²². В написании ликов, как и фигур, мастер использует принцип тонального и цветового контраста: поверх плотных оливковых санкирей (темный, оливковый или коричневый тон, поверх которого клались остальные, более светлые слои в живописи лица, рук и других открытых частей тела) – яркие белые движки, гребень носа оттеняет энергичной окраской ярко-красного цвета.

В центральной иконе деисуса – «Спас в силах» – Христос представлен на троне с изображениями Сил Небесных и символами евангелистов. В чине Благовещенского собора впервые зафиксирован такой иконографический тип Христа, который в дальнейшем стал непременным для полнофигурных деисусных чинов в русских иконостасах. Икона Спаса сохранилась хуже остальных. Почти полностью утрачены золотой фон и риза Христа; потерты волосы и борода, смыты верхние слои высветлений на лице; едва различимы изображения Небесных Сил и символы евангелистов, но и в нынешнем состоянии икона представляет собой первоклассное произведение живописи. Образ Христа величественен, Его легкая и стройная фигура четко выделяется на фоне ромбовидного сияния нежного розо-



Иоанн Предтеча. 1380–1390-е

вого цвета. Обрамляющий Иисуса овал написан синим и густым зеленовато-синим цветами, в соответствии с текстом Апокалипсиса: «И радуга вокруг престола, видом подобная смарагду (изумруду)» (Откровение св.



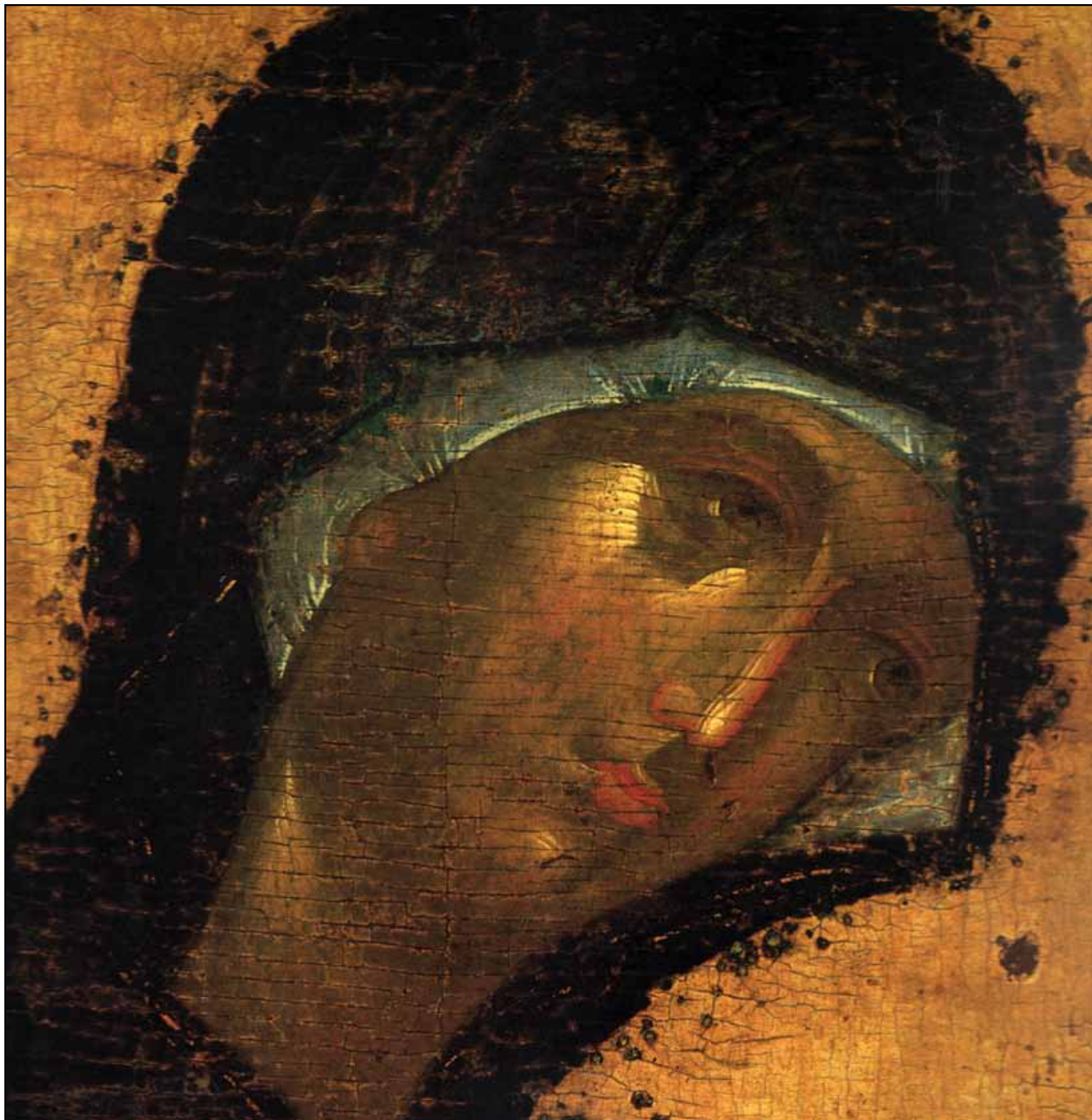
Богородица. 1380–1390-е

Иоанна Богослова, гл.4:3). Спаситель держит раскрытое Евангелие с ярко-синим обрезом. Надпись сохранилась только на левой стороне разворота: «Рече Господь: Азъ есмь свет миру, ходяй по мне не имать ходити во тьме» (Евангелие от Иоанна, гл. 8:12).

Икона Богородицы — одна из лучших икон чина (как по написанию, так и по сохранности). Золото фона утрачено, краски на одеждах потертые, но лик и руки хорошей сохранности. Мафорий* синий с яркими пробелами, манжеты светло-коричневые, тапочки красные. На голове из-под мафория виден ярко-голубой чепец с резкими высветлениями по краям. Нос, румянец на ланитах и уста подчеркнуты киноварью, а скулы, гребень носа и подбородок прописаны густыми белилами по желтоватой основе, благодаря чему четко выделяется рельеф лика. Такая живопись совсем не характерна для ликов русских икон, в которых, как правило, меньше цвета и форма растворяется в плоскости. С замечательным искусством написана вся фигура Богородицы — здесь Феофан показывает себя несравненным мастером линии и ритма. Красивейший, классического рисунка золотой ассист* по краям мафория дает необходимую детализацию, без которой силуэт казался бы слишком обобщенным.

Икона Иоанна Предтечи является парной к иконе Богородицы. Здесь акцентирована силуэтная характеристика образа. Очерк фигуры тоже имеет синкопу: выставленные вперед руки. Плащ святого написан оливковым цветом, а хитон — зеленовато-желтым. Одежда уложена ломкими складками, что в целом не влияет на силуэтную цельность иконы. Образу, в отличие от других изображений Предтечи того времени, присуща большая мягкость. Выражение лица необыкновенно глубокое, взгляд выражает горячую мольбу.

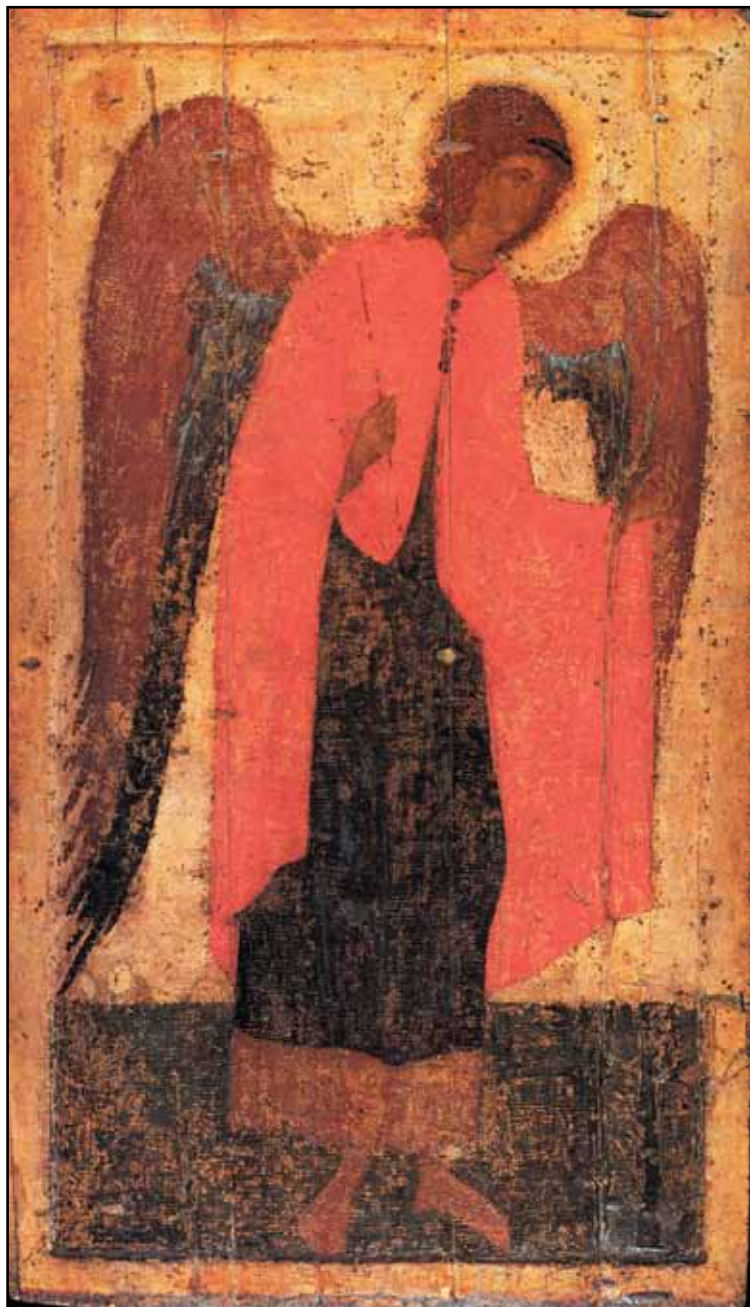
В иконе Архангела Гавриила верхние слои красочного слоя во многом утрачены, из-за чего образ



кажется очень обобщенным. Почти не видно прядей волос, жезла в левой руке, перьев на крыльях, складок плаща и украшений на дивитисии*. Первоначальная живопись была иной, детализация форм придавала ей более сложный вид. В колорите иконы преобладают красновато-коричневые и золотистые цвета. Примечательны цветные рефлексy на одеждах: синие по вишневному на дивитисии. Внешний контур лица, уста и линия подбородка сохранились плохо, но частично уцелевшие вохрения (высветления на лице) и написанные плотно подрумянки на лбу, по гребню носа, на щеке и шее все же позволяют получить представление о моделировке.

Богородица. Фрагмент

Далее следует икона апостола Павла. Большой размер и цельность фигуры производят впечатление незыблемой, как скала, твердости и неодолимой силы. Живопись потерта, но сохранность в целом хорошая. Колорит выдержан в красновато-коричневых и темно-лиловых оттенках. Великолепно написаны голова и руки, в которых Павел держит Евангелие в золотистом переплете с красным обрезаом. Частично сохранившиеся пробелы на гиматии* дают представление о былой моделировке складок.



Архангел Михаил. 1380–1390-е

Иконографический извод святителя Василия Великого дал возможность написать его фигуру более нарядно. Святитель облачен в широкую белую фелонь* с коричневыми крестами в гамматах* и зеленоватый омофор с двумя черными крестами на плечах, украшенными золотым узором. На белом подризнике лежит широкая золотисто-коричневая лента епитрахили* и такого же цвета палица*. Они украшены красными и синими драгоценными камнями и жемчужинами. В руках – большое Евангелие с киноварным обрезом. Краски иконы потертые, но в общем она уцелела почти полностью: хорошо сохранилась голова святителя, написанная темным тоном, с характерной клинообразной бородой. В одежде отсутствуют лессировки и весь образ очень лаконичен, что резко выделяет его из общей красочной гаммы деисусного чина.

В иконе Иоанна Златоуста хорошо сохранились лик и руки, но на одеждах краски сильно стерты. Саккос был



Архангел Гавриил. 1380–1390-е

расписан золотыми крестами в медальонах по темно-синему фону ткани – фрагмент этого узора уцелел на левом плече святителя. Голова написана исключительно виртуозно: автор подчеркнул натуру ревностного оратора, бескомпромиссного защитника истинной веры²³.

Деисусные иконы Благовещенского собора отмечены чертами экспрессивного стиля, что сближает их с фресками новгородского храма и позволяет узнать в них руку великого мастера. Кроме того, на сходство этих икон с фресками указывают безукоризненно точный рисунок, уверенность линий, монументальность силуэтов и необыкновенная светоносность пробелов. Впрочем, сходство не означает тождество. В новгородской работе больше обобщения, фигуры динамичнее и экспансивнее. Иконы же Благовещенского собора, напротив, царственно величественны и незыблемы. Все формы здесь более округлые, отсутствуют резкие контуры. Лики написаны чрезвычайно тонко, даже



Апостол Петр. 1380–1390-е



Апостол Павел. 1380–1390-е



Святитель Василий Великий. 1380–1390-е

аристократично, тогда как смелая выразительность фресковых образов подчас доходит до гротеска. Различия эти можно объяснить спецификой техники иконописи, которая сильно отличается от фрески.

В иконах кремлевского деисуса автор запечатлел бесконечную глубину и умиротворение, его образы наполнены любовью и кротостью, они созерцательны. В связи с этим общее впечатление далеко не такое экстагическое, как во фресках. Нет здесь и подчеркнутой аскезы фресковых образов, но фаворский свет играет не меньшее значение. Благовещенский деисус представляет собой характерное паламистское произведение (Григорий Палама – один из основателей исихазма), как и роспись церкви Спаса. Он отвечает главному критерию живописи исихазма – являть обоженную плоть через зримые образы, передавая их причастность к фаворскому свету.

По своему художественному языку наиболее близок к иконам деисусного чина образ Донской Божией Матери, написанный около 1392. В наши дни у исследователей нет сомнений, что это произведение Феофана Грека. Сопоставляя его с иконой Богородицы из деисусного чина, искусствоведы констатируют чрезвычайную стилистическую близость работ, что позволяет видеть в них авторство одного и того же человека²⁴. Обе иконы выполнены с исключительным мастерством. Лучезарные, сияющие лики очень близки по своему исполнению. Одной из объединяющих технических особенностей является опись ярко-красного цвета. Сходство черт обоих ликов очевидно²⁵.

Донская икона Божией Матери представляет собой один из вариантов иконографического типа «Умиление». Это поясное изображение Богородицы с Младенцем Христом, сидящим на Ее правой руке и нежно прижимающимся к щеке Матери. Богородица и Младенец написаны в позах взаимного ласкания – широко распространенная иконография в византийском искусстве. Донская икона Божией Матери – не только высокохудожественное произведение, но и чудотворная кремлевская святыня, прославленная со времен Куликовской битвы. В Благовещенском соборе она появилась лишь в середине XVI века, куда ее перенесли из древнего Успенского собора Коломны во время царствования Ивана Грозного. Свое название она получила от первоначального местонахождения в церкви Благовещения в Донской губернии²⁶.

Особенности извода Донской иконы таковы: грациозно склоненная голова Богородицы на удлиненной стройной шее; согнутые в коленях обнаженные ножки Младенца, поставленные на запястье Ее левой руки, которой Она сжимает спадающие складки одежды Сына (мотив руки, сжимающей край пиматия Младенца, хорошо известен в византийской живописи). Христос правой рукой двуперстно благословляет, а в левой, опущенной на колено и прикрытой пиматием, держит свернутый синий свиток. Донской образ отличается еще одна особенность – золотая греческая надпись на рукаве одежды Богородицы. Предположительно,

это стих псалма 44: «Вся слава Дщери Царевы внутри, рясны златыми одяна и преиспещрена» (Пс., 44:13). Царица Небесная изображена традиционно закутанной в темно-вишневый плащ — мафорий, на котором сияют три золотые звезды — знаки Ее девства, чудесно сохраненного «до рождения, в рождестве и по рождестве». Внешность Приснодевы здесь соответствуют Ее апокрифическому описанию: «Лик был смуглый и овальный, волосы цвета зрелой пшеницы, рот алый, глаза в форме плодов миндаля и руки тонкостью источены». Но эти благородные, всегда узнаваемые черты под кистью мастера обретают какую-то невиданную, одухотворенную, захватывающую красоту, неотделимую, в свою очередь, от выражения бездонной, высокой и чистой печали, которой исполнен лик. Печали, почти не передаваемой словом, поистине печали Матери, у Которой пронзенное великим Сыновним страданием сердце навек отозвалось всем бедам и горестям людским. Прижимая к Себе правой рукой Младенца Сына, мягко склонившись к Нему головой, левую руку Она простирала к Нему в жесте моления²⁷.

Икона «Успения Божией Матери» (на оборотной стороне образа Донской), по косвенным данным, написана в Москве в период с 1380 по 1390-е. Относительно ее автора у исследователей нет единого мнения: большинство приписывает ее мастеру круга Феофана Грека, но есть такие, кто полагает, что «Успение» написал именно он, а не кто-то другой. Главным поводом для выдвижения такой гипотезы является стилистическое сходство иконы с новгородскими фресками в церкви Спаса. В. Д. Сарабьянов видит в ней больше близости с росписью церкви Федора Стратилата в Новгороде. Живописная манера образа «Успения» отличается свободой мазка, игрой пробелов на одеждах и подчеркнутой динамичностью движения фигур апостолов. Личное письмо (приемы изображения лика, рук и прочих открытых частей тела) отмечено контрастом темного санкиря и светлых движков. Композиционное строение иконы лаконично — она дана в кратком иконографическом изводе. «Успение Божией Матери» представлено как теофания (явление Христа). Господствующее положение занимает фигура Христа в ярко-охристом с ассистом одеянии, кажущимся золотым на фоне темно-синей мандорлы*. По сторонам мандорлы, возвышаясь над скорбящими апостолами, стоят святители: слева — Иаков, брат Господень, епископ Иерусалимский, справа — Иерофей, епископ Афинский, ученик апостола Павла. Мастер выделяет их нимбами, яркими фелониями с крупными крестами и чуть большим масштабом фигур по сравнению с апостолами. Все цвета в иконе интенсивны. К иконографическим особенностям произведения относится изображение огненно-красного Серафима, широко раскрывшего крылья и венчающего «славу» Христа²⁸.

Двусторонняя икона «Донская» с «Успением» на обороте в настоящее время находится в экспозиции Государственной Третьяковской галереи.

Икона «Преображение» — храмовый образ Спасо-Преображенского собора города Переславля-Залеского, созданный около 1403. По поводу ее атрибуции



Иоанн Златоуст. 1380–1390-е



Икона Божией Матери «Донская». Около 1392



Икона Божией Матери «Донская». Фрагмент



Успение Божией Матери. 1380–1390-е



Успение Божией Матери. Фрагмент

среди авторитетных искусствоведов также нет однозначного мнения: одни причисляют ее к работам Феофана, другие – мастера из его окружения. Но виртуозность исполнения иконы несомненна. В свободной манере живописи чувствуется рука опытного монументалиста. Сквозь прозрачные красочные слои просвечивает подготовительный рисунок, от которого автор местами смело отступает. Колорит выдержан в зеленовато-коричневых тонах, но в эту теплую гамму эффектно врываются холодные стальные оттенки. Личное письмо отличается исключительной динамикой. Геометрическое построение композиции с ее неоднократно повторяющимся трехчастным членением (сверху – три фигуры, ниже – три горы, потом – три апостола) смягчается стремительными голубыми лучами, исходящими от фигуры Христа. Иконография Преображения восходит к евангельскому повествованию о том, как Иисус возвел на гору Фавор Своих учеников – Петра, Иакова и Иоанна – и «преобразился пред ними: и просияло лице Его как солнце, одежды же Его сделались белыми как свет», явились пророки Моисей и Илия, беседующие со Христом. Явилось также облако, которое осенило всех и из которого прозвучал глас: «Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение; Его слушайте». И услышав, ученики пали на лица свои и очень испугались. Иисус коснулся их, повелев встать и не бояться, а спускаясь с горы, запретил им рассказывать о чудесном видении «доколе Сын Человеческий не воскреснет из мертвых» (Евангелие от Матфея, гл.17:1–9, Евангелие от Марка, гл.9:1–9, Евангелие от Луки, гл. 9:28–36)²⁹.

Рассматриваемая икона «Преображение» может смело называться паламистским произведением как по своей тематике (именно этот сюжет заложен в основу исихастского учения Григория Паламы о природе фаворского света), так и по художественному исполнению. На вершине центральной горки изображен Христос в белых с золотым ассистом ризах, окруженный двойным голубым ореолом, по обеим сторонам от Него – пророки Илия и Моисей (со скрижалю в руках). Внизу – пораженные апостолы. Все озарено божественно прекрасным небесным сиянием, голубые отсветы которого видны на одеждах пророков и поверженных апостолов, на лепидках и склонах гор. Икона отображает разновременные события. В основную композицию вписаны сцены восхождения Христа с учениками на Фавор (слева) и их спуска с горы (справа), а также перенесения пророков Ангелами на облаках (в верхних углах доски)³⁰. Икона также размещена в экспозиции Государственной Третьяковской галереи.

Там же находится и образ «Иоанн Предтеча – Ангел пустыни», который некоторыми исследователями приписывается кисти Феофана. Датировка его приближительна – 1390-е. Икона перенесена из церкви Иоанна Предтечи села Городище, что на окраине Коломны. В среднике представлена ростовая фигура Предтечи с крыльями. На широких полях были написаны сцены из его жития – клейма, которые ныне полностью утрачены. Живопись средника почти не сохранилась, но, несмотря на это, ее высокое качество очевидно.



Преображение. Около 1403



Преображение. Фрагмент

Прекрасно передано спокойно-назидательное выражение лица, которому вторит надпись на свитке: «Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное» (Евангелие от Матфея, гл.3:2). Иконографический тип Предтечи с крыльями восходит к евангельскому изречению: «Я посылаю Ангела Моего пред лицом Твоим, который приготовит путь Твой пред Тобою» (Евангелие от Матфея, гл.11:10). Впервые подобный символический образ появился в XIII веке, но распространился только в поздневизантийское время. На Руси такая икона является единственным для XIV века образом крылатого Предтечи.

Кроме вышеперечисленных произведений, приписываемых Феофану, существует ряд икон и миниатюр, которые нельзя с полной уверенностью отнести к работам великого мастера. Одна из них — ростовая икона апостолов Петра и Павла, хранящаяся в Успенском соборе Московского Кремля, а также икона небольшого размера «Четыредесятница». Из миниатюр — оформление Псалтири Ивана Грозного. Но исследования этих и других возможных работ Феофана еще не завершены. Каждый год издаются книги и статьи о его творчестве, пересматриваются старые атрибуции.

Заключение

Дата смерти Феофана Грека определяется сопоставлением летописного сообщения о росписи Благовещенского собора и отрывком из уже упоминавшегося письма Елифания от 1415, в котором тот говорит о друге уже в прошедшем времени: «Понеже егда живях на Москве, иде же бяше тамо

муж он живой, преславный мудрокъ», то есть: «Когда я был в Москве, жил там и преславный мудрец». Большинство исследователей полагает, что умер Феофан в преклонном возрасте, между 1405 и 1415 годами, и, скорее всего, в Москве.³¹

Великий греческий иконописец Феофан около трех десятилетий своей жизни провел на Руси, расписывая храмы, украшая роскошные рукописи и создавая величественные иконы. Духовная глубина и высочайшее художественное совершенство его образов явили выраженный зримо неподражаемый идеал творчества. Влияние Феофана на русское церковное искусство XIV — начала XV века было действенным и плодотворным. Духовные идеалы, наполнявшие религиозную жизнь и культуру Византии XIV века, он принес с собой на Русь. В своем творчестве мастер сумел воплотить два полюса византийской духовной жизни — классическое начало, которое выражается в созерцании красоты сотворенного Богом мира, и одновременно устремление к аскезе, заключающейся в отречении от тленного материального ради стяжания нетленного Божественного³².

Русских людей восхищали глубокий ум, образованность и исключительный художественный талант греческого мастера Феофана. Поражало его необыкновенное творческое дерзание, послужившее примером для русских иконописцев. У Елифания сказано: «Когда он все это изображал или писал, никто не видел, чтобы он когда-либо взирал на образцы, как делают некоторые наши иконописцы, которые в недоумении постоянно всматриваются, глядя туда и сюда, и не столько пишут красками, сколько смотрят на образцы. Он же, казалось, руками пишет роспись, а сам беспрестанно ходит, беседует с приходящими и умом обдумывает высокое и мудрое, чувственными же очами разумными разумную видит доброту».

Словарь церковных терминов:

Ассист — лучи и блики, исполненные золотом или серебром и составляющие рисунок одежд, волос и т. п. Символизирует присутствие Божественного света.

Гамматы — нашивные полосы на ткани святительского облачения, образующие геометризированный орнамент. Название происходит от греческого слова «гамма», обозначающего букву, соответствующую русской «Г», форма которой используется в таком орнаменте.

Гиматий — верхняя одежда в виде прямоугольного куска ткани.

Глория (лат.) — «слава».

Деисус — икона или группа икон, имеющая в центре Христа Пантократора, а справа и слева от Него соответственно — Богоматери и Иоанна Крестителя, представленных в традиционных жесте молитвенного заступничества. Может включать в себя аналогичные изображения апостолов, св. отцов, св. мучеников и пр. В послееконоборческую эпоху икона Деисус помещалась на архитраве невысокой алтарной преграды византийского храма, а затем, уже на русской почве, превратился в деисусный чин высокого иконостаса.

Деисусный чин — второй ряд высокого иконостаса русского православного храма.

Дивитисий — церемониальное облачение византийских сановников.

Епитрахиль — знак священного сана, одежда, плотно обхватывающая шею сзади, а спереди — свободно спускающаяся через грудь к низу.

Иконография — устойчивая традиция изображения различных лиц и событий, складывающаяся на основе разнообразных источников (Св. Писание, апокрифы, агнография, предания и легенды, литургические песнопения) и организующая их в соответствии с принятыми догматическими, символическими и литургическими толкованиями.

Исихазм — мистико-аскетическое течение в византийском и древнерусском монашестве; учение о пути единения с Богом через очищение человека и сосредоточение всех его душевных и духовных сил. Сформировалось уже в ранневизантийскую эпоху (IV–IX вв.) в египетских и сирийских монастырях, а затем получило широчайшее распространение на Афоне. В первой половине XIV века основные теоретические положения исихазма были обоснованы в сочинениях Григория Синаита, Николая Кавасилы и, в особенности, Григория Паламы — создателя фундаментального учения о сообщаемости Божественных энергий, которое имело чрезвычайное значение для аскетической практики. К последователям исихазма на Руси принадлежали Сергей Радонежский, Нил Сорский и другие подвижники.

Лоратные облачения — парадная одежда византийских императоров.

Мандорла — сияние в форме овала, в котором изображаются Христос и Богоматерь.

Мафорий — одежда замужних палестинских женщин.

Менологий — сборник житий святых по порядку месяцеслова.

Омофор — знак архиерейского (епископского) сана, длинная широкая полоса материи, украшенная крестами и возлагаемая на плечи поверх всех других священнических одежд.

Палица — в облачении архиереев и архимандритов четырехугольный плат с изображением креста или херувима. Носится на правом бедре как символ духовного меча.

Саккос — верхнее облачение архиереев. Означает одежду печали и смирения.

Фаворский свет — нетварный Божественный свет, явленный Спасителем своим ученикам: Петру, Павлу и Иоанну на горе Фавор в момент преображения.

Фелонь — служебное облачение священников, надеваемое поверх подризника; длинное и широкое одеяние без рукавов с отверстием для головы (иногда для удобства часть фелони спереди вырезается).

Примечания:

1. Царевская Т. Ю. Церковь Спаса Преображения на Ильине улице. — М., 2002
2. Вздорнов Г. И. Феофан Грек. — М. 1983
3. Вздорнов Г. И. Феофан Грек. — М. 1983
4. Царевская Т. Ю. Роспись церкви Федора Стратилата на Ручью. — М., 2007
5. Лифшиц А. И. Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. — М., 1987
6. Вздорнов Г. И. Феофан Грек. — М., 1983
7. Царевская Т. Ю. Церковь Спаса Преображения на Ильине улице. — М., 2002
8. Царевская Т. Ю. Церковь Спаса Преображения на Ильине улице. — М., 2002
9. Вздорнов Г. И. Феофан Грек. — М., 1983
10. Вздорнов Г. И. Феофан Грек. — М., 1983
11. Сарабянов В. Д. и Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. — М., 2007
12. Сарабянов В. Д. и Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. — М., 2007
13. Пругин В. А. Исихазм в творчестве Феофана Грека и Даниила Черного
14. Лифшиц А. И. Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. — М., 1987
15. Лифшиц А. И. Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. — М., 1987
16. Сарабянов В. Д. и Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. — М., 2007
17. Сарабянов В. Д. и Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. — М., 2007
18. Вздорнов Г. И. Феофан Грек. — М., 1983
19. Щенникова А. А. Иконное убранство храмов Московского Кремля в XIV веке // Московский Кремль XIV столетия. — М., 2009
20. Лазарев В. Н. Феофан Грек. — М., 1961
21. Вздорнов Г. И. Феофан Грек. — М., 1983
22. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. — М., 1983
23. Вздорнов Г. И. Феофан Грек. — М., 1983
24. Лазарев В. Н. Феофан Грек. — М., 1961
25. Сарабянов В. Д. и Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. — М., 2007
26. Щенникова А. А. Икона «Богоматерь Умиление Донская» — святая эпохи Куликовской битвы // Московский Кремль XIV столетия. — М., 2009
27. Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. — М., 2006
28. Иконопись из собрания Третьяковской галереи. — М., 2008
29. Вздорнов Г. И. Феофан Грек. — М., 1983
30. Иконопись из собрания Третьяковской галереи. — М., 2008
31. Лазарев В. Н. «Феофан Грек». — М., 1961
32. Щенникова А. А. Иконное убранство храмов Московского Кремля в XIV веке // Московский Кремль XIV столетия. — М., 2009

Список иллюстраций:

Фрески Церкви Спаса Преображения, Великий Новгород. 1378

- стр. 3 – Авель
Енох
- стр. 4 – Христос Вседержитель. Архангелы и серафимы
- стр. 5 – Христос Вседержитель. *Фрагмент*
- стр. 6 – Христос Вседержитель. *Фрагмент*
- стр. 7 – Серафим
- стр. 8 – Архангел Михаил
- стр. 9 – Архангел Михаил. *Фрагмент*
- стр. 10 – Адам
Иоанн Предтеча
- стр. 11 – Пророк Илия
- стр. 12 – Рождество Христово. *Фрагмент*
- стр. 13 – Рождество Христово. *Фрагмент*
- стр. 14 – Евхаристия. *Фрагмент*
- стр. 15 – Спас на престоле. *Фрагмент*
Декоративное полотенце. *Фрагмент*
- стр. 16 – Троица
- стр. 17 – Троица. *Фрагмент*
Троица. *Фрагмент*
- стр. 18 – Неизвестный святитель из Службы святых отцов
Арсений Великий
- стр. 19 – Иоанн Лествичник
- стр. 20 – Преподобный Акакий
- стр. 21 – Макарий Великий (Египетский)
- стр. 22 – Столпники Симеон Старший, Симеон Младший Дивногорец и Алимпий
- стр. 23 – Столпник Симеон Старший
Столпник Симеон Младший Дивногорец
- стр. 24 – Столпник Алимпий
- стр. 25 – Столпник Давид
Столпник Даниила
- стр. 26 – Столпник Давид. *Фрагмент*
Столпник Даниила. *Фрагмент*
- стр. 27 – Вид южной стены с изображением трех столпников
- стр. 28 – Неизвестный святитель. *Фрагмент*
- стр. 29 – Неизвестный преподобный. *Фрагмент*
- стр. 30 – Богородица в глории
Архангел Гавриил
- стр. 31 – Архангел Гавриил из Троицкого придела. *Фрагмент*
Неизвестный святитель. *Фрагмент*

Евангелие Кошки. Около 1392. Российская государственная библиотека, Москва

- стр. 32 – Заглавный лист Евангелия Кошки
Инициал из Евангелия Кошки
- стр. 33 – Инициал из Евангелия Кошки
Инициал из Евангелия Кошки

Иконы из деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. 1380–1390-е

- стр. 34 – Спас в силах
- стр. 35 – Иоанн Предтеча
- стр. 36 – Богородица
- стр. 37 – Богородица. *Фрагмент*
- стр. 38 – Архангел Гавриил
Архангел Михаил
- стр. 39 – Апостол Петр
Апостол Павел
- стр. 40 – Святитель Василий Великий
- стр. 41 – Иоанн Златоуст

Другие работы

- стр. 42 – Икона Божией Матери «Донская». Около 1392. Государственная Третьяковская Галерея, Москва
- стр. 43 – Икона Божией Матери «Донская». *Фрагмент*
- стр. 44 – Успение Божией Матери. 1380–1390-е. Государственная Третьяковская Галерея, Москва
Успение Божией Матери. *Фрагмент*
- стр. 45 – Преображение. Около 1403. Государственная Третьяковская Галерея, Москва
- стр. 46 – Преображение. *Фрагмент*

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Барагмян*
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Автор текста: *О. Айларова*
Корректор: *Е. Иванова*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: *editor@directmedia.ru*
www.directmedia.ru

ТОМ 37 «Феофан Грек»

© Издательство «Директ-Медиа», 2010
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2010, дизайн обложки
Обложка: **Феофан Грек. «Успение Богородицы»**

Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,
г. Ярославль

Подписано в печать 01. 06. 2010
Формат 70х100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№