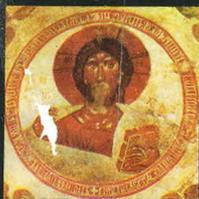
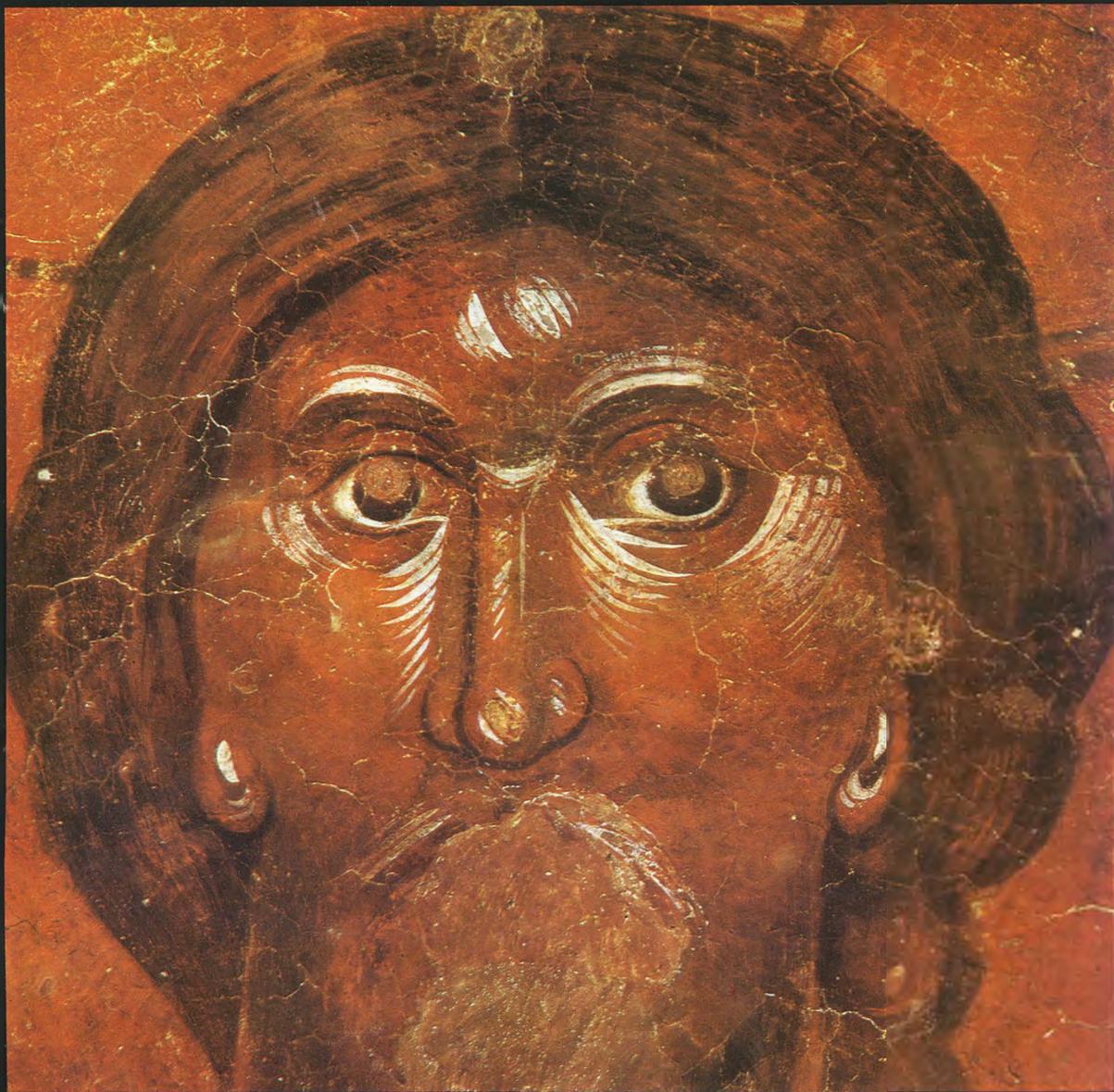


Г. И. Вздорнов



Фрески Феофана Грека
в церкви
Спаса Преображения
в Новгороде

К 600-летию
существования
фресок



Фрески Феофана Грека
в церкви
Спаса Преображения
в Новгороде

Феофан Грек – выдающийся византийский художник XIV века, произведения которого сохранились только в России, ставшей его второй родиной. В 1978 году исполняется шестьсот лет росписи Феофана в церкви Спаса Преображения в Новгороде. Несмотря на утрату многих частей ансамбля, уцелевшие фрески обладают огромной выразительностью, силой эмоционального воздействия. Искусство Феофана – это совершенство художественной формы, умение рассказать на языке живописи о месте и о значении человека в жизни средневекового общества.

Немало отдельных фигур и больших композиций открыто при реставрационных работах в церкви Спаса в 1968–1970 годах. Они публикуются впервые. Благодаря новым открытиям творчество Феофана может быть охарактеризовано более полно. Это замечательное явление не только в истории монументальной живописи. Фрески церкви Спаса открывают пути для познания всей идеологии в средние века, прежде всего в странах Восточной Европы в переломную эпоху XIV века. По качеству и содержательности они находятся в одном ряду с лучшими памятниками мировой художественной культуры.



Г. И. Вздорнов

Фрески Феофана Грека
в церкви
Спаса Преображения
в Новгороде

Фрески Феофана Грека
в церкви
Спаса Преображения
в Новгороде



Памятники
древнего
искусства

Г. И. Вздорнов

Фрески Феофана Грека
в церкви
Спаса Преображения
в Новгороде

К 600-летию
существования
фресок
1378—1978

Москва



«Искусство»
1976

Frescoes
of Theophanes the Greek
in the Church
of the Saviour
of the Transfiguration
in Novgorod

*Памяти
Виктора Никитича
Лазарева*

Предисловие

Первые фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде были открыты около 1912 года. Уже тогда специалисты обратили внимание на высокое качество этих фресок. В изданном два года спустя VI томе «Истории русского искусства» под редакцией Игоря Грабаря автор статьи о древнерусской живописи П. П. Муратов писал о задаче полной расчистки ансамбля Феофана: «... нельзя достаточно выразить всех пожеланий энергии и удачи, необходимых для скорейшего выполнения этой важной работы» (П. Муратов, Русская живопись до середины XVI века. – Игорь Грабарь, История русского искусства, т. VI, М., [1914], стр. 182). А в 1925 году он высказал убеждение, что, когда расчистка будет закончена, «Новгород обогатится памятниками живописи XIV века, которые намного превзойдут все то, что известно до сих пор не только в России, но, может быть, и в других странах» (P. Mouratov, L'ancienne peinture russe, Roma, 1925, p. 84). Обстоятельства сложились, однако, так, что фрески Феофана Грека открывались не планомерно, а случайно, в течение многих лет, и расчистка древней живописи в церкви Спаса закончилась только в 1970 году. При завершении работ были очищены от пыли уже известные композиции и открыты новые фрески. Только сейчас появилась возможность реконструировать систему росписи церкви Спаса и дать более конкретную характеристику художественного стиля Феофана. Это побудило меня написать о фресках церкви Спаса небольшую монографию и опубликовать как прежние, так и вновь открытые фрагменты живописи Феофана.

К сожалению, в процессе работ по завершению расчистки и консервации фресок в церкви Спаса не были сделаны схемы росписи. Поэтому пришлось дать описание местоположения каждого фрагмента. Не удалось также прочесть с близкого расстояния все надписи при изображениях архангелов и серафимов в куполе и некоторых столпников в росписи камеры на хорах и сообщить более точные сведения о технических особенностях фресок Феофана. Необходимые примечания об этом сделаны в соответствующих частях текста. В остальном анализ росписи церкви Спаса основан на личных наблюдениях автора, сделанных осенью 1969 года и летом 1973-го. Поездку в Новгород в 1969 году я совершил вместе с Л. В. Бетиным, А. И. Комечем и В. А. Плугиным. Выяснение некоторых грудных вопросов, связанных с изучением фресок Феофана, было бы, вероятно, невозможно без нашей общей работы в церкви Спаса.

В этой книге сознательно не затрагивается сложная проблема участия Феофана в росписях еще двух новгородских церквей, Волотова и Феодора Стратилата, фрески которых обнаруживают родство с живописью церкви Спаса. Фресковые циклы Волотова и Феодора Стратилата не датированы и не подписаны; и они связываются либо не связываются с творчеством Феофана Грека в зависимости от индивидуальных взглядов того или иного автора на историю новгородского искусства в эпоху Феофана. Очевидно, что все уцелевшие новгородские росписи должны быть исследованы и опубликованы монографически, и только тогда наступит время для их сравнительного изучения, а также для общей характеристики новгородской монументальной живописи XIV–XV веков.

При подготовке рукописи к печати я получил ценные замечания от А. И. Комеча и Э. С. Смирновой. Прошу их принять мою сердечную благодарность. Для иллюстраций (за немногими исключениями) использованы фотоснимки, сделанные А. И. Комечем, В. В. Робиновым и Э. И. Стейнбертом на завершающих этапах консервации фресок и после окончания реставрационных работ в церкви Спаса. Эти снимки дают наиболее точное и полное

представление о живописи Феофана в ее современном состоянии. Воспроизведение в книге многочисленных надписей из церкви Спаса представляло особую задачу. Рассчитанные на восприятие в архитектурном пространстве, выполненные в масштабе стенописи, эти надписи не могли быть механически уменьшены до размеров книжного шрифта без ущерба для удобочитаемости и художественной выразительности. Возникла необходимость в книжном варианте монументального устава XIV века, который хорошо воспринимался бы в малом размере и зрительно сочетался с современным типографским шрифтом. Этот нелегкий труд взяла на себя художница И.А.Гусева, которой я приношу глубокую благодарность. Надписи в ее рисунках не являются точными уменьшенными копиями подлинных надписей, но начертания знаков и расположение строк в целом соответствуют характеру надписей, сохранившихся в церкви Спаса.

10 декабря 1974 года

Подготавливая книгу о фресках Феофана Грека в церкви Спаса Преображения, я постоянно сообщал о новых открытиях в Новгороде и о ходе своей работы Виктору Никитичу Лазареву. Зная, что моя рукопись наконец закончена и сдана в издательство, он интересовался ее дальнейшей судьбой. К сожалению, книга выходит уже после кончины Виктора Никитича († 1 февраля 1976 года). Нечего говорить о том, что многие страницы повторяют его ранее опубликованное исследование «Феофан Грек и его школа». Но здесь есть и такие разделы, где моя характеристика личности и творчества Феофана Грека не совпадает с мнением В.Н.Лазарева. Мне думается, однако, что он с присущей ему широтой взглядов высказался бы о естественности разной трактовки спорных и недостаточно изученных вопросов или стал бы дополнительно аргументировать свою точку зрения: он постоянно пополнял свои знания и читал новые книги и статьи даже в последние дни жизни, и свежесть восприятия искусства никогда не покидала его. Так или иначе, монография о фресках Феофана выходит после смерти Виктора Никитича. Не мне судить о своей работе. Но если отдельные главы написаны все же ясно и содержательно, то этим я в немалой степени обязан дружеским советам моего учителя. Ему и посвящается эта книга.

11 марта 1976 года

I

Краткие исторические сведения о церкви Спаса и ее архитектура

Время основания церкви Спаса Преображения на Торговой стороне в Новгороде в точности не установлено. Но она была одной из древнейших и наиболее почитаемых местных церквей. Уже первое упоминание о ней – в источниках, освещающих драматическую осаду Новгорода войсками суздальского князя Андрея Боголюбского в 1169 году, – ярко рисует значение этого храма в общественной жизни Новгорода. Согласно легенде об осаде, записанной в XIV веке¹, церковь Спаса служила местом постоянного хранения прославленной новгородской святыни – иконы «Богоматерь Знамение»². Чудесное вмешательство иконы в ход военных действий помогло новгородскому ополчению успешно отразить вражеское нашествие, и суздальское войско позорно покинуло пределы Новгорода.

В древнем Новгороде существовало деление на части, или концы, и церковь Спаса находилась в Славенском конце. Это была самая большая и наиболее зажиточная часть города, а Ильинская (или, по-новгородски, Ильина) улица, где стояла церковь Спаса, была главной улицей не только Славенского конца, но и всей Торговой стороны³. В XIV веке жители Ильиной улицы, заботившиеся о храме, решили заменить старую деревянную церковь Спаса новой, каменной⁴. По свидетельству Новгородской первой летописи⁵, ка-

1 См.: Ф. Булаев, Местные сказания владимирские, московские и новгородские. – «Летописи русской литературы и древности», т. IV, М., 1862, стр. 18–23; А. Frolov, Le Znamenie de Novgorod: évolution de la légende. – «Revue des études slaves», t. XXIV, fasc. 1–4, Paris, 1948, pp. 67–81; t. XXV, fasc. 1–4, Paris, 1949, pp. 45–72; Л. А. Дмитриев, Житийные повести русского Севера как памятники литературы XIII–XVII вв. Эволюция жанра легендарно-биографических сказаний, Л., 1973, стр. 97–148. Новая дата литературного оформления легенды (середина XIV века, а не середина XV, как считалось ранее) обоснована Л. А. Дмитриевым.

2

В настоящее время эта икона, датируемая XII веком, находится в Новгородском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике. Живопись на лицевой стороне почти полностью утрачена и заменена новой в XVI веке. Об изображениях апостола Петра и мученицы Наталии на оборотной стороне см.: А. Анисимов, Домонгольский период древнерусской живописи. – Сб. «Вопросы реставрации», II, М., 1928, стр. 123 (снимки), 128 и 133; В. Н. Лазарев, Новгородская иконопись, М., 1969, стр. 13, табл. 13;

1
Церковь Спаса Преображения
на Ильине улице
в Новгороде.
1374 год. Вид с юго-востока



менная церковь «поставлена» в 1374 году и тогда же торжественно освящена архиепископом Алексием, которому прислуживал клир собора св. Софии. Присутствие на освящении уличанской церкви архиепископа свидетельствует о том, насколько популярными были церковь Спаса и находившаяся в ней икона «Богоматерь Знамение» во всех слоях новгородского общества. И не только новгородского. В XIV–XV веках московские митрополиты, посещая Новгород, останавливались сначала у церкви Спаса, где их встречали местный архиепископ, духовенство и жители Новгорода. В церкви Спаса митрополит облачался в ризы, и только затем вся процессия направлялась в собор св. Софии.

На почве припоминаний о воинских успехах Новгорода в XIV веке возникла не только письменная версия легенды о событиях 1169 года, но и целый ряд живописных произведений на эту тему. Сохранилось несколько икон второй половины XV–XVI веков, которые воспроизводят наиболее важные эпизоды осады Новгорода суздальцами⁶. В верхнем регистре самой ранней и лучшей иконы, датируемой 60-ми годами XV века⁷, изображено перенесение чудотворного образа Богоматери Знамение из церкви Спаса Преображения в кремль. Художник написал не деревянную

[К стр. 9]

«Живопись домонгольской Руси. [Каталог выставки икон в Государственной Третьяковской галерее]», М., 1974, стр. 51–54 (под № 8).

3

См.: С. Н. Орлов, К топографии Новгорода X–XVI вв. – «Новгород. К 1100-летию города». Сборник статей, М., 1964, стр. 276–277.

4

«Ильичане», то есть жители Ильинской улицы, упоминаются в «Уставе о мостех» князя Ярослава, но точная дата «Устава» не установлена. Предполагается, что он возник не позже XII–XIII веков. См.: В. В. Мавродин, С. Н. Орлов, К вопросу об «Уставе» князя Ярослава «о мостех» – «Советская археология», 1975, № 2, стр. 98. Летописные известия о церкви Спаса, вопреки указанию С. Н. Орлова («К топографии Новгорода X–XVI вв.» – «Новгород. К 1100-летию города», стр. 276), начинаются не с 1103, а только с 1329 года (Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, М.–Л., 1950, стр. 99).

5

Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, стр. 372.

6

См.: П. Л. Гусев, Две исторические иконы Новгородского церковного древлехранилища. – «Труды Новгородского церковно-археологического общества», т. 1, Новгород, 1914, стр. 170–176; А. Анисимов, Этюды о новгородской иконописи, II. «Чудо от иконы Богородицы». – «София», 1914, № 5, стр. 5–21; Н. Г. Порфиридов, Два сюжета древнерусской живописи в их отношении к литературной основе. – «Труды Отдела древнерусской литературы (Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР)», XXII. Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси, М.–Л., 1966, стр. 112–115; Т. Б. Полеховская, О толковании новгородских икон XV века «Битва новгородцев с суздальцами». – «Труды Государственного Эрмитажа», XV, Л., 1974, стр. 30–35; М. В. Апанатов, Вариант иконы «Битва новгородцев с суздальцами». – Ежегодник «Памятники культуры. Новые открытия. 1975», М., 1976, стр. 208–219. Воспроизведения трех икон см. в книге: К. Onasch, Ikonen, Berlin, 1961, Taf. 41–43.

7

Икона хранится в Новгородском музее. См.: В. Н. Лазарева, Новгородская иконопись, стр. 35–36, табл. 51.

2
Церковь Спаса Преображения
на Ильине улице
в Новгороде.
Вид с юго-запада



церковь Спаса, какой она была в XII веке, а каменную, сооруженную в 1374 году. Храм представлен здесь в виде высокого одноглавого здания с папертью и двухпролетной звонницей. На другой иконе, написанной, вероятно, уже в начале XVI века⁸, любопытной деталью является завершение фасадов церкви трехлопастными фронтонами. Несмотря на неизбежную для иконописи условную передачу форм прославленного новгородского памятника, оба рисунка в принципе весьма точно воспроизводят особенности архитектуры церкви Спаса Преображения.

Церковь Спаса Преображения – характерный образец новгородского зодчества XIV столетия⁹. Она квадратная в плане, с четырьмя подкупольными столпами и одной главой. На восточной стороне имеется полукруглая апсида. Входные двери расположены с южной, западной и северной сторон. Фасады завершаются энергично поднятыми щипцовыми кровлями и украшены арочками, нишками, поясками, замысловатыми крестами¹⁰, фигурными обрамлениями оконных проемов, лопатками и полуколоннами. Особенно живописен южный фасад церкви, где при ярком солнечном освещении можно наблюдать эффектную игру света и тени. Но обилие деталей не меняет основного впечатления, остающегося от церкви Спаса. Она покорила

8

См.: *К. Onasch*, Иконы, Таф. 42. Икона происходит из церкви бывшего Гостинопольского монастыря на реке Волхове близ Новгорода. Принадлежит Русскому музею в Ленинграде.

9

См. о ней: *Макарий, архим.*, Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, ч. I, М., 1860, стр. 301–309; *П. Осиповский*, Историческое описание Спасопреображенской церкви в г. Новгороде, Новгород, 1893 (приложение к «Памятной книжке Новгородской губернии на 1893 год»); [*В. В. Суслов*], Церковь Спаса Преображения в Новгороде. – «Памятники древнерусского искусства», вып. II, Спб., изд. имп. Академии художеств, 1909, стр. 34–37 (с планом, продольным разрезом и двумя чертежами фасадов); *В. А. Нарбеков*, Новгородско-псковские церковные древности на XV археологическом съезде в Новгороде (22 июля – 8 августа 1911 г.), Казань, 1912, стр. 32; *В. П. Ласковский*, Путеводитель по Новгороду, изд. 2-е, Новгород, 1913, стр. 219–221;

А. Стрков и *В. Богусевич*, Новгород Великий. Под ред. академика Б. Д. Грекова, Л., 1939, стр. 103–107; *М. К. Каргер*, Новгородское зодчество. – «История русского искусства», т. II, М., 1954, стр. 58–60; *Л. М. Шуляк*, Памятники архитектуры Новгорода. Церковь Спаса Преображения, Новгород, 1958; *М. К. Каргер*, Новгород Великий, Л.–М., 1961, стр. 194–198; *Т. В. Гладенко*, *Л. Е. Красноречьева*, *Г. М. Штендер*, *Л. М. Шуляк*, Архитектура Новгорода в свете новых исследований. – «Новгород. К 1100-летию города», стр. 224, 225, 226, 228, 230 (ценные замечания Л. М. Шуляк); *П. Н. Максимов*, Архитектура Новгорода и Пскова конца XIII – начала XVI в. – «Всеобщая история архитектуры в двенадцати томах», т. 6, М., 1968, стр. 20, рис. 13 и 14 – 2.

10

В Новгороде с давних пор существовал обычай ставить каменные и обетные кресты, которые в каменных церквях закладывались непосредственно в стены здания. Церковь Спаса была одной из наиболее чтимых в городе, и в XIX веке здесь насчитывалось около 20 крестов [см.: *Макарий, архим.*, Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, ч. I, стр. 304; *В. А. Нарбеков*, Новгородско-псковские церковные древности на XV археологическом съезде в Новгороде (22 июля – 8 августа 1911 г.), стр. 32 и 40]. Отдельные кресты и ныне находятся на своих местах, но часть их утрачена, а часть взята в Исторический музей в Москве.

3
Церковь Спаса Преображения
на Ильине улице
в Новгороде.
Деталь иконы «Битва
новгородцев с суздальцами»,
60-е годы XV века.
Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник



не столько отделкой своих составных частей, сколько величиною, высотой, энергичным движением масс, объемной выразительностью целого.

Устройство интерьера церкви хорошо соответствует ее внешнему облику. Четыре массивных, квадратных в сечении столпа несут арки и паруса, на которые опирается высокий световой барабан, увенчанный в свою очередь куполом. Ветви креста и боковые помещения перекрыты сводами. В западной части храма имеются хоры, куда можно войти по каменной внутрискладчатой лестнице. Хоры представляют собою узкий деревянный накат. В отличие от обширных каменных «полатей» более древних построек хоры церкви Спаса служат всего лишь соединительным мостиком между двумя камерами, расположенными на уровне хор в юго-западном и северо-западном углах здания. Такие замкнутые помещения на хорах имеются во многих новгородских церквях; упоминаются они и в местных летописях. Назначение камер выясняется из одного редкого описания новгородских церквей, сделанного в начале XVI века, где упомянуто множество престолов «на полатех» в этих церквях¹¹. Это, следовательно, самостоятельные часовни-приделы. «На полатех» в церкви Спаса Преображения на Ильине улице находились «Троица да Козма Демьян»¹². Это означает,

11
См.: А. Никольский, Описание семи новгородских соборов по списку XVI в. С.-Петербургской библиотеки св. Синода. – «Вестник археологии и истории», изд. Археологическим институтом, вып. X, Спб., 1898, стр. 76–81.

12
Там же, стр. 77, 81.

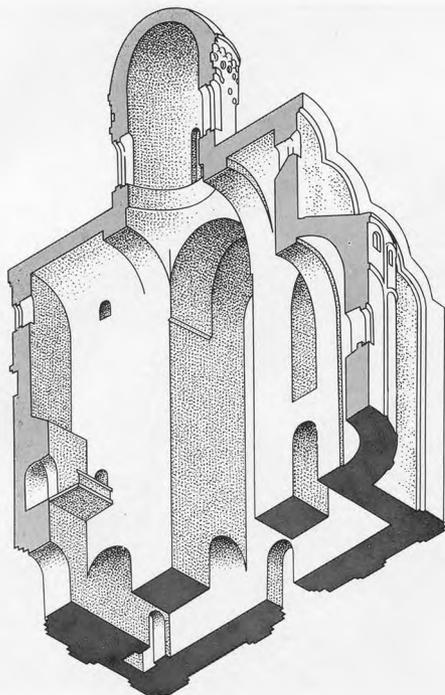
4
Церковь Спаса Преображения
на Ильине улице
в Новгороде.
Деталь иконы «Битва
новгородцев с суздальцами».
Начало XVI века.
Русский музей, Ленинград



как мы убедимся далее, что северо-западная камера служила приделом Троицы, а юго-западная камера была посвящена Косме и Дамиану.

Более сложным представляется устройство двух других угловых помещений здания. От северо-восточного столпа к северной и восточной стенам переброшены невысокие арки, верхние части которых выровнены по горизонтали как бы для настила деревянного пола. Но световые арки, расположенные выше и соединяющие эту часть храма с северной ветвью креста и вимой, не были заделаны, и вполне вероятно, что второго этажа над жертвенником в древности, как и теперь, не существовало. Устройство юго-восточной части здания менее загадочно, но также не совсем ясно. Нижний этаж – диаконник – перекрыт низким оштукатуренным потолком. Форма и характер этого потолка указывают на его недавнее происхождение, но в XIV веке здесь несомненно существовало такое же перекрытие, поскольку выше находится замкнутое квадратное помещение с деревянным накатным полом. Для освещения этой угловой камеры в южном прясле восточной стены и в восточном прясле южной стены сделаны три окна, а в стене, выходящей внутрь храма, дверной проем. Можно было бы предполагать, что в юго-восточную камеру в древности попадали через эту дверь по де-

5
Церковь Спаса Преображения
на Ильине улице
в Новгороде.
Аксометрия



ревянному переходу, который вел из придела Косьмы и Дамиана вдоль южной стены храма. Но это не так, поскольку в восточной стене придела Косьмы и Дамиана не было и нет никакой двери. Есть основание думать, что замурованное ныне помещение над диаконником служило в XIV веке ризницей и туда попадали, вероятно, не через дверь в стене, а по деревянной приставной лестнице непосредственно из диаконника¹³. Назначение «дверного» проема в западной стене остается, следовательно, не совсем ясным.

Церковь Спаса Преображения находится в сравнительно хорошем состоянии сохранности. Но в течение пяти веков отдельные части здания были разрушены либо переделаны. Эти изменения необходимо учитывать как при изучении архитектурных форм памятника, так и при исследовании системы его росписи.

На иконе «Битва новгородцев с суздальцами» из музея в Новгороде церковь Спаса Преображения представлена с западным притвором и звонницей. Этот притвор и звонница были затем сломаны. На их месте в конце XVIII либо в начале XIX века была сооружена низкая и широкая паперть, которая в зимнее время служила теплой церковью¹⁴, а в 1820-х годах перед папертью была выстроена высокая, безличная по архитектуре колокольня¹⁵. Переделкам подверглись и верх-

13

О диаконнике как приалтарном помещении, где хранилась церковная утварь (сосуды, книги, ризы) и церковная казна, а также о других помещениях, предназначенных для той же цели и находившихся рядом с диаконником, см.: *Н. А. Артлебен*, Казна московского Успенского собора, устроенная Аристотелем Фиораванти. – «Древности. Труды Московского Археологического общества», т. VIII, М., 1880, стр. 129–133.

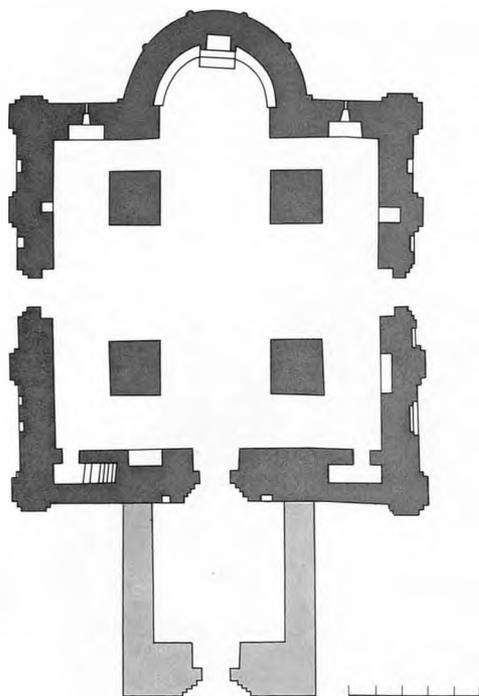
14

В 1815 году новая паперть уже существовала, так как древний дверной проем, соединявший ее с холодной церковью, был в это время значительно расширен. См.: *П. Осинковский*, Историческое описание Спасо-Преображенской церкви в г. Новгороде, стр. 7.

15

Там же, стр. 22.

6
Церковь Спаса Преображения
на Ильине улице
в Новгороде.
План и следы древнего
притвора



ние части здания. Щипцовые кровли – поздние. В XIV–XV веках завершения фасадов были трехлопастными, как это показано на иконе «Битва новгородцев с суздальцами» из Русского музея. Толстый слой штукатурного намета и побелок на фасадах также является чуждым первоначальному виду церкви. В 1374 году стены храма изнутри были покрыты тонким слоем светлой обмазки¹⁶, а снаружи, несмотря на то, что стены сложены из камня, а барабан и купол из кирпича, они оставались, вероятно, без обмазки и штукатурки¹⁷. Кладка стен здания из неровного камня-ракушечника и грубого кирпича была отчетливо видна, и она несколько сглаживала суховатые очертания фасадных украшений. Выражение мужественной силы, подкупающее нас в архитектурных формах церкви Спаса, воспринималось поэтому в древности еще ярче.

Внутри, как и снаружи, храм Спаса также не избегал существенных переделок. Как и во всех других средневековых русских церквях, здесь полностью утрачена древняя алтарная преграда: ее устройство в общих чертах может быть реконструировано лишь с помощью специальных архитектурно-археологических исследований и на основании уцелевших фрагментов росписи на предалтарных столпах. Подкупольные

16
Установлено специальными исследованиями В. В. Филатова («К истории техники стеной живописи в России». – Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова», М., 1968, стр. 56).

17
Ср. данные о первоначальном виде близкой по архитектуре к церкви Спаса другой новгородской церкви – Петра и Павла в Кожевниках (1406): Т. В. Гладенко, Л. Е. Красноречев, Г. М. Штендер, Л. М. Шуляк, Архитектура Новгорода в свете новых исследований. – «Новгород. К 1100-летию города», стр. 239 (наблюдения Г. М. Штендера и Л. М. Шуляк) и снимки этой церкви после реставрации на рис. 21 и 22.

7
Церковь Спаса Преображения
на Ильине улице
в Новгороде.
Общий вид после
освобождения Новгорода
от немецко-фашистских
захватчиков в 1944 году



подпружные арки, несмотря на то, что они являются, как и стены, главными несущими конструкциями всего здания, выложены, как это установлено Л. М. Шуляк, из кирпича и в технике XIX века¹⁸. Своды под угловыми камерами также новые, в древности здесь были, вероятно, деревянные накатные потолки. Обезображенная пристройками, толстыми слоями штукатурок и позднейшей малярной живописью, под которой скрывались древние фрески, церковь Спаса Преображения во второй половине XIX века представляла собой грустную картину изуродованного, но некогда прекрасного и величественного памятника¹⁹. При этом поновители и возобновители захолустного городка, каким был Новгород в XVIII и XIX веках, мало заботились, конечно, о действительном поддержании здания. В 1885 году, ввиду угрожающего состояния, готовый обрушиться храм Спаса на Ильине был закрыт для богослужения. Местные дельцы стали даже поговаривать о его полной разборке. И лишь по счастливой случайности эта варварская идея не была проведена в жизнь, как это нередко случалось, к сожалению, с памятниками древнего зодчества и древней живописи в других градах и всея царской России. Капитальный ремонт в 1885–1887 годах²⁰ сохранил церковь для будущих поколений.

18

См.: С. Н. Давыдов, Восстановление архитектурных памятников Новгорода в 1945–1949 годах. – Сб. «Практика реставрационных работ», I, М., 1950, стр. 71.

19

Общие виды церкви с папертью и колокольной зафиксированы в рисунке, приложенном к статье П. Осиновского, а также в фотоснимках, сделанных в конце XIX века И. Ф. Баршевским. См., в частности: [В. В. Суслов], Церковь Спаса Преображения в Новгороде. – «Памятники древнерусского искусства», вып. II, стр. 54; А. Шусев, В. Покровский, Рассвет новгородского зодчества. – *Игорь Грабарь*, История русского искусства, т. I, М., [1910], стр. 206 и 207.

20

П. Осиновский, Историческое описание Спасопреображенской церкви в г. Новгороде, стр. 6.

Вопрос о научной архитектурной реставрации церкви Спаса Преображения был поставлен только в советское время. В 1936 году были сломаны сильно искажавшие первоначальный облик здания теплая паперть и колокольня. При этом удалось открыть фундаменты и даже нижние части стен западного притвора XIV века²¹. Его ширина была значительно уже поздней паперти. Она соответствовала лишь среднему пряслу западной стены, а высота равнялась примерно трети высоты главного здания. Передняя стена притвора оказалась толще боковых, так как она держала, судя по изображению на иконе из Новгородского музея, звонницу. Притвор был перекрыт коробовым сводом, очертания которого до сих пор хорошо видны на западном фасаде церкви.

В годы второй мировой войны, когда Новгород, занятый немцами, в течение трех лет служил линией фронта, церковь Спаса Преображения, в отличие от многих пригородных новгородских храмов, избежала полного разрушения. Но она сильно пострадала от бомбежек и от прямых попаданий артиллерийских снарядов. Верхний коробовый свод западной ветви креста и свод северо-западной угловой камеры были полностью либо частично разбиты, а юго-западный угол храма сильно отошел от основного массива здания. Множество пробоин и трещин имелось и в других частях церкви. В окнах купола, где немцы устроили наблюдательный пункт, были проделаны широкие амбразуры для пулеметов, а в простенках выбиты гнезда для балок встроеного в купол деревянного жилого помещения²². К моменту освобождения Новгорода советскими войсками (в январе 1944 года) Спасо-Преображенская церковь представляла собой колоссальную руину, возвышавшуюся среди пепелищ и обгорелых, изуродованных деревьев. Стены, своды и кровля здания были повреждены до такой степени, что понадобилось несколько лет самоотверженного труда для приведения церкви в относительно надежное состояние²³. Хотя научная реставрация здания, начатая в 1936 году, не была продолжена в послевоенное время²⁴ и отдельные вопросы, связанные с его архитектурой, выяснены еще недостаточно, в существующем виде церковь Спаса вполне доступна как для изучения первоначальных архитектурных форм храма, так и для реконструкции системы его росписи.

21

«Материалы по ремонту и реставрации новгородских архитектурных памятников (1935–1940)». – «Новгородский исторический сборник», вып. 8, Новгород, 1940, стр. 101–102 и 105.

22

См.: «Сборник сообщений Чрезвычайной Государственной комиссии о злодеяниях немецко-фашистских захватчиков», М., 1946, стр. 198 (из протокола от 4 мая 1944 года).

23

Реставрация церкви Спаса осуществлялась в 1946–1948 и 1950–1951 годах под наблюдением Л. М. Шуляк. См.: С. Н. Давыдов, Восстановление архитектурных памятников в Новгороде в 1945–1949 годах. – Сб. «Практика реставрационных работ», 1, стр. 70–72; Л. М. Шуляк, Памятники архитектуры Новгорода. Церковь Спаса Преображения, стр. 8.

24

Не были, в частности, восстановлены формы первоначального завершения фасадов трехлопастными фронтонами, средняя часть которых проектировалась в свою очередь, как это установлено Ю. Н. Дмитриевым, на дугообразной стенке, которая соответствовала коробовому своду внутри здания. См.: Ю. Н. Дмитриев, О формах покрытия в новгородском зодчестве XIV–XVI веков. – «Древнерусское искусство XV–начала XVI века», М., 1963, стр. 198–199. Существующая восьмискатная пощиповая кровля церкви Спаса сделана, по разысканиям того же Ю. Н. Дмитриева, не позже середины XVI века (*там же*, стр. 200–202).

II

Открытие фресковой живописи в церкви Спаса

Церковь Спаса Преображения была расписана фресками спустя четыре года после ее постройки. Единственное сообщение об этой росписи содержится в Новгородской третьей летописи, составленной в конце XVII века. Пространная редакция летописи (основная) гласит: «В лето 6886 [1378] подписана бысть церковь господа бога и Спаса нашего Иисуса Христа во имя боголепнаго Преображения повелением благородного и боголюбиваго боярина Василия Даниловича и со уличаны Илины улицы. А подписал мастер греченин Феофан при великом княжении князя Дмитрия Ивановича и при архиепископе Алексее новгородском и псковском»¹.

Уникальное известие Новгородской третьей летописи не принадлежит, как можно было бы предполагать, летописцу XIV века. М. К. Каргер убедительно показал, что это известие является вольной копией ктиторской надписи, имевшей некогда в храме и затем погибшей². Составитель Новгородской третьей летописи, собирая материал для задуманного им летописного свода, списал, в частности, и надпись в церкви Спаса. Возможные неточности, которые могли иметь место при воспроизведении текста XIV столетия в 70-е годы XVII века, не лишают известия о фресках исторической ценности. Нет оснований сомневаться в

1

С. Н. Азбелев, Новгородские летописи XVII века, Новгород, 1960, ср. 111. Известие краткой редакции в деталях отличается от известия пространной: «Того же лета подписаша церковь господа нашего Иисуса Христа на Ильине улице, повелением благороднаго и боголюбиваго боярина Василия Даниловича, и со уличаны Ильины улицы, а подписывал мастер греченин Феофан, при великом княжении князя Дмитрия Ивановича и при архиепископе Алексии Великаго Новгорода и Пскова» (*там же*). См. также ранее изданный текст (с несущественными разночтениями): Новгородские летописи. (Так названные Новгородская вторая и Новгородская третья летописи), Спб., изд. Археографической комиссии, 1879, стр. 243.

2

См.: М. К. Каргер, К вопросу об источниках летописных записей о деятельности золоченого Петра и Феофана Грека в Новгороде. — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР», XIV, М.—Л., 1958, стр. 565–568. Ср.: С. Н. Азбелев, Новгородские летописи XVII века, стр. 106.

его достоверности. Оно правильно фиксирует и дату выполнения фресок, и ктиторов³, и имя мастера.

От монументального ансамбля фресок в церкви Спаса Преображения до нас дошли случайные фрагменты, составляющие лишь часть этого живописного цикла в его первоначальном виде. К сожалению, нельзя установить, когда и при каких обстоятельствах была утрачена роспись. Вероятно, разрушение живописи началось еще в XIV столетии, так как известно о большом пожаре на Торговой стороне в 1385 году, когда здесь погорели все церкви, за исключением храма Богородицы на Михалице: «... лют бо бяше велми пожарь»⁴, – сообщает составитель Новгородской первой летописи, современник и очевидец катастрофы.

При реставрационных работах в храме Спаса Преображения в 1930-х годах было замечено, что большие выпадки древней штукатурки во многих местах имеют восполнения из другой, мелкозернистой и желтоватой массы, края которой иногда перекрывали соседние участки древнего штукатурного слоя с остатками росписи 1378 года. Эти чинки не были расписаны, и в свое время они, конечно, в немалой степени портили общий вид росписи XIV века, так как их светлые пятна должны были резко выделяться на фоне уцелевших участков древней живописи. Ю. А. Олсуфьев предполагал⁵, что обнаруженные им чинки были сделаны в XVII либо XVIII веке, поскольку их, как и древние фрески, перекрывала однородная штукатурка XIX века. Очевидно, уже в XVII и XVIII веках фрески Феофана были сильно утрачены и что именно в это время началась полоса периодических поновлений древнего здания и его росписи.

Толстый намет новой штукатурки поверх остатков стенописи 1378 года был сделан, вероятно, в 1858 году, когда очередные поновители церкви Спаса произвели большие работы в храме. Чтобы штукатурка лучше держалась на нижележащих слоях, сохранившиеся к тому времени фрески Феофана, а также их восполнения местами были покрыты беспорядочными насечками. Особенно пострадали от насечек и других механических повреждений фрески на предалтарных столпах, в диаконнике и под хорами. В куполе и в парусах поновители 1858 года заново написали фигуры праотцев и евангелистов; стены основного помещения храма были выкрашены зеленой краской, столпы – розовой, а подпружные арки расписаны звездами по белому фону⁶. В угловой камере на хорах древние фрески не были заштукатурены, а только покрыты тонким слоем нескольких побелок.

Как это часто случалось в России, научное внимание к стенописи Феофана Грека в церкви Спаса было обращено именно в тот момент, когда она подверглась,

3

Главный заказчик росписи (и, возможно, основной пайщик при строительстве церкви) боярин Василий Данилович дважды упомянут в Новгородской первой летописи. В 1366 году он и его сын Иван, возвращаясь с Двины, были схвачены великим князем Дмитрием Ивановичем «на Вологде» в ответ на грабежи новгородских «молодых людей» на Волге (Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, стр. 369). В следующем году новгородцы помирились с московским князем, и заложники были отпущены в Новгород (*там же*). «Эти факты, – как верно заметили составители исторического очерка о Новгороде, – свидетельствуют о том, что боярин Василий Данилович занимал очень видное политическое положение в Новгороде и вел крупные операции по эксплуатации Двинской земли» (А. Стрков и В. Богусевич, Новгород Великий, стр. 104).

4

Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, стр. 380.

5

Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи (далее: ОР ГТГ), ф. 67, № 351, л. 1 об. (из отчета экспедиции секции древнерусской живописи отдела реставрации Третьяковской галереи в Новгород в 1936 году; машинописный экземпляр, подлинник).

6

См.: Макарий, архим., Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, ч. I, стр. 306; П. Осиповский, Историческое описание Спасопреображенной церкви в г. Новгороде, стр. 22.

быть может, наибольшей порче за все пять веков ее существования. Архимандрит Макарий, составитель фундаментального описания новгородских древностей и очевидец варварского ремонта храма Спаса в 1858 году, упоминает, например, о «возобновленных» в его время изображениях Спасителя в куполе и Богоматери в нише на западном фасаде⁷. О фресках купола, а также барабана, где можно было рассмотреть изображения ангелов, серафимов и двух пророков, сообщил затем В. В. Суслов⁸. Но следы фресок XIV века были заметны и в других частях церкви. «Древняя роспись храма, – читаем мы у В. В. Суслова, – ... по-видимому, сохраняется под окраскою стен его, так как в некоторых местах сквозят признаки священных изображений»⁹.

Предположение В. В. Суслова побудило вскоре исследователей русского искусства начать пробные раскрытия фресок Феофана. Эти работы совпали с увлечением передовых кругов общества древнерусской живописью, в истории которой уже тогда Новгороду и подвизавшимся в Новгороде знаменитым художникам справедливо отводилась выдающаяся роль. Удачный опыт расчистки в 1910–1912 годах фресок XIV столетия в другой новгородской церкви, Феодора Стратилата, укрепил уверенность в том, что в храме Спаса Преображения будет найдена живопись не меньшей художественной ценности.

Первые фрагменты фресок в церкви Спаса были обнаружены в 1910 и 1911 годах «неизвестными лицами» из Петербурга, пытавшимися открыть из-под белки и штукатурки фигуры святителей в алтарной части храма. Вероятно, ими же в 1912 году расчищались фрески камеры на хорах, где были найдены изображения святителя на восточной стене, Богоматери с Христом-младенцем над входной дверью и фигура архангела Гавриила с мерилом и сферой в руках. По сведениям Н. Г. Порфиридова¹⁰, этими самовольными и бесконтрольными расчистками руководил П. Л. Гусев – сотрудник петербургского Археологического института. Не обладая опытом научной реставрации, П. Л. Гусев и его товарищи сделали, конечно, совсем немного, и к тому же они лишь испортили обнаруженные ими фрески¹¹.

В годы первой мировой войны реставрационные работы в Новгороде приостановились, а после революции дело открытия фресок в церкви Спаса перешло в руки такого выдающегося мастера, каким был П. И. Юкин, уже зарекомендовавший себя в Новгороде расчисткой стенописи Феодора Стратилата. В отличие от способа производства работ в церкви св. Феодора, где П. И. Юкин делал сначала пробные зондажи и расчищал древнюю живопись только в местах ее обнаружения

7

См.: Макарий, архим., Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, ч. I, стр. 306. См. также: М. Толстой, Русские святые и древности, ч. III. Святые и древности Великого Новгорода, М., 1862, стр. 130.

8

См.: [В. В. Сулов], Церковь Спаса Преображения в Новгороде. – «Памятники древнерусского искусства», вып. II, стр. 35–36.

9

Там же, стр. 36.

10

См.: Н. Порфиридов, Новые открытия в области древней живописи в Новгороде (1918–1928). – «Сборник Новгородского общества любителей древности», IX, Новгород, 1928, стр. 60.

11

Подробные сведения о любительских расчистках в 1910-х годах сообщает А. И. Анисимов («Новооткрытые фрески Новгорода». – «Старые годы», 1913, декабрь, стр. 53–54). Но данные А. И. Анисимова и Н. Г. Порфиридова не во всем согласуются, так как, по А. И. Анисимову, в камере на хорах фрески открывали «другие доброхоты», а не те же лица, которые делали расчистки в алтарной апсиде. А. И. Анисимов сообщает также, что эти работы велись в 1912 году и «несколько лет назад», тогда как Н. Г. Порфиридов называет 1910–1913 годы, а в неизданном сообщении о фресках церкви Спаса на заседании Новгородского общества любителей древности 29 июня 1920 года – соответственно 1910–1911 и 1913 годы (архив Новгородского музея-заповедника, фонд Новгородского общества любителей древности, инв. № 3538; для установления даты сообщения см. протокол заседания – там же, инв. № 1983). Единственным достоверным свидетельством о работах в церкви Спаса в это время является неопубликованное письмо священника церкви Спаса Преображения Анатолия Кунникова к Л. А. Мацулевичу от 29 июня 1912 года, где он «спешит известить» адресата, что в камере на хорах им, П. Л. Гусевым и сыном П. Л. Гусева Л. П. Гусевым открыты три фрески: изображение неизвестного святого, Знамение и ангел (Ленинградское отделение архива Академии наук СССР, ф. 991, оп. 3, ед. хр. 113, лл. 1, 2). О расчистках 1912 года в камере сообщает П. П. Муратов («Русская живопись до середины XVII века». – Игорь Грабарь, История русского искусства, т. VI, стр. 180, 182 и 184).

✠
Вселдержителю.





этими пробами, в церкви Спаса он предполагал снять все побелки и новую штукатурку с позднейшей росписью от купола до пола здания. Постепенно он собрался открыть уцелевшие фрески в той последовательности, как они были исполнены. При такой постановке дела исключалась также случайность открытий: на пройденных участках стен вторичные поиски фресок были бы бесперспективны. Недостаток средств не позволил, однако, наладить работы по задуманной программе, и в 1918–1921 годах П. И. Юкин, действуя в качестве сотрудника Всероссийской комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи, расчистил в церкви Спаса Преображения около двадцати больших и малых фрагментов росписи в разных местах здания: несколько голов апостолов из «Евхаристии» в алтарной апсиде, фигуры святителей в диаконнике и в проходе, ведущем из диаконника в алтарь, изображения протцев Ноя, Мельхиседека и Авеля в барабане купола, «Троицу», Макария Египетского, Акакия и верхние части фигур трех столпников на южной стене в камере на хорах и другие фрески¹². Небольшие работы производились П. И. Юкиным также в 1923 году, когда была завершена расчистка ранее обнаруженного медальона с полуфигурой Иоанна Лествичника на северной стене камеры¹³. В дальнейшем поиски фресок в церкви Спаса велись несистематически. Крайне тяжелые условия для работы в области охраны и реставрации памятников древнерусского искусства, сложившиеся в годы нэпа, а затем и в конце 1920-х годов, отнюдь не способствовали продолжению дорогостоящих экспедиций московских реставрационных мастерских в Новгород. Летом 1930 года П. И. Юкин расчистил лишь верхнюю часть изображения столпника на южной стене камеры¹⁴. Последовавшее вскоре отстранение руководителя новгородских экспедиций А. И. Анисимова от всех дел, связанных с реставрацией и научным изучением древнерусской живописи (осенью 1930 года), и ликвидация Центральных государственных реставрационных мастерских (1933 год) совсем приостановили расчистку фресок Феофана.

Работы в Спасо-Преображенской церкви возобновились лишь через несколько лет по инициативе Ю. А. Олсуфьева, который возглавил секцию древнерусской живописи отдела реставрации Третьяковской галереи. В 1935–1936 годах бригада художников-реставраторов (Е. А. Домбровская, И. А. Баранов, С. С. Чураков, Н. А. Кисляков и Г. В. Баранов) под наблюдением Ю. А. Олсуфьева произвела наиболее крупные расчистки в церкви Спаса¹⁵. Именно в это время были найдены изображения Пантократора, ангелов и серафимов в куполе, открыты монументальные фигуры Адама, Илии, Ено-

12

См.: протокол комиссии по обследованию состояния сохранности памятников древнерусской живописи в Новгороде от 1 января 1919 года (машинописная копия). – ОР ГТГ, ф. 67, № 322, л. 51 об. (сведения о расчистках в конце 1918 года); *Н. Порфиридов*, Письмо из Новгорода. – «Дела и дни. Исторический журнал», кн. 1, Пб., 1920, стр. 360 (сведения о работах 1919 года); *его же*, Вести из Новгорода. – «Казанский музейный вестник», № 3–6, Казань, 1921, стр. 148 (сведения о расчистках в 1918 году); дневник работ в церкви Спаса Преображения в Новгороде 9–26 июня 1920 года (рукопись Н. Д. Протасова, подлинник). – ОР ГТГ, ф. 67, № 351, лл. 102–111; дневник работ по раскрытию фресок в церкви Спаса Преображения в Новгороде 2 сентября – 15 октября 1920 года (рукопись П. И. Юкина, подлинник). – ОР ГТГ, ф. 67, № 351, лл. 96–101; дневник работ в церкви Спаса Преображения в Новгороде 12 июля – 29 августа 1921 года (рукопись П. И. Юкина, подлинник). – ОР ГТГ, ф. 67, № 351, лл. 91–95; [Г. В.] *Жидков*, Новгородская реставрационная экспедиция. – «Среди коллекционеров», 1922, № 4, стр. 71 (сведения об открытиях в 1912 и 1919–1921 годах); *Игорь Грабарь*, Феофан Грек (Очерк из истории древнерусской живописи). Казань, 1922, стр. 13–14 (сведения о работах в 1918, 1920 и 1921 годах); *Н. Порфиридов*, Новые открытия в области древней живописи в Новгороде (1918–1928). – «Сборник Новгородского общества любителей древности», IX, стр. 60–61 (сведения о расчистках в 1918–1921 годах).

13

См. доклад А. И. Анисимова о работах в Новгороде летом 1923 года (машинописная копия). – ОР ГТГ, ф. 67, № 56, лл. 3 об – 4.

14

См. отчет А. И. Анисимова об экспедиции в Новгород в июне–июле 1930 года (рукопись, подлинник). – ОР ГТГ, ф. 67, № 341, л. 23 об.

15

См.: дневник и протокол работ экспедиции секции древнерусской живописи отдела реставрации Третьяковской галереи в Новгороде в 1935 году (машинописные экземпляры, подписанные Ю. А. Олсуфьевым). – ОР ГТГ, ф. 67, № 351, лл. 9–14 об. и 46–50 об., 51 об.–53; дневник и отчет о работах в 1936 году (машинописные экземпляры, подписанные Ю. А. Олсуфьевым). – ОР ГТГ, ф. 67, № 350, лл. 40–43 и № 351, лл. 1–2.



ха, Сифа и Предтечи в простенках светового барабана и полностью завершена расчистка всех уцелевших фресок в северо-западной угловой камере на хорах. Немало ценных фрагментов древней живописи было обнаружено также на стенах и арках в главном помещении храма: головы трех апостолов и фрагмент велума из левой части «Евхаристии» в апсиде, большой фрагмент стоящей задрапированной фигуры на южном склоне триумфальной арки, изображение Александра человека Божия и двух неизвестных мучеников на восточной и северной гранях северо-восточного подкупольного столпа, медальон с мучеником Сергием на южном склоне арки, соединяющей этот столп с северной стеной¹⁶, остатки фигур двух стоящих воинов на западной стене северной части трансепта, изображения Улиты с Кириком и св.Феклы на склонах арки слева от южного входа в церковь, две женские фигуры в северо-западной части здания под хорами и другие, менее значительные, фрагменты древней стенописи. Поиски фресок в других местах не дали положительных результатов, но Ю.А.Олсуфьев не исключал возможности дополнительных находок.

Так как после 1936 года работы по раскрытию фресок в церкви Спаса Преображения не возобновлялись, постепенно сложилось убеждение, что все уцелевшие фрагменты стенописи Феофана найдены и никаких значительных открытий в этом памятнике уже не может быть сделано. Такая точка зрения оказалась неверной. Когда в 1965–1966 годах бригада московских реставраторов под руководством Г.С.Батхеля приступила к укреплению и промывке фресок в церкви Спаса, им удалось выяснить, что под слоями шпаклевок и побелок XIX века еще имеются фрагменты изначальной стенописи. Было принято решение произвести обследование поверхности всех стен и сводов церкви на предмет полного выявления древней живописи. Эта работа была осуществлена в 1968–1970 годах¹⁷. В 1970 году по инициативе Новгородского музея производились также археологические раскопки в апсиде церкви Спаса, где наряду с многочисленными обломками фресок из толстого культурного слоя были обнаружены остатки интересной живописи над синтроном и за епископским креслом. Эпизодические работы в церкви Спаса велись и в последующие годы. В частности, из-за слабого сцепления штукатурного слоя с каменной кладкой фрагменты фресок, находившиеся в нижней части алтарной ниши, сразу после их открытия пришлось снять со стены, и заново на прежнем месте они были смонтированы только в 1975 году. Хотя до сих пор мы говорили о полном открытии фресок в церкви Спаса, в будущем здесь возможны дополнительные находки. Западная стена церкви не

16

Часть этого медальона была раскрыта еще П. И. Юкиным в октябре 1920 года (ОР ГТГ, ф. 67, № 351, л. 99).

17

Краткую информацию см.: Г. С. Батхель, Новые фрагменты живописи Феофана Грека. – «Сообщения ВЦНИИЛКР», 27, М., [1972, на обложке: 1971], стр. 207–210; *его же*, О реставрационных работах 1971 года по новгородским стенописям. – «Реставрация и исследования памятников культуры», вып. I, М., 1975, стр. 241. В укреплении, промывке и расчистке фресок церкви Спаса Преображения в 1968–1970 годах принимали участие художники-реставраторы Всесоюзного производственного научно-реставрационного комбината Министерства культуры СССР Г. С. Батхель, Ю. В. Новиков, Л. Н. Кузнецов, В. Ф. Ромашкевич, Л. Н. Шархун, В. А. Мишин, Л. И. Шорин, Л. Г. Батхель.

была доследована до конца и при тщательном зондировании поздней штукатурки не исключено обнаружение еще нескольких фрагментов живописи XIV века. Но значительно больше сулят работы по удалению существующего пола, который находится почти на полтора метра выше древнего пола, сложенного из каменных плит. В земляной насыпи между этими двумя полами, как показали пробные раскопки в алтарной части церкви, находятся мелкие фрагменты фресок Феофана, сбитые со стен при варварских ремонтах XVII–XIX веков. Здесь необходимо провести такую же кропотливую работу по извлечению и подборке остатков сбитой росписи, какая проделана после раскопок руин церкви Спаса на Ковалеве¹⁸. Из мелких кусочков штукатурки с остатками живописи наверняка соберутся части былых композиций и отдельных фигур. Не говоря о том, что их можно использовать для более точной реконструкции росписи церкви Спаса, они будут представлять и самостоятельную ценность – как новые памятники искусства великого художника.

Хотя все дополнительные исследования в церкви Спаса Преображения отложены на неопределенный срок, нет оснований дожидаться окончания этих работ. Главные открытия здесь уже сделаны. В целом за последние годы в церкви Спаса обнаружено около тридцати неизвестных ранее фрагментов росписи, особенно в люнетах, на сводах и стенах центрального нефа и трансепта, а также на лицевых гранях предалтарных столпов и в апсиде. Как правило, это части монументальных композиций, помещавшихся в верхних зонах росписи храма. Новые находки позволяют сейчас совсем иначе подойти к решению важных вопросов, которые возникают при исследовании фресок Феофана. Мы имеем теперь возможность реконструировать общую систему декорации храма Спаса, выяснить состав артели, которой руководил Феофан, а также уточнить стилистическую оценку стенописи в целом и ее отдельных частей.

18

См.: В. Б. Грекова, Реставрация стенописи храма Спаса на Ковалеве. – Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода», М., 1968, стр. 335–347; *ее же*, Работы по росписи церкви Спаса Преображения на Ковалеве близ Новгорода (итоги на конец 1971 г.). – Сб. «Реставрация и исследования памятников культуры», вып. I, стр. 136–144.

III

Система росписи храма и ее общий замысел

Так как живопись в церкви Спаса дошла до нас в виде случайных фрагментов и насыщенность этими уцелевшими фресками различных частей храма неодинакова, реконструкция системы росписи наталкивается на значительные трудности. Сюжеты многих погибших композиций, конечно, уже невозможны. Равным образом не всегда удастся определить имена святых, представленных Феофаном. Но поскольку сохранившиеся фрески образуют все же значительную группу сюжетов, система росписи храма в общих чертах может быть реконструирована. Там, где живопись полностью утрачена, допустимо предполагать композиции, аналогичные уцелевшим в других новгородских церквях, стенные росписи которых стилистически близки живописи церкви Спаса, особенно в храмах Феодора Стратилата и Успения Богородицы на Волотовом поле.

По счастливой случайности в церкви Спаса Преображения хорошо сохранились фрески, украшающие купол и простенки светового барабана.

В зеркале купола написано колоссальное оплечное изображение Христа Вседержителя¹. Он в сиреневосером гиматии с оранжевыми складками и в красном хитоне. Большой нимб окружает главу Христа², которая является, естественно, наиболее выразительной



8
стр.
21

1
На фоне сохранились лигатуры:
IC XC.

2
Нимб крестчатый, на ветвях креста
написаны обычные буквы $\delta \omega \nu$ – сый,
суший, но верхняя буква (артикуль)
ныне утрачена: [O] $\omega \nu$.



9
стр.
22

частью этой фрески. Христос представлен в виде грозного божества. Он гневно взирает на расстилающуюся внизу землю. Персты правой руки как бы сжаты³, в левой он держит закрытую книгу, которая, согласно «Откровению Иоанна Богослова», будет раскрыта в день Страшного суда. Надпись, опоясывающая изображение Христа, гласит:



10
стр.
24



* *Г(оспод)и из небеси на землю призри: оуслышати въ[з]дыханья окованыхъ: и разрешиши с(ы)ны оумерившыхъ: да пропове дасть им.А Г(оспод)не в Сионе.*

Этот текст заимствован из Псалтири и в принятом ныне переводе звучит так: «... с небес призрел Господь на землю, чтобы услышать стон узников, разрешить сынов смерти, дабы возвелица на Сионе имя Господне...» (С1, 20–22). Стихи для надписи выбраны из «молитвы страждущего, когда он унывает и изливает пред Господом печаль свою». Составители программы росписи храма обратились, вероятно, к этому безымянному псалму потому, что имели в виду всех членов общины, собиравшихся в церкви⁴.

Переходная зона от вершины купола к световому барабану расписана чередующимися изображениями четырех архангелов и четырех серафимов. Архангелы представлены в рост. Они одеты в парадные дивитисии, украшенные лорами, и короткие боевые плащи. В правой руке они держат мерила, а в левой – большие сферы. Крупные надписи обозначают имена архангелов:



11-13
стр.
30-31



14, 15
стр.
36-37

	И ХАНА	ОѦ	ГВЯННА
[о арх(ангел)]	М[и]хайл	о арх(ангел)	Гавриил
	ОВЯН	ОѦ	РАФАНА
о арх(ангел)	Оуриц[л]	о арх(ангел)	Рафаил

Это, следовательно, цвет небесного воинства – гвардия, которой поручено охранять престол Вседержителя и служить посредником между небесной властью и родом человеческим.

3

Иконографическое и символическое содержание необычного сложения пальцев правой руки Вседержителя в новгородских фресках, подобных феофановской, послужило недавно предметом специального исследования В. Г. Брюсовой. По ее мнению, жест Вседержителя на фреске в церкви Спаса, как и близкое по типу перстосложение на знаменитой погибшей фреске XI века в соборе св. Софии, надо понимать как благословение, хотя мы имеем здесь не совсем точное положение пальцев, характерное для позднейших памятников (это положение, близкое к именованию). См.: В. Г. Брюсова, Фреска Вседержителя новгородской Софии и легенды о Спасовом образе. – «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР», XXII, стр. 57–64 (см. особенно стр. 63–64 и рис. 2).

4

По предположению В. А. Плугина, также обратившего внимание на необычный характер надписи в куполе церкви Спаса, она, возможно, поддана трагическими событиями 1372 года в Торжке. Город Торжок принадлежал в это время Новгороду, но на него предьявлял свои права и тверской князь Михаил Александрович. Захватив Торжок, Михаил Александрович сжег соборную церковь Спаса Преображения и находившихся в ней новгородцев, а также захватил большой «полог». По словам В. А. Плугина, среди погибших, пленных и немногих уцелевших могли быть и жители Ильинской улицы, подсказавшие Феофану надпись с упоминанием «окованных» и «умеривленных». Такая ситуация возможна, и нельзя отрицать вероятность предположения В. А. Плугина. Но поскольку мы не имеем твердых данных по этому вопросу, заключение автора остается рабочей гипотезой, нуждающейся в дальнейшем обосновании. См.: В. А. Плугин, Мирозозрение Андрея Рублева. (Некоторые проблемы). Древнерусская живопись как исторический источник, М., изд-во МГУ, 1974, стр. 96–97; его же, Боярин Василий Данилович Машков и Феофан Грек (статья, печатающаяся в очередном сборнике «Древнерусское искусство», издаваемом Институтом истории искусств). Заметим также, что, несмотря на редкость, надпись в церкви Спаса не является единственной: В. А. Плугину известно, что текст псалма С1, 20–22 использован для надписи вокруг медальона с Пантократором в куполе церкви св. Константина и Елены в Охриде (конец XIV века). См.: Г. Суботич, Свети Константин и Елена у Охрид, Београд, 1971, стр. 108, под № 15.



16-18
стр.
40-41

Хотя на первый взгляд архангелы написаны одинаково, при более внимательном изучении мы обнаруживаем существенные различия в их одежде. На Гаврииле дивитисий не коричнево-красный, а белый, намекающий, следовательно, на его роль вестника о непорочном зачатии, поскольку белый цвет служил символом чистоты. На Михаиле и Гаврииле плащи темные, а на Урииле и Рафаиле светлые, причем у последних написаны лишь концы плащей, застегнутые на шее, тогда как полы обозначены эскизными, слабо различимыми снизу контурными линиями. Боевая перевязь на груди имеется только у архангела Михаила. Неодинаковы и навершия жезлов: у Михаила это квадрифолий, у Гавриила – ромбовидный щиток, у Уриила – прямоугольный, у Рафаила – круглый. Так, используя незначительные, казалось бы, разные детали, мастер избегает стереотипности фигурных изображений купола.



19, 20
стр.
46-47

На сферах у архангелов белилами написаны большие буквы: у Михаила – χ , у Гавриила – θ , у Уриила – δ , у Рафаила – ς . Титла указывают, что здесь написаны начальные буквы четырех слов, составляющих, вероятно, эпитеты либо краткую фразу – какое-либо торжественное определение Христа. Ю. А. Олсуфьев, под наблюдением которого в 1935 году расчищались фигуры архангелов, расшифровывал их как начальные буквы фразы: Отец, Христос, Святой Дух⁵. Но произвольная компоновка знаков и неверное чтение буквы на сфере у архангела Гавриила (Θ вместо Θ) не позволяют принять его истолкование. Наличие Θ – буквы, с которой в церковнославянском языке начинается лишь небольшая часть слов, – свидетельствует к тому же, что здесь Феофан использовал не русские, а греческие слова.

Если это фраза, то она начинается, по-видимому, с буквы на сфере у главного и наиболее известного из архангелов – у Михаила, чье изображение украшает северо-восточную часть свода и продолжается затем по движению солнца к югу и западу. Чтение в целом сопряжено с большими трудностями, поскольку точных аналогий нашему памятнику в других греческих или русских иконах и росписях не найдено. Это, вероятно, $\chi[\rho\iota\sigma\tau\acute{o}\varsigma] \theta[\epsilon\acute{o}\varsigma] \delta[ε\sigma\acute{o}\tau\eta\varsigma] \varsigma[\omega\tau\eta\rho]$ (Христе Боже Владыка [и] Спаситель) либо $\chi[\rho\iota\sigma\tau\acute{o}\varsigma] \theta[\epsilon\acute{o}\varsigma] \delta[ι\kappa\acute{\alpha}\iota\omega\nu] \varsigma[\omega\tau\eta\rho]$ (Христе Боже Праведных Спаситель)⁶. Последнее чтение прекрасно соответствовало бы, как мы увидим далее, живописи простенков светового барабана и тематике всей росписи церкви.

Не менее замечательными представляются надписи, которыми сопровождаются изображения серафимов. Хотя все четыре серафима изображены одинаково, надписи над ними разные. Мы не имели возможности



21, 22
стр.
50-51



23, 24
стр.
55

5

ОР ГТГ, ф. 67, № 351, л. 51 об. (из дневника работ экспедиции секции древнерусской живописи отдела реставрации Третьяковской галереи в Новгороде в 1935 году).

6

Подобные шифрованные надписи на сферах у архангелов были, по-видимому, широко распространены в искусстве XIV века. У одного из архангелов, представленных в куполе церкви в Цаленджике, на сфере имеются буквы $\chi \delta \kappa$ (фреска не издана). Аналогичная по способу зашифровки надпись – на сфере у архангела Михаила на греческой иконе из Византийского музея в Афинах: *Μ. Γ. Σωτηρέου, Παλαιολόγειος εἰκὼν τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ. — «Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας», пер. Δ', том. Α', Ἀθήναι, 1959, σελ. 80–86, πίν. 31, 32; Μ. Χατζιδάκις, Иконы в Греции. — «Иконы на Балканах. Синай – Греция – Болгария – Югославия», София и Белград, 1967, стр. XXXII, табл. 65. Икона датируется XIV веком, но сфера и буквы на ней переписаны в XV или XVI веке. Буквы $\chi \delta \kappa$ М. Сотирiu расшифровывает как $\chi\rho\iota\sigma\tau\acute{o}\varsigma$ $\delta\epsilon\sigma\acute{o}\tau\eta\varsigma$ $\kappa\acute{o}\sigma\mu\omicron\upsilon$, а М. Хаτζидакиς как $\chi\rho\iota\sigma\tau\acute{o}\varsigma$ $\delta\acute{\iota}\kappa\alpha\iota\omicron\varsigma$ $\kappa\rho\iota\tau\acute{\eta}\varsigma$. См. также надпись $\chi \delta$ ($\chi\rho\iota\sigma\tau\acute{o}\varsigma$ $\delta\epsilon\sigma\acute{o}\tau\eta\varsigma$) на сфере у архангела Михаила на фреске конца XIV века (1376–1385) в Раванице: *М. Лубинковић, Раваница, Белград, 1966, сл. 30.**







13
Голова архангела Михаила



прочитать надписи с близкого расстояния, но Ю. А. Олсуфьев сообщает, что серафим между Михаилом и Гавриилом обозначен как «херувим», между Гавриилом и Уриилом как «архангелом», между Уриилом и Рафаилом как «серафим» и между Рафаилом и Михаилом как «ангелом»⁷. На фотоснимках видны только слова

ХЕР	ВНН	СЕРА	ФН	АГЕ
<i>хер[оу]вим</i>		<i>серафи[м]</i>		<i>а[н]ге[?]</i>

Эта странная «иерархия» небесных сил, совсем не согласующаяся с изображениями действительных архангелов и с нашими обычными представлениями о шестикрылых серафимах и четырехкрылых херувимах, объясняется, возможно, тем, что в средние века «чины» нередко смешивались и даже образованнейшие люди этой эпохи допускали разные толкования и, следовательно, изображения сил небесных⁸.

Следующий – третий – пояс росписи соответствует световому барабану. Хотя с внешней стороны барабан имеет восемь оконных ниш, угловые северо-восточное, юго-восточное, юго-западное и северо-западное окна заложены. Возможно, это сделано еще в процессе строительства, но не исключено, что закладка произведена к началу живописных работ с целью увеличения полезной площади для задуманных фресок. Так или иначе, барабан имеет лишь четыре щелевидных окна, ориентированных по странам света. Широкие простенки между окнами заполнены фигурами святых в рост. Это, учитывая хронологическую последовательность жизни лиц, упомянутых в Библии, Адам и Авель (юго-восточный простенок), Сиф и Енох (между южным и западными окнами), Ной и Мельхиседек (северо-западный простенок), Илия и Иоанн Предтеча (между северным и восточными окнами). Надписи, обозначающие имена святых, за исключением фигуры Адама⁹, сохранились хорошо. Ясно читаются следующие надписи:



	Δ	ΑΒΕ	
	<i>[Α]δ[αμ]</i>	<i>Αβε[ль]</i>	
ΓΡΕΕΔΝ ^κ	СНΦ	ΓΡΕΕΔΝ ^κ	ΕΝΟΧ
<i>праведник</i>	<i>Сиф</i>	<i>праведник</i>	<i>Енох</i>
ΓΡΕΕΔΝ ^κ	ΝΟΕ	ΓΡΕΕΔΝ ^κ	ΜΕΛΧΙΣΕΔΕ ^κ
<i>праведн[и]к</i>	<i>Ной</i>	<i>праведн[и]к</i>	<i>Мелхиседек</i>

ΟΓΡΟ	ΗΛΙΑ	ΟΑΓΙΟΣ	ΙΩ	ΟΠΝΟ
<i>ο про[рок]</i>	<i>Илия</i>	<i>ο агиос</i>	<i>Ио(анн)</i>	<i>ο пр(ο)д(ρο)μο(с)</i>

Адам написан в широкой хламиде, его левая рука выставлена в сторону, образуя эффектную поперечную складку хламиды. Авель изображен с традиционным для иконографии этого святого ягнчком в левой руке, так как он был «пастырь овец». Сиф представлен со

7 ОР ГТГ, ф. 67, № 351, лл. 10 (из протокола работ экспедиции секции древнерусской живописи отдела реставрации Третьяковской галереи в Новгороде в 1935 году) и 51. Лик серафима между архангелами Михаилом и Гавриилом написан в XIX веке, а изображение серафима с надписью «архангелом» (между Гавриилом и Уриилом) почти полностью утрачено.

8 См.: D. I. Pallas, Eine Differenzierung unter den himmelschen Ordnungen (ikonographische Analyse). – «Byzantinische Zeitschrift», Bd 64, Hf. 1, 1971, S. 55–60.

9 Надписи при изображении сильно стертые. Эпитет (слева) допускает чтение «праотец» или «праведник», но это должно быть проверено с лесов на близком расстоянии, а не с площадки в основании светового барабана. Справа предположительно читается лишь вторая буква имени: Δ. В отчете о расчистке фресок купола в 1935 году Ю. А. Олсуфьев назвал этого святого Адамом (ОР ГТГ, ф. 67, № 351, л. 10 об.). Его определение было принято Б. В. Михайловским и В. Н. Лазаревым (см.: Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев, Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV века до начала XVIII века, М.–Л., 1941, стр. 26; В. Н. Лазарев, Феофан Грек и его школа, М., 1961, стр. 39). Несмотря на отсутствие доказательства в пользу этой атрибуции, ее надо признать верной. Иконографический тип соответствует изображению Адама в Успенской церкви на Волотовом поле (на северном склоне восточной подпружной арки; фреска не издана). Существенно также, что в Успенской церкви изображению Адама, как и в церкви Спаса Преображения, соответствует изображение Авеля, а Еноху – Сифа (на той же подпружной арке).



30, 33
стр.
65

свитком, поскольку легенда считала его мудрецом и приписывала ему изобретение астрономии, а также письма. Личность Ноя легко опознается по его характерному атрибуту – ковчегу. Мельхиседек, царь Салимский и первосвященник бога всевышнего, подобно Сифу, также имеет свиток. Пророк Илия представлен с развернутым свитком, восьмистрочная надпись на котором с текстом пророчества, к сожалению, полностью утрачена. Наконец, предтеча и креститель



34, 36
стр.
70

Иоанн в полном согласии с известиями о его жизни и деятельности изображен во власянице, в накиннутом на власяницу плаще, босым, с расцветшим крестом на высоком древке в левой руке и характерным проповедующим жестом правой руки. Несмотря на значительные утраты красочного слоя в нижней части барабана, которые захватывают не только линию почвы, но также ноги и драпировки некоторых фигур¹⁰, все образы святых воспринимаются очень цельно и принадлежат, несомненно, к наиболее выразительным фрескам Феофана в церкви Спаса.



35, 37
стр.
71

Удовлетворительная в целом сохранность фресок барабана и купола не находит, к сожалению, такого же продолжения в нижележащих регистрах росписи. Полностью погибли фрески переходной зоны от барабана к подпружным аркам, опирающимся на столпы. Учитывая крупные размеры фигур Феофана, широкую манеру его письма, можно было бы думать, что традиционные в крестовокупольных церквях изображения Нерукотворного Спаса на убрусе и на чрепии, двух ангелов или Ветхого деньми и Спаса Еммануила, которые писались во лбу подпружных арок, а также фигуры евангелистов в парусах были опущены. Высота переходной зоны от основания барабана до вершины подпружных арок и треугольные паруса настолько невелики, что написанные здесь фрески были бы чересчур мелкими сравнительно с другими изображениями.



38, 40
стр.
76

Но такое предположение идет вразрез с тем, что мы находим в переходной зоне от барабана к подпружным аркам в церкви Феодора Стратилата. И здесь архитектурные плоскости невелики. Между тем сохранившиеся фрагменты фресок в церкви св. Феодора свидетельствуют, что ниже валика в основании барабана существовали все типичные для росписей XIV века композиции, в частности изображения пишущих евангелистов, от которых уцелели архитектурные кулисы второго плана и даже нимб неизвестного евангелиста в северо-западном пандативе. Это дает основание думать, что Феофан также не решился исключить из росписи церкви Спаса канонические изображения над подпружными арками и в парусах, но был вынужден уменьшить их размеры. Хотя такой вывод и не вяжется с нашими представлениями о монумент-



39, 41
стр.
77

10

В отличие от остальной росписи церкви Спаса, где вся позднейшая живопись удалена и сохранены только фрагменты живописи XIV века, в росписи купола и барабана имеются значительные вставки XIX века, использованные реставраторами для создания большей целостности изображений. Они тонированы под общий коричневато-красный колорит фресок.







42
стр.
80

тальном стиле Феофана, следует помнить, что в церкви Спаса имеются и другие небольшие фрески, особенно в декорации вимы и алтарной ниши.

Естественно, далее, предполагать, что склоны подпружных арок церкви Спаса были декорированы изображениями мучеников, подвиги которых рассматривались средневековой теологической мыслью как незыблемая основа могущественной земной церкви¹¹.

На северном и южном склонах восточной арки сохранились фрагменты живописи, свидетельствующие, что здесь были написаны большие фигуры святых в рост. Характер уцелевших драпировок типичен для облачений мучеников. По-видимому, каждый склон отводился для одной большой фигуры, а в замках арок помещались изображения креста или медальоны с орнаментом.

Обширные поверхности коробовых сводов четырех ветвей равноконечного креста, лежащего в основе пространственной структуры церкви Спаса, и не менее вместительные люнеты между их склонами по традиции были украшены многофигурными евангельскими сценами. Большинство их погибло. Но в уцелевших фрагментах легко опознаются сюжеты ряда таких сцен, которые дают надежный ключ к расшифровке евангельского цикла росписи в целом.

Порядок, в котором помещались фрески на евангельские темы, соответствовал, в основном, хронологической последовательности изображаемых событий. Этот цикл начинался, как это было принято в росписях греческих и древнейших русских церквей, в южной ветви креста и заполнял затем, следуя по часовой стрелке, всю верхнюю часть главного помещения храма.

Наиболее ранним евангельским эпизодом является «Рождество Христово». Эта большая фреска занимала весь южный люнет церкви. Сохранились три значительных фрагмента фрески: в левой части это фигуры двух (третий утрачен) скачущих на конях и жестикулирующих волхвов, в правом верхнем углу – ангел, благовествующий пастухам, и, наконец, в правом нижнем углу – остатки изображения пасущихся в стаде овец и кабанов. Непосредственно под этой частью сцены сохранились еще два небольших фрагмента фрески с широкой горизонтальной полосой, отделявшей композицию люнета от нижележащего регистра росписи южной стены.

Описание уцелевших частей фрески «Рождество Христово» показывает, что здесь был представлен такой вариант евангельского сюжета, где центральное место отводилось изображению Марии с младенцем Христом в пещере, а вокруг можно было видеть скачущих волхвов (слева), горный пейзаж, внимающих ангелу



43
стр.
80



44
стр.
82-83



45, 46
стр.
84



47-50
стр.
88

11

Ср. аналогичную тематику декорации несущих арок внешнего нарфика Кахрие Джамии (около 1316–1321), где поперечные арки украшены мозаическими изображениями мучеников в рост, а продольные – полуфигурными изображениями мучеников в медальонах: *P. A. Underwood, The Karije Djami, vol. 2, New York, 1966, pl. 10–12, 282–313.*

15
Голова архангела Гавриила











двух пастухов (справа). В зените арки люнета, возможно, была представлена сияющая звезда. Изображения Иосифа с искушающим его старцем и сцена омовения младенца Христа в купели двумя служанками, вероятно, отсутствовали. Иначе говоря, в композиции «Рождества» Феофаном были выделены чудо и его преломление в сознании людей, тогда как бытовые подробности сознательно отброшены, чтобы сконцентрировать внимание зрителя на главном эпизоде легенды.



51
стр.
94-95

Принцип выделения ведущих событий в евангельских сценах последовательно сохраняется и в других частях росписи церкви Спаса. Такова фреска «Крещение». Она заполняла весь восточный склон южной ветви креста. Сохранились только нижние части середины и правой половины композиции. Фигура стоящего в потоке Христа утрачена настолько, что видны лишь ступни его ног. Но правая половина фрески (прихотливо изрезанная линия скалистого берега Иордана и часть фигуры красиво задрапированного ангела) представляет превосходный по выразительности кусок живописи. Выше, между Христом и этим ангелом, был написан еще один ангел, от изображения которого уцелел фрагмент резко падающего книзу края плаща. Сцена в целом воспроизводила, конечно, наиболее распространенную иконографическую схему «Крещения»: в центре разделенной надвое композиции был написан обнаженный Христос, в левой части – совершающий обряд крещения Иоанн Предтеча, а в правой – присутствующие при таинстве три ангела с одеждами Христа на руках. Дополнительный эпизод в виде толпы иудеев, готовящихся к крещению, несомненно отсутствовал. Фотоснимки с «Крещения» не передают, к сожалению, замечательных изображений обнаженного старца с фонарем в руках, олицетворяющего реку Иордан, и остроносых рыб под ногами Христа. Не приходится говорить о том, что после снятия лесов для обозрения фресок такие детали оказались вообще недоступны зрителю. А между тем они являются великолепными образцами графического мастерства Феофана.



52
стр.
96

От следующей сцены, находившейся на западном склоне свода южной ветви креста, сохранился большой горизонтально расположенный фрагмент. Здесь отчетливо видны нижние части двух фигур, идущих слева направо, и нижние части одной или двух фигур, обращенных справа налево, причем одна из фигур справа поставлена на подножие. Это, несомненно, остатки композиции «Сретение». Слева были написаны Иосиф и Богоматерь, а справа – старец Симеон, принимающий на руки младенца Христа, и пророчица Анна. Византийская иконография этой сцены



53
стр.
98

мало менялась во времени, и Феофан повторил обычное изображение «Сретения».

Когда мы переходим в западную часть здания, то сразу замечаем, что здесь сохранился большой фрагмент живописи на южном склоне свода. Видны нижние части – плащи, хитоны и ступни босых ног – шести стоящих фигур. Хорошо угадываются их повороты от края к центру, где в самом низу, почти касаясь горизонтальной полосы-обрамления, сохранились ножки сиделища либо небольшой подставки-возвышения. Слева различимы босые ноги еще двух фигур, также, вероятно, повернутых к центральной части сцены. Уцелевшие фрагменты напоминают соответствующие части композиции «Уверение Фомы»¹², но так как по времени совершения событий она должна следовать за «Распятием» и даже «Снятием со креста» и «Погребением» (Иоанн, XX, 24–27), то более вероятно, что мы имеем здесь остатки редко встречающегося в монументальной живописи сюжета «Отослание апостолов на проповедь», когда Спаситель, изображаемый обычно в центре, на возвышении, благословляет учеников на дело распространения его учения в различных странах¹³. В Евангелиях об отослании апостолов сообщается дважды: это либо эпизод между крещением и входом в Иерусалим (Матфей, X; Марк, VI, 7–11; Лука, IX, 1–5), либо чудесное явление Христа апостолам на горе в Галилее после его распятия и воскресения (Матфей, XXVIII, 16–20). Так как анализируемая нами сцена расположена в начале цикла, мы можем быть уверены, что она изображает первое отослание. Для него характерно отсутствие пейзажного фона, а также босые ноги апостолов, поскольку Иисус не велел брать своим ученикам в дорогу ни сумы, ни посоха, ни двух одежд, ни обуви¹⁴.

В большом западном люнете сохранились только два, и притом незначительных, фрагмента живописи: слева это темные линии, образующие подобие арки, и два или три остатка голов с нимбами, а справа – части здания и трех стоящих и жестикулирующих фигур. В Успенской церкви на Волотовом поле западный люнет украшен фреской «Вход в Иерусалим»¹⁵. Это и понятно, поскольку западная стена соответствует главному входу в храм. Но в церкви Спаса одна из фигур в правой части композиции облачена, кажется, в святительские одежды, и это дает основание думать, что Феофан, возможно, написал в западном люнете не «Вход в Иерусалим», а другую принятую для этой стены композицию – «Успение Богоматери». Для «Успения» характерны жестикулирующие апостолы по краям смертного ложа Марии, святители среди апостолов и архитектурные кулисы, указывающие на то, что действие происходит внутри помещения.



54
стр.
98



55
стр.
101

12

Ср.: В.Ђурић Сопоћани, Београд, 1963, табл. XXVI и схема на стр. 127 (справа); М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, Жича. Историја – архитектура – сликарство, Београд, 1969, схема на стр. 147; А. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie. Album, Paris, 1928, pl. LXII b (фреска 1500 года в Поганово).

13

Ср.: В.Ђурић Сопоћани, табл. XXIV и схема на стр. 127 (слева).

14

Первая фигура в правой части композиции держит предмет с высоким древком, нижний конец которого отчетливо виден на уровне колена правой ноги. Это несомненно священный предмет, важный для идейного содержания сцены и являющийся атрибутом его носителя. Таким предметом здесь должен быть крест – символ Христа и просвещения язычников. Из двенадцати учеников, отправившихся по слову Спасителя на проповедь его учения, иконописная традиция усвоила крест на высоком древке (подобный кресту Предтечи) лишь двум апостолам: Петру и Андрею. Их изображения с крестом встречаются часто. См.: В. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Torino, 1967, fig. 66–67, 84–85, 367, 369; В. Лазарев, Византийская живопись. [Сборник статей], М., 1971, илл. на стр. 212. Фигура с крестом на фреске Феофана – это, вероятно, апостол Петр.

15

См.: Л. Мацулевич, Церковь Успения пресвятой Богородицы в Вологоте. – «Памятники древнерусского искусства», вып. IV, Спб., изд. имп. Академии художеств, 1912, стр. 22 (рис. 29) и табл. 1.





Изображения на северном склоне свода западной ветви креста и на обоих склонах свода северной ветви полностью погибли. Учитывая хронологическую последовательность наиболее выдающихся евангельских событий, можно думать, что здесь были «Тайная вечеря», «Распятие» и «Схождение во ад» или «Распятие», «Вознесение» и «Схождение во ад». Утрачена и большая фреска, украшавшая лонет северной стены. На этом ярко освещенном участке, вероятно всего, находилось «Преображение», поскольку именно Преображению Спаса был посвящен храм, расписанный Феофаном. Полукруглое обрамление лонета прекрасно вязалось бы с иконографической схемой «Преображения», где фигура Христа в сиянии составляет вершину, а фигуры упавших апостолов образуют широкое основание.

В шестом регистре стенописи церкви Спаса мы находим несколько интереснейших фресок.



44, 56
стр.
103

Так как в простенках светового барабана написаны праотцы, а не пророки, как это было принято в XIV веке, изображения пророков перенесены Феофаном в другое место. Они находятся под евангельскими сценами, которые расположены на сводах. Это большие полуфигуры в трехцветных медальонах. На торцовых стенах поперечного и продольного нефов медальоны отсутствовали, так как фрески, написанные в лонетах, имели очень большие размеры и равнялись по высоте двум регистрам живописи на соседних с ними стенах. До нас не дошло ни одного медальона в его целом виде, но, судя по их остаткам, два таких медальона украшали противоположные стены каждой из четырех ветвей главного креста, и всего, следовательно, в церкви Спаса находилось шестнадцать медальонов с изображениями пророков¹⁶.



51, 57
стр.
104

На южной стене восточной ветви креста хорошо сохранилась верхняя треть медальона с изображением пророка Даниила, личность которого легко опознается по его юному облику и характерной белой повязке на лбу. Рядом видны остатки еще одного медальона, но изображение утрачено. В южной ветви креста на восточной стене мы также находим остатки двух медальонов: в правом медальоне был представлен белый как лунь пророк с ниспадающими прядями волос и бороды (Исаия?). Фрагмент пятого медальона, где почти полностью уцелела голова пророка, мы находим на южной стене западной ветви креста. Лик пророка старческий, но еще сильный и мужественный. К сожалению, и здесь не сохранилась надпись, обозначающая имя, вследствие чего идентификация личности пророка наталкивается на почти непреодолимые трудности. На противоположной, северной стене западной ветви креста виден фрагмент еще одного –



58
стр.
105



59
стр.
106

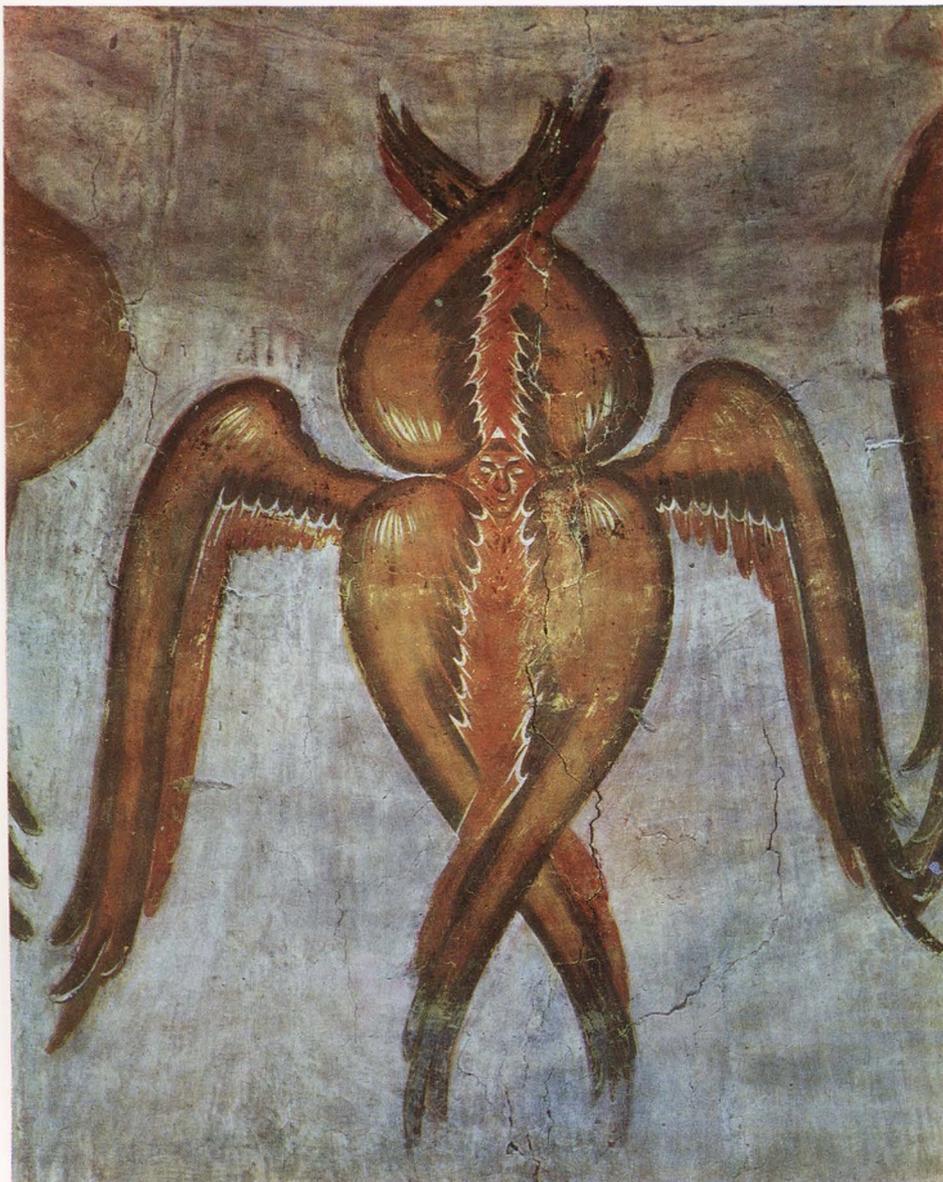
16

Изображения пророков поставлены Феофаном в прямую связь с евангельскими сценами, поскольку главные события евангельской истории были предсказаны пророками. Но выделение пророков в самостоятельный регистр цикла рядом с евангельскими эпизодами составляет особенность росписи церкви Спаса. Частичную аналогию мы находим, однако, в росписи 1315 года в небольшой церкви Воскресения Христова в македонском городе Веррия (Βερρία), исполненной мастером Каллиергисом. Здесь пророки также написаны в медальонах и под евангельскими сценами, но они даны вперемешку с евангелистами и другими святыми. Система размещения сцен и отдельных фигур у Каллиергиса в немалой степени зависела от архитектуры церкви, представляющей собою крохотную однонефную базилику без купола с деревянным перекрытием. В Веррии написано двенадцать полуфигур пророков: Иоиль, Наум, Аммос, Иеремия, Софония, Аггей, Исаия, Иезекииль, Илия, Авдий, Малакия и Захария. См.: Σ. Πελεκανίδης, Καλλιέργης, ὁδὸς Θεσσαλίας ἁγίους ζωγράφος, 'Εν Ἀθήναις, 1973, πίν. Ι Δ, 7–10.











44, 60
стр.
109

шестого – медальона, расположенного так, что справа от него остается свободный участок, где, несомненно, находился парный ему медальон, ныне несуществующий. Этими фрагментами исчерпываются фрески с полуфигурами пророков.

В шестом регистре найдены еще две замечательные фрески. Это летящие фигуры с трубами и сферами в руках на лицевых гранях юго-восточного и юго-западного столпов. Фигурки представлены по пояс. Их нижние части скрыты в развевающихся складках драпировок. Полностью сохранилась только одна такая фигурка – на западной грани юго-восточного столпа, непосредственно под пятою подпружной арки. Фрагмент аналогичной фрески найден и на противоположном, юго-западном столпе. Так как в живописи крестовокупольной центрической церкви, подобной Спасу Преображения, выдерживался принцип общей симметрии, очевидно, что на северо-восточном и северо-западном столпах также были написаны летящие фигурки с трубами и сферами.



61
стр.
110



62
стр.
111

Голова сохранившейся фигурки и труба, в которую она дует, направлены в середину церкви. Надпись, пояснявшая содержание фрески, следы которой видны даже на фотоснимках, к сожалению, не поддается расшифровке, и можно лишь догадываться о значении этого мотива. Я не знаю ни одного памятника, где имелись бы фрески, аналогичные по местоположению и типу фрескам церкви Спасу Преображения. Поэтому правильное, бесспорное истолкование загадочных фигур является трудной задачей. Но некоторые предположения все же возможны. Фигурки напоминают ангелов из Апокалипсиса, но их местонахождение, а также отсутствие нимбов и крыльев дают основание думать, что это не ангелы, а аллегории или олицетворения. Сферы в руках намекают на мировой, космический характер изображений. Их число – четыре – и размещение на углах четырех столпов указывают, несомненно, на четыре страны света, или на четыре конца земли¹⁷. Но, заимствуя общий тип фигуры с трубой из Апокалипсиса, художник мог использовать этот мотив для выражения самых различных задач. Отношение трубящих фигур к «Благовещению», первой сцене евангельского цикла, открывает пути для истолкования этих изображений как четырех сторон вселенной, которая выражает свою радость по случаю явления в мир Спасителя и славословит Богородицу и воплощение Христово. Если же связать изображения летящих фигур с трубами и сферами с изображением Пантократора в куполе, их можно истолковать как выражение славы Вседержителя не только ангелами и серафимами, но и всеми странами света. Существовало, во всяком случае, припомнить, что в той части фрески



63
стр.
112

17

Ср.: Е. К. Редин, Христианская топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам, т. I, М., 1916, стр. 76–83.



24
Серафим между архангелами
Урилом и Рафаилом.
Деталь



«Вознесение» из церкви Успения на Волотовом поле, которая изображала возносимого и, следовательно, прославляемого Христа¹⁸, ангелы держали одной рукою медальон с восседающим на радуге Христом, а в другой руке – трубы, намекая тем самым на XLVI псалом, где будущее вознесение описано такими словами: «Восшел Бог при восклицаниях, Господь при звуке трубном». Не исключено, наконец, и эсхатологическое содержание трубящих фигур, поскольку весь рассказ о втором пришествии Христа насыщен упоминаниями о звуках трубных¹⁹. И хотя такое истолкование идет вразрез с традиционной системой росписи храма, где сцены Страшного суда помещаются обычно в западной, а не в главной части здания, оно отлично вязалось бы с общим замыслом Феофана, стремившегося выразить в живописи церкви Спаса, как об этом свидетельствует надпись вокруг изображения Пантократора, идею спасения «сынов смерти». Отклонение от обычного местоположения тех или иных сцен в церковных росписях XIV века, а также использование их как самостоятельных мотивов или в смысловых сопоставлениях с другими сценами не является чем-то из ряда вон выходящим, поскольку они были связаны с обновлением всей культуры, характерным для палеологовской эпохи как в самой Византии, так и в славянских странах. Тем более это уместно в творчестве Феофана, живопись которого в церкви Спаса наряду с фресками церкви Успения на Волотовом поле представляет собой наиболее радикальное выражение «Палеологовского Возрождения» в поздний период его исторического развития.

В согласии с канонической системой росписи православных церквей периода зрелого средневековья на западных гранях северо-восточного и юго-восточного столпов, непосредственно перед алтарем, ниже летящих фигур с трубами и сферами, находится сцена «Благовещение». Слева представлен архангел Гавриил, справа – Богоматерь. От красивой, изящно задрапированной фигуры Гавриила сохранилась только нижняя часть, от изображения Богоматери, напротив, лишь верхняя половина фрески. Мария представлена на фоне архитектурных кулис. Это палаты и высокая колонна, соединенные велумом. Хотя состояние сохранности фрески, изображающей Богоматерь, не дает ясных указаний, стоящей или сидящей была написана Мария, два темных предмета на уровне пояса фигуры – веретено и клубок шерсти – свидетельствуют, что она представлена за пряжей, сидящей²⁰, и в момент явления архангела положила веретено и шерсть на колени.

Так как верхняя часть юго-восточного подкупольного столпа образует единое целое с внутренними стенами



60, 64
стр.
114



44, 60,
61, 65
стр.
115

18

Фреска не издана. Зеркальную (то есть в обратную сторону) кальку с нее см.: В. В. Суслов, Церковь Успения пресвятой Богородицы в селе Волотове, близ Новгорода, построенная в 1352 г. – «Труды московского Предварительного комитета XV Археологического съезда», т. II, М., 1911, стр. 49, рис. 47.

19

Ср., например: «И пошлет [Сын человеческий] ангелов своих с трубою громогласною, и соберут избранных его от четырех ветров, от края небес до края их» (Матфей, XXIV, 31).

20

Ср., например, близкую по композиции фреску в церкви Богоматери Перивлелты в Мистре (вторая половина XIV века): G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris, 1910, pl. 116-1, 3.



66
стр.
118

юго-восточной угловой камеры (над помещением диаконника), фигура Марии из «Благовещения» написана в одном ряду с другими изображениями седьмого регистра фресок. Это были колоссальные фигуры мучеников, представленных в рост. Фрагменты их обнаружены преимущественно в южной части поперечного нефа церкви: два мученика написаны на стене к югу от изображения девы Марии, два или, что более вероятно, три мученика – на южной стене непосредственно под сценой «Рождества» и два или три мученика – на западной стене южной ветви креста. Учитывая смысловую симметрию, характерную для живописи церкви Спаса, можно предполагать, что в западном и северном рукавах креста тоже были представлены мученики и что общее число их изображений в пределах седьмого регистра достигало двадцати или даже двадцати двух. Этим, однако, не исчерпывалась галерея образов мучеников, так как она находит свое продолжение и в других частях росписи церкви.



67
стр.
119

В верхних световых арках над жертвенником сохранились фрески, которые образуют два регистра, соответствующие седьмому и восьмому (считая от зеркала купола) регистрам стенописи основного помещения храма. И сюжеты этих фресок также согласуются с тематикой живописи в главной, подкупольной части здания.



68
стр.
120,
121

В световой арке, соединяющей жертвенник с алтарной частью церкви, на восточной грани северо-восточного подкупольного столпа, вверху, написано изображение неизвестного святого в рост. Сохранились верхняя часть фигуры (без головы) до пояса, руки и босая левая нога. В правой руке, перед грудью, нет креста, но, учитывая положение фрески над жертвенником, можно полагать, что это изображение мученика. Живопись поражает художественной свободой, выразительностью складок, мощной энергией контурной линии – словом, теми же качествами, что и фрески, изображающие праведников, в барабане купола.



69
стр.
122

Малозаметная, но существенная деталь дает основание для предположительной идентификации этой фигуры. Левая рука сжата, и святой держит ею ветвь, нижний конец которой представляет собою гладкий ствол, а верхний, написанный на фоне широкого рукава гиматия, образует короткие утолщения и листья. С веткой или цветами в руках изображались святые мученики Трифон (память 1 февраля) и Конон градарь (память 5 марта). Оба они жили в западной части Малой Азии (первый в Памфилии, а второй во Фригии) и оба пострадали при гонениях на христиан в III столетии. Эпитет и атрибут св. Конона объясняются тем, что он занимался садоводством или огородничеством²¹. Изображения Конона встречаются не часто, и нам

21 По-церковнославянски «град» («градина») означает не только город, но и сад или огород, и градарь – это садовник, огородник. См.: *И. И. Срезневский, Материалы для словаря древнерусского языка*, т. 1, Спб., 1893, стр. 575.



26
Авель







известны только два русских памятника: погибшая фреска 1199 года в церкви Спаса на Нередице²² и небольшая иконка XVIII века из бывшего собрания П. Д. Корина²³. Иконографический тип святого на фреске Феофана близок к изображению на иконе из коллекции П. Д. Корина, где Конон держит не цветок, как в Нередице, а дерево, гибкий ствол которого завершается двумя кронами листьев. Конон градарь изображался пожилым, с небольшой бородой, а св. Трифон – юным, без бороды, так как он погиб еще отроком. Поскольку голова святого на фреске Феофана утрачена, единственным основанием для более точного определения его личности остается форма атрибута. Ветка уцелела, вероятно, полностью, поскольку небольшие листочки завершаются на линии скола фрески широким листком, как бы продолжающим ствол. Это не цветок и не цветущая ветка, а «хворостина» – гибкая палка с редкими листьями или без листьев, срезанная в кустарнике, которой пользуются пастухи для собирания стада. А с пастушеской палкой в руках изображался именно Трифон, который, по словам жития, был пастухом и пас гусей. Позднейшие иконописные подлинники предписывали изображать св. Трифона с «птичкой белой», то есть с гусем²⁴, но в древности устойчивым атрибутом был пастушеский жезл. В Нерези (1164) он представлен с посохом²⁵, а в Манассии (между 1406 и 1418), как и в церкви Спаса Преображения, с веткой причем верхний конец ветки заканчивается лилией²⁶, что совсем нетипично для иконографии Трифона. Культ св. Трифона был широко развит в Далмации, Македонии и Сербии, где он почитался как охранитель виноградников и садов²⁷. Поэтому не удивительно, что ветка в руках Трифона на фреске Манассии завершена цветком. Мы наблюдаем здесь не влияние западной иконографии, как считают югославские искусствоведы, а воздействие иконографического признака Конона градара, также покровителя огородников и садоводов. Изображения Трифона нередко встречаются и на Руси. Наиболее ранними памятниками являются две миниатюры – в Погодинском и Типографском Прологах (Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, Пог. 59, и Центральный гос. архив древних актов в Москве, ф. 381, № 162), причем на иллюстрации Погодинского Пролога Трифон представлен с посохом, только не лежащим на плече, как на фреске в Нерези, а опущенным вниз, к ноге²⁸. Имеется, наконец, еще одна деталь фрески Феофана, позволяющая определить изображение этого святого как Трифона, а не Конона. Широкая складка плаща, идущая наискось на груди, означает, что правое плечо святого было открытым. В подлинниках это специально отмечено как

22

См.: М. Ф. Мурьянов, К культурным взаимосвязям Руси и Запада в XII веке. – «Ricerche slavistiche», XIV, Roma, 1966, стр. 38–41, рис. 5.

23

См.: В. И. Антонова, Древнерусское искусство в собрании Павла Корина, М., [1967], стр. 131 (под № 108), илл. 127.

24

См.: Л. Денисов, Как писать икону св. мученика Трифона? – «Московские церковные ведомости», 1901, № 14–15, стр. 181–183; Н. В. Малицкий, Древнерусские культы сельскохозяйственных святых по памятникам искусства. – «Известия Государственной Академии истории материальной культуры», т. XI, вып. 10, Л., 1932, стр. 14–17.

25

См.: О. Бихаль-Мерин, Фреске и иконе. Средневековая уметност у Србији и Македонији, Београд, 1960, табл. 17.

26

См.: С. Томић, Р. Николић, Б. Живковић, Манасија. Историја – живопис, Београд, 1964 («Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе», VI), стр. 78, табл. XXX, сл. 32; В. Ј. Ђурић, Ресава (Манасија), изд. 2, Београд, 1966, сл. 24.

27

См.: С. Томић, Р. Николић, Б. Живковић, Манасија. Историја – живопис, стр. 78, прим. 118–122; П. Мијовић, Менолог. Историјско-уметничка истраживања, Београд, 1973, стр. 87.

28

Эта миниатюра не издана. Иллюстрация из Типографского Пролога опубликована: Н. П. Лихачев, Материалы для истории русского иконописания. Atlas, ч. II, Спб., 1906, табл. CCCLXXX, № 777; А. И. Успенский, Очерки по истории русского искусства, т. I. Русская живопись до начала XV века включительно, М., 1910, табл. XVIII. См. также материалы по иконографии Трифона в русской живописи XV–XVI веков, собранные Э. С. Смирновой в ее книге «Живопись Обонежья XIV–XVI веков» (М., 1967, стр. 40–42).



30
Енох











35
Мельхиселек

36 →
Ной, Деталь

37 →
Мельхиселек, Деталь







уцелела еще часть неизвестной фрески, на которой видна вертикальная разграночная полоса. Этим исчерпываются «содержательные» фрагменты живописи на восточной стене южного рукава креста.

На западной стене в пределах восьмого регистра найдено десять остатков росписи. Нижний уровень фресок на этом участке зафиксирован небольшим фрагментом горизонтальной разгранки над аркой, ведущей под хоры. По высоте положения эта полоса точно соответствует аналогичной разгранке на восточной стене южной ветви креста. Наиболее значителен по занимаемой площади фрагмент росписи непосредственно у южной стены. Это широкая полоса вертикальной разгранки и примыкающая к ней такая же полоса, идущая в горизонтальном направлении. В образованный ими прямой угол вписана дугобразная линия, являющаяся как бы частью медальона. Но горизонтальная разгранка не находит продолжения в северном направлении, поскольку на этом уровне у края столпа сохранился еще один фрагмент фрески, на котором ясно различимы нижняя часть лица, шея, нимб и складки одежды стоящей фигуры. Большой кусок фрески посередине южного участка западной стены также представляет собой часть стоящей фигуры. Это обнаженная правая нога неизвестного святого и широкая светло-коричневая полоса почвы, горизонт которой проходит на уровне голени ноги. Даже при беглом расчете высоты этой фигуры получается, что ее голова должна была находиться значительно выше фрагмента верхней горизонтальной разгранки и предполагаемого медальона. Невольно напрашивается поэтому заключение, что верхняя разгранка связана только с медальоном, что медальон занимал изолированный участок стены и кроме него здесь находилось не менее двух стоящих фигур.

На западной стене северной ветви креста также сохранились только фрагменты живописи. Это найденные еще в 1936 году остатки фигур двух святых воинов: оба они представлены с мечами и копьями. Несмотря на то, что мы имеем дело с фресками, где утрачены головы, обе фигуры, особенно изображение воина слева, производят сильное впечатление смелостью рисунка и выразительностью живописи.

Хотя в других новгородских стенописях, современных фрескам Спаса Преображения, неизменно встречаются святые воины, составляющие, например в церквях Спаса на Ковалеве (1380) или Феодора Стратилата (также, вероятно, 80-е годы XIV века), целые ряды³⁷, у нас нет уверенности в том, что весь восьмой регистр живописи в подкупольной части церкви Спаса Преображения был посвящен святым воинам. Такой вывод был бы преждевременным, во-первых, потому, что



76
стр.
135



77
стр.
136



78
стр.
137

37

См.: В. Н. Лазарев, Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века. – В. Н. Лазарев, Русская средневековая живопись. Статьи и исследования, М., 1970, илл. на стр. 248–250; Н. Окунев, Вновь открытая роспись церкви св. Феодора Стратилата в Новгороде. – «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 39. (Вопросы реставрации, вып. 7), Спб., 1911, стр. 96, табл. X и XVIII–I.

в световых арках над жертвенником на одном уровне с воинами представлены Алексей человек Божий и мученик Геласий, а во вторых, потому, что свободные участки стен восьмого регистра были бы, пожалуй, слишком обширными, чтобы заполнить их только изображениями святых воинов. По аналогии с другими греческими и славянскими стенописями можно предполагать, что здесь были написаны преподобные и святые воины.

Девятый пояс росписи представлен в церкви Спаса более полно, чем восьмой, но также только отдельными изображениями. В подкупольной части здания это лишь остатки живописи на лицевых гранях алтарных столпов. На левом (северо-восточном) столпе уцелели два фрагмента креста в медальоне и два куска темного фона под крестом. Значительно лучше аналогичное большее изображение равноконечного креста сохранилось на правом (юго-восточном) столпе. Так как крест рассматривался в качестве символа христианского вероучения, его изображения на предалтарной стене, перед которой собирались все члены церковной общины, представляются удачными и правильными³⁸. Над аркой диаконника открыто еще два креста, тоже в медальонах, но меньшего размера. Все кресты светло-коричневые, фон медальонов светло-серый, а общий фон фресок темный, близкий к черному. Это, следовательно, рефтяная подготовка под утраченный ныне синий или голубой цвет. Ниже большого креста на юго-восточном столпе нет никаких следов росписи. Здесь, вероятно, находилась алтарная преграда, и лицевые грани восточной пары столпов были закрыты иконами³⁹.

По обычаю, воспринятому русскими от византийцев, верующие, присутствуя на богослужении, делились на две четко обозначенные группы: мужская половина общины стояла в центральной части храма, ближе к алтарю, а женская половина – по сторонам либо у входа. Отражая этот обычай, роспись церкви Спаса Преображения дает изображения святых жен только в подхорной части здания. Это случайные, сильно потерянные фрагменты. Но, несмотря на существенные утраты, почти все уцелевшие фигуры святых жен могут быть идентифицированы с известными историческими либо легендарными личностями.

На склонах арочного прохода, ведущего из южной ветви креста в юго-западный слабо освещенный угол церкви, представлены св. Улита с Кириком и св. Фекла. Древней надписи на фреске, изображающей св. Улиту и ее малолетнего сына Кирика (память 15 июля)⁴⁰, в настоящее время нет, и если бы не сохранилась головка младенца, на темя которого Улита возлагает руку, мы бы не знали, какая мученица представлена



60
стр.
109



79
стр.
138-
139



80-82
стр.
140

38

Обычай украшения лицевых граней предалтарных столпов изображениями крестов восходит к очень ранней эпохе. В зависимости от формы и высоты предалтарных ограждений кресты помещались на разной высоте от пола церкви. На Руси древнейшими образцами такой декорации являются неопубликованные изображения процветших крестов в Успенском соборе во Владимире, закрытые иконостасом екатерининской эпохи и датируемые, несомненно, второй половиной XII века (1161 или около 1189). Они помещаются в нижней части росписи столпов. Значительно выше – над алтарной преградой – находились колоссальные фресковые изображения крестов в Рождественском соборе в Суздале (1233), части которых хорошо видны под прикрывающими их фресками середины XV века. Аналогичным образом – над алтарной преградой – написаны кресты в Успенском соборе на Городке и в Савво-Сторожковском монастыре в Звенигороде (первая четверть XV века). В отличие от крестов церкви Спаса все изображения крестов в церквях Северо-Восточной Руси имеют форму высокого древака с двумя поперечными перекладинами.

39

О древних иконах церкви Спаса, часть которых была, вероятно, написана Феофаном Греком, нам ничего не известно. В послании новгородского архиепископа Геннадия суздальскому епископу Нифонту от 1488 года упоминается найденная Геннадием в церкви Спаса икона Преображения («з деянием», в одном из клейм которой было представлено «Приготовление жертвы» в натуралистическом изводе, встречающемся (с XIV века) на Балканах: «стоит Василий Кисарийский, да у Спаса руку да ногу отрезал, а на подписи написано: Обрезание господа нашего Иисуса Христа» (*Н. А. Казакова и Я. С. Лурье*, Антифеодальные еретические движения на Руси XIV – начала XVI века, М., 1955, стр. 312–313). Г. В. Попов не исключает возможности, что икона была написана Феофаном или одним из его помощников. См.: *Г. В. Попов*, Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века, М., 1975, стр. 51–52.

40

См. о них: *П. Безобразов*, Византийские сказания. – «Византийское обозрение», т. II (1916), вып. 2, Юрьев, [1916], стр. 190–193.



39
Иоанн Предтеча

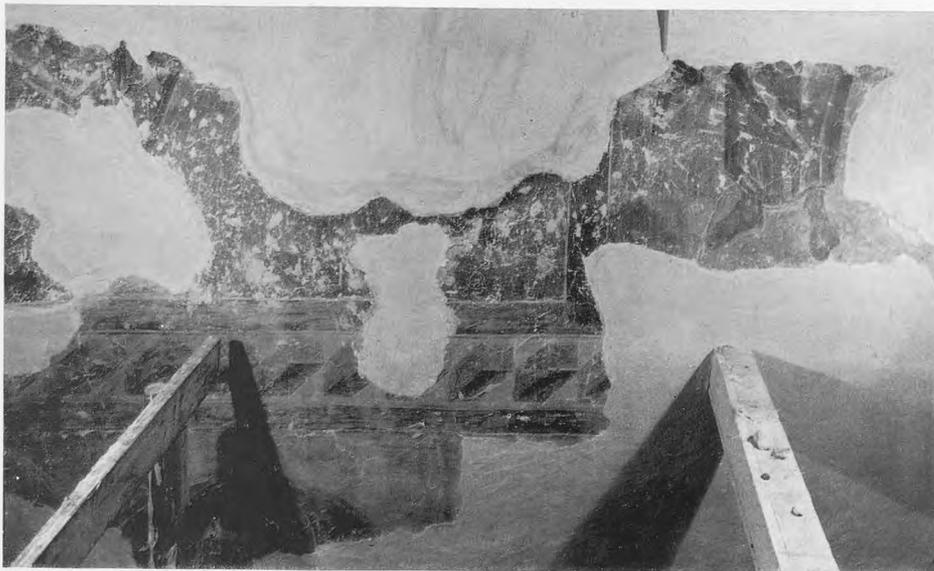




41
Голова Иоанна Предтечи



42
Фрески на южном склоне свода
в восточной ветви креста



43
Часть фигуры мученика
на южном склоне восточной
подпружной арки





83, 84
стр.
146

художником. При изображении святой на противоположном – северном – склоне арки надпись читается хорошо:

ФЕКЛА:
Θέκλα

Хотя православная церковь чтит несколько святых жен с именем Фекла, на спасской фреске легко опознать наиболее известную из них – первомученицу Феклу, ученицу апостола Павла, пострадавшую еще в изначальные времена христианства. Эта Фекла (память 24 сентября) была названа равноапостольной, вследствие чего на фреске в церкви Спаса она, согласно традиции, представлена с книгой в руках.

Нет сомнений, что вся галерея под хорами в XIV веке была расписана изображениями святых мучениц и преподобных. Но кроме Улиты и Феклы, а также голы неизвестной святой на западном склоне арки, соединяющей юго-западный угол с продольным нефом, мы находим здесь в настоящее время лишь две сравнительно хорошо сохранившиеся фигуры: на склонах арки, перекинутой от северо-западного подкупольного столпа, и на западной стене по левую руку от входа в храм. На западном склоне арки написана святая с несколько угрюмым выражением на тяжелом лице. На голове святой корона с длинными подвесками, а одеяние украшено лором, перекинутым через кисть левой руки. Это, следовательно, царица: либо Елена, мать императора Константина (память 21 мая), либо Александры (память 23 апреля). С левой стороны читаются полустершиеся две буквы имени святой: лѣ. Поскольку краткое имя царицы Елены, вероятно, должно было быть полностью написано с правой стороны, а длинное имя Александры могло быть расчленено на две части, я склонен думать, что спасская фреска изображает Александру, а не Елену. Значительно проще определить имя святой, представленной на восточном склоне арки. Она имеет не корону, а венец, ее платье украшено не лором, а лишь короткой шитой жемчужом вставкой на вороте, в левой руке у нее крест, правая выставлена перед грудью. Мы находим здесь все подробности, усвоенные иконографической традицией великомученице Варваре, пострадавшей, согласно житию, в начале IV века (память 4 декабря)⁴¹.

Чтобы закончить обзор фресок в подхорной части здания, упомянем еще три фрагмента росписи: это неясный растительный орнамент на верхних откосах западного дверного проема, розетка на северной щеке арки слева от входа и торс фигуры мученика (или мученицы) на южном склоне арки, соединяющей северную треть поперечного нефа с северо-западной угловой частью церкви, где находится лестница, ведущая на хоры. Эти фрески не имеют самостоятельного



85
стр.
149



86
стр.
150



87
стр.
151

41

См. о ней: Великие Минеи четии, собранные всероссийским митрополитом Макарием, вып. 10. Декабрь, дни 1–5, М., 1901, стб. 101–104.

44
Фрагменты фресок
на юго-восточном столпе
и в южной ветви креста.
Общий вид

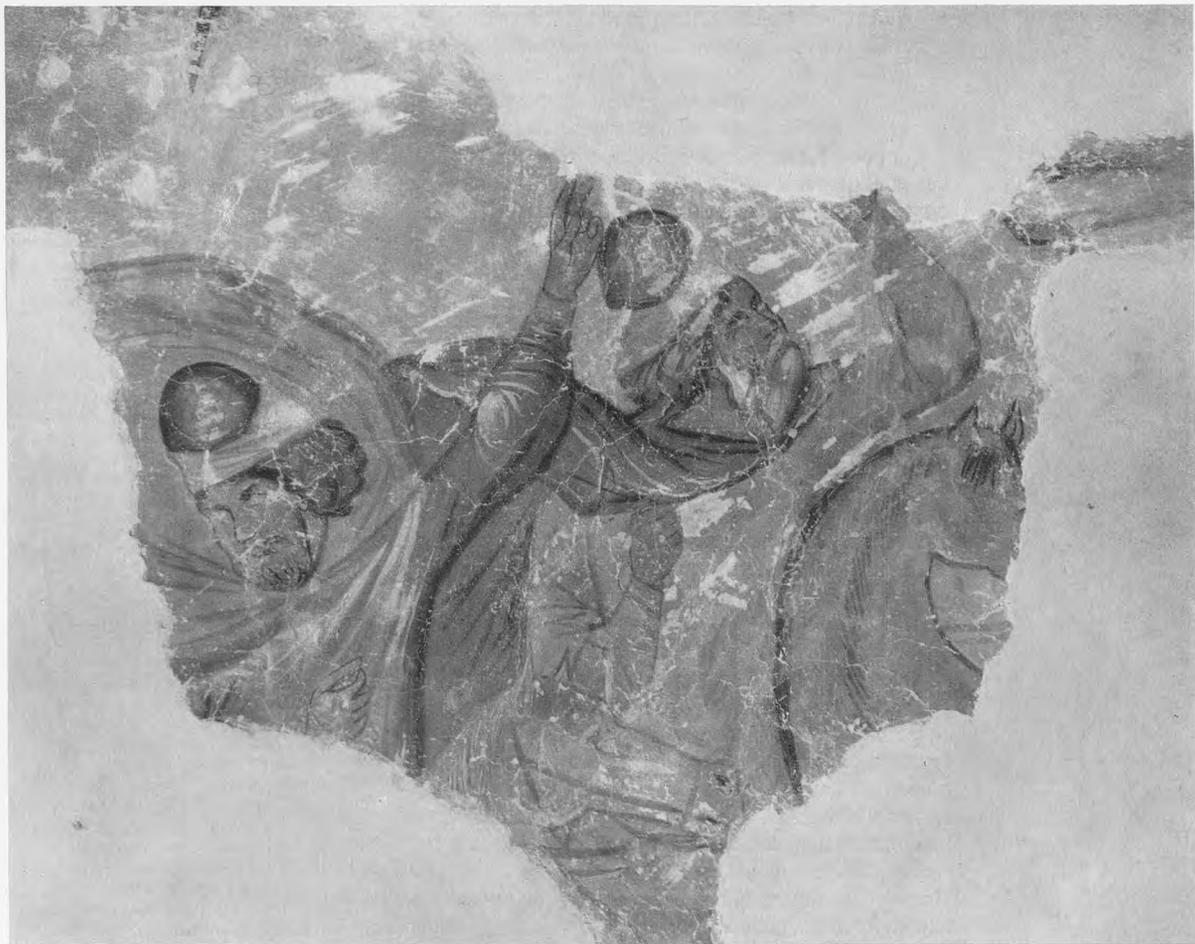




45
Скачущие волхвы.
Деталь фрески
«Рождество Христово»



46
Скачущие волхвы.
Деталь фрески
«Рождество Христово»



значения: их ценность определяется прежде всего тем, что они помогают восстановить систему декорации западной части церкви Спаса.

Мы намеренно выделяем из общей системы росписи церкви Спаса фрески алтарной части здания. Они имеют преимущественно символический характер, и даже исторические события представлены здесь так, чтобы внушить зрителю мысль об особом содержании живописи алтаря и подсобных алтарных помещений. От исторических сцен и образов мы переходим здесь к догматическим символам и аллегориям, от иллюстраций – к идее.

В верхней зоне росписи восточной ветви креста из трех находившихся здесь некогда больших композиций расчистками 1960-х годов удалось обнаружить незначительный фрагмент фрески, заполнявшей люнет, и сильно попорченные остатки фрески на южном склоне свода. В люнете уцелела часть плотно задрапированной сидящей фигуры в правом нижнем углу. Несомненно, этот участок стены был отведен для композиции «Сошествие св. Духа». Более чем вероятно также, что именно из этой фрески происходит небольшой фрагмент с надписью



88
стр.
152

сть Δχ
с[вя]ты[и] Д(у)х

(найденный при археологических раскопках М. К. Каргера в алтарной части храма в 1970 году и находящийся ныне в Новгородском музее).

Христианское богословие истолковывало сошествие св. Духа как таинственно совершившийся завет бога с человеком, как основание Земной Церкви, как воодушевление апостолов и святителей на дело проповеди и приобщения к Христу всех народов⁴². Это также образное выражение таинства священства, имеющее, следовательно, прямое отношение к богослужению, совершавшемуся внизу. Мистический по содержанию сюжет превосходно соответствовал общим понятиям об алтаре как о месте нисхождения св. Духа. Изображения пятидесятницы в восточном люнете крестовокупольных церквей были поэтому обычными и в греческих, и в южнославянских, и в русских памятниках. При этом, как правило, они выключены из общего нарративного цикла великих праздников, которыми украшались поперечный неф и западная часть здания⁴³. Это аллегория, и она прямо связана с символической декорацией алтарной ниши, вимы, жертвенника и диаконника⁴⁴.

Подлинной загадкой является остаток фрески на южном склоне свода восточной ветви креста, справа от «Сошествия св. Духа». Вследствие того что алтарные столпы храма Спаса заметно сдвинуты от центра к востоку, эта ветвь получилась короче других и фреска на

42

См.: М. Скабалланович, Христианские праздники, кн. 5. Пятидесятница, Киев, 1916, стр. 1–16 и др.; Н. В. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских, Спб., 1892, стр. 448 и сл.

43

См.: O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, London, 1947, p. 20.

44

Аналогичные композиции имелись еще в двух новгородских церквях, где они также украшали большой люнет восточной стены: в Николы на Липне (1294) и в Успении на Волотовом поле (около 1390). См.: Г. Филимонов, Церковь св. Николая Чудотворца на Липне близ Новгорода, М., 1859, стр. 14, табл. V; Ю. Дмитриев, Церковь Николы на Липне в Новгороде. – «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». Сборник статей под ред. акад. Игоря Грабаря, М.–Л., 1948, стр. 70; его же, Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945–1948 годов). – Сб. «Практика реставрационных работ», I, стр. 164; Л. А. Мацулевич, Церковь Успения пресвятой Богородицы в Волотове. – «Памятники древнерусского искусства», вып. IV, стр. 19, 20. Эти аналогии, одна из которых близка росписи церкви Спаса не только по времени, но и по стилю, дают веское основание трактовать погибшую фреску Феофана именно как «Сошествие св. Духа».

южном склоне свода уже не имела такого большого размера, как описанные выше «Крещение» и «Отослание апостолов на проповедь». Это была квадратная или почти квадратная композиция, от которой уцелела нижняя треть или четверть, являющаяся к тому же не чем иным, как ровно окрашенной поверхностью фона. Лишь по краям видны незначительные остатки изображения: слева это фрагмент косо поставленного трона с восседающей на нем фигурой, обращенной к центру, а справа – небольшое, темного цвета пятно, которое условно может быть истолковано как нижний край одежды еще одной фигуры, но не сидящей, а стоящей. Подобная расстановка действующих лиц невольно ассоциируется с иконографией «Христа перед Пилатом» или «Иосифа Аримафейского, испрашивающего у Пилата тело Христа». Возможна еще одна интерпретация этой фрески – как «Учительная беседа Христа с апостолами», но при условии, что группа учеников была расположена не по горизонтали, подобно фреске на этот сюжет в Старо Нагоричино (1316–1317)⁴⁵, а тесной толпой, причем фигуры заднего плана стояли как бы выше фигур, представленных на переднем плане. Из трех возможных вариантов истолкования этой сцены я склонен выбрать первый или второй, учитывая то обстоятельство, что в церкви Спаса Преображения, как и в церкви Феодора Стратилата, роспись алтарной апсиды включала в себя цикл страстей. Вполне допустимо, что склоны свода восточной ветви креста были украшены двумя сценами на темы последних дней жизни и смерти Христа.

Фрески алтарной части церкви Спаса дошли до нас в крайне плохом состоянии сохранности. Роспись конхи полностью утрачена: здесь, вероятно, были представлены Богоматерь и два ангела⁴⁶. Нижележащие регистры сильно испорчены временем и неудачными реставрациями 1910-х годов. Но уцелевшие части фресок дают все же нить, позволяющую в общих чертах реконструировать систему росписи алтаря.

Композиция в конхе была отделена от следующего регистра живописи широкой полосой листовенного орнамента. Сохранился лишь незначительный фрагмент этой полосы на стыке южной стены апсиды с южной стеной вимы⁴⁷. Регистр изображений ниже этой полосы имел сложную конфигурацию. Он начинался на северной стене вимы двумя расположенными один над другим небольшими клеймами, в которых были представлены начальные события цикла страстей. Нижнее клеймо погребло, а от верхнего сохранился только верхний правый угол. Несмотря на потертости красочного слоя, отчетливо вырисовывается поднятая кверху голова Христа, протянутая в молитвенном жесте правая рука, холмы на заднем плане и сегмент



42
СТР.
80



89
СТР.
155

45

См.: R. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert, Gies-sen, 1963, Abb. 293.

46

Ср.: Н. Окунев, Вновь открытая роспись церкви св. Феодора Стратилата в Новгороде. – «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 39, стр. 90, табл. III; Л. Мацулевич, Церковь Успения пресвятой Богородицы в Вологде. – «Памятники древнерусского искусства», вып. IV, стр. 11.

47

Рисунок орнамента в точности соответствует рисунку аналогичных разграничных поясов в церквях Феодора Стратилата и Успения на Вологодском поле (см.: Н. Окунев, Вновь открытая роспись церкви св. Феодора Стратилата в Новгороде. – «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 39, стр. 99, табл. VIII–2, 3).

47
Благовестие пастухам.
Деталь фрески
«Рождество Христово»



48
Благовествующий ангел.
Деталь фрески
«Рождество Христово»





49
Пастухи.
Деталь фрески
«Рождество Христово»

50
Голова старого пастуха.
Деталь фрески
«Рождество Христово»



небесной сферы с полуфигурой слетающего ангела (видны его крылья). Это, следовательно, «Меление о чаше», или «Христос в Гефсиманском саду»⁴⁸.

Симметрично двум отмеченным композициям на тему страстей (одной утраченной и «Мелению о чаше») на противоположной южной стене вимы были расположены еще две такие же фрески. Сохранился небольшой фрагмент росписи, лежащий на стыке этих двух композиций. Они разделены узкой красной полосой. Вверху виден остаток седалища и часть подножия, а на нижележащей фреске – серый фон и ничтожные остатки одного или двух нимбов. Подобно уже упомянутой фреске, написанной на южном склоне свода восточной ветви креста, верхнее клеймо с остатками трона и подножия можно трактовать как сцену «Христос перед Пилатом». Если фреску на своде, несмотря на то, что она больше и отделена от описываемых клеймом поясом росписи с изображениями пророков, поставить в смысловую связь с клеймами страстей, то композицию на своде надо истолковать как «Христос перед Пилатом», а фрагмент описываемого клейма – как «Иосиф Аримафейский, испрашивающий у Пилата тело Христа»⁴⁹.

Описанные фрагменты – все, что осталось от интереснейшего цикла страстей в алтаре церкви Спаса. Если на южной грани северо-восточного столпа также помещалось два (или даже четыре) клейма, на южной стене вимы восемь клейм, а на северном склоне свода восточной ветви креста находилась еще одна большая фреска из цикла страстей, мы имели бы в алтарной части храма четырнадцать (или шестнадцать) композиций на темы страданий и смерти Спасителя. Аналогичный по содержанию, но более подробный цикл существует в церкви Феодора Стратилата, хотя общее расположение феодоровских фресок отличается странным, даже причудливым характером: они скомпонованы в виде фриза и ранние эпизоды написаны не на левой, как следовало бы ожидать, стене алтаря, а на правой, то есть на южной стене. Опоясывая затем апсиду (между конхой с изображением Богородицы и «Евхаристией»), фриз переходит на северную стену вимы, на южную грань северо-восточного столпа и заканчивается вновь на южной стене⁵⁰. Феодоровский цикл состоит из девятнадцати сцен. Для такого числа сцен в алтарной части церкви Спаса нет свободного места. Очевидно, что, выдерживая общий принцип размещения фресок на темы страстей в алтаре, Феофан давал выборочные сюжеты и компоновал их иначе, чем авторы стенописи церкви св. Феодора⁵¹.

Сцены страстей в алтарных нишах церковью Спаса Преображения и Феодора Стратилата являются единственными в истории всей новгородской монументаль-

48

Такая же сцена в особом цикле страстей, также расположенном в алтарной части храма, имеется в церкви Феодора Стратилата (см.: *Н. Окунев*, Вновь открытая роспись церкви св. Феодора Стратилата в Новгороде. – «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 39, стр. 93).

49

Ср. с фреской на аналогичный сюжет в Манассии (1406–1418): *С. Томић*, *Р. Николић*, *Б. Живковић*, Манасија. Историја – живопис, стр. 73, сл. 8.

50

См.: *Н. Окунев*, Вновь открытая роспись церкви св. Феодора Стратилата в Новгороде. – «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 39, стр. 93–95; *Д. П. Гордеев*, О новгородских феодоровских фресках. – «Византийский вестник», XXII (1915–1916), вып. 3–4, Пг., 1917, стр. 286–287.

51

Нам, однако, неизвестно, как были расписаны обращенные к алтарю южная грань северо-восточного столпа и северная грань юго-восточного столпа. Их поверхности, как и в церкви Феодора Стратилата, частично также могли быть использованы для сцен из цикла страстей.

ной живописи. Нет ничего подобного и в греческих, а также в южнославянских памятниках⁵². Это, следовательно, нетипичные случаи украшения апсиды и вимы, которые свидетельствуют о совершенно особых пожеланиях заказчиков либо художников. Но несмотря на отсутствие композиционной стройности, явную несоразмерность мелких клейм (со страстями и другими изображениями), стремление втиснуть их в декорацию алтарной ниши, не меняя общей системы этой декорации, Феофану Греку и мастерам живописного ансамбля церкви Феодора Стратилата, которые следовали по стопам Феофана, нельзя отказать в известной логике их необычного замысла. Поскольку апсида в топографической символике здания церкви истолковывалась как пещера, в которой погребли Христа⁵³, естественно было бы украсить ее картинами на темы последних дней жизни и смерти Спасителя. Это было бы совсем в духе Феофана – смелого художника и «философа zelo хитра», как его называет в своем письме к Кириллу Тверскому Епифаний Премудрый.

Между двумя фресками из цикла страстей на северной стене и двумя фресками на южной стене вимы в полукружии апсиды церкви Спаса написана «Евхаристия».

Высота этой большой фрески равна общей высоте двух клейм со страстями. Средняя часть «Евхаристии» утрачена. Так как здесь имеются три древних окна, Христос, вероятно, был представлен дважды: между средним и левым окном и между средним и правым. Это предположение диктуется сохранившимися фигурами апостолов, которые справа и слева почти вплотную придвинуты к боковым окнам. В северной половине полукружия было представлено, следовательно, «Причащение хлебом», а в южной – «Причащение вином».

Обе сцены «Причащения» сохранились частично. От левой уцелели фрагменты капители колонны (в левом верхнем углу), переброшенного с нее велума (в середине) и головы или верхние части фигур четырех апостолов. Это Петр, Иоанн Богослов, Андрей Первозванный и Марк (?).

От правой половины «Евхаристии» дошли колонна с велумом и головы или верхние части фигур всех шести апостолов: первым (его голова утрачена) был изображен Павел, за ним следуют Матфей, Иуда (он сжимает обеими руками мешок с полученными за предательство сребренниками!)⁵⁴, Лука (с гуменцем), Фома или Филипп (молодой, без бороды) и еще один, неизвестный, апостол. Этот последний в ряду апостол (голова его также погибла) отделен от основной группы причащающихся высокой и стройной колонной с отходящим от нее к центру лиловым велумом. В левой



90
стр.
156



91
стр.
158



92
стр.
159



93-95
стр.
164,
165

52

Хотя страсти являются популярным сюжетом в греческих, македонских, сербских и болгарских росписях XIV века, они никогда не образуют самостоятельного цикла в декорации апсиды (ср.: *K. Wessel, Apsisbilder. – «Reallexikon zur byzantinischen Kunst»,* Lf. 2, Stuttgart, 1963, Sp. 287–293). Даже если некоторые сцены страстей представлены в виме, как, например, в церкви Богоматери Перивлепты в Охриде (1295), они продолжают затем в живописи главного помещения. См.: *П. Милькович-Пенек, Делото на зографите Михаило и Еутихије, Скопје, 1967* (в серии «Культурно-историческое наследство во СР Македонија», X), стр. 48, 49, схемы I (№ 73) и II (№ 86 и 87). Ср. также: *Н. Л. Окунев, Сербские средневековые стенописи. – «Slavia»,* год. II, seš. 2–3, v Praze, 1923, стр. 374 и 382–383; *S. Dufrenne, Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra, Paris, 1970* (в серии «Bibliothèques des Cahiers archéologiques», IV), pp. 38, 57, 58.

53

См.: *Н. Ф. Красносельцев, О древних литургических толкованиях, Одесса, 1894*, стр. 24, 63. Святые врата понимались соответственно как вход в пещеру, а амвон – как камень, который был отвален от гроба и на котором сидел ангел, сообщивший женам-мироносицам о воскресении Христа.

54

В церквях Феодора Стратилата и Успения на Вологове в композициях «Причащения» апостолы распределены совсем иначе, и первым справа представлен не Павел (который вообще отсутствует), а Иуда (его голова окружена, в отличие от других апостолов, не желтым, а синим нимбом). См.: *Н. Окунев, Вновь открытая роспись церкви св. Феодора Стратилата в Новгороде. – «Известия имп. Археологической комиссии»,* вып. 39, стр. 97; *Л. Маулевич, Церковь Успения пресвятой Богородицы в Вологове. – «Памятники древнерусского искусства»,* вып. IV, стр. 11–12 и рис. на стр. 13. Этот мотив, как верно указано Л. А. Маулевичем, восходит к более ранним греческим памятникам. Заметим также, что нам не известно ни одной другой сцены «Причащения», где Иуда изображался бы с денежным мешком в руках, подобно фреске в церкви Спаса Преображения. На этом основании М. А. Реформатская вообще отрицает возможность изображения Иуды с символом его предательства в сценах «Причащения». См.: *Н. В. Покровский,*







52
Фигура ангела.
Деталь фрески «Крещение»

половине «Евхаристии» между фрагментом велума и головами апостолов видны три буквы старой надписи:

ΠΡΗ
При[чащение]

Под «Евхаристией» написан еще один большой регистр, в котором представлены святители. В соответствии с широко распространенной в XIV веке иконографией⁵⁵ центральную часть этого регистра должен был, вероятно, занимать дискос на престоле с изображением символического агнца или младенца Христа, а святители справа и слева двумя длинными процессиями подходили к престолу, имея в руках развернутые свитки с литургическими текстами. Композиция в целом изображала, следовательно, «Поклонение жертве» (или, иначе, «Службу святых отцов»).

Сохранность этого регистра плохая. В верхней части прослеживаются фрагменты орнаментированной полосы, которая служила разгранкой между регистром с изображением евхаристии и поясом со святителями. Это бесконечный ряд кирпичиков, написанных в перспективном сокращении. Слева улавливаются остатки трех фигур (крайних в этой сцене): нимб, часть фигуры до колен, правая рука и свиток (без текста) одного святителя (с окончанием надписи при этой фигуре – ος, то есть [αγι]ος), круто изогнутый свиток (без текста) и саккос другого и незначительный фрагмент одежды третьего. Справа уцелели четыре изображения, но уже значительно лучше: если от первой фигуры сохранилась лишь часть темного одеяния (или крыла?), то у трех следующих фигур видны лица, свитки и полиставрии. Тексты на свитках греческие. По иконографическому типу первый святитель может быть определен как Василий Великий: у него густая, темная, клинообразная борода и небольшие волосы на темени и за ушами. На свитке различимы лишь отдельные буквы надписи⁵⁶. Второй епископ – Григорий Богослов. Лик наполовину утрачен, но справа около нимба сохранилась часть надписи: ο θεολογο:, то есть ο θεολογο(ς), богослов. Надпись на свитке читается почти полностью:

Ο ΗΣ	Ο[υδε]ις
ΑΓΙΟΣ	ἀγιος τ[ὸν]
СΥΝΔΕΑ	συνδεδ-
ΕΜΕΝΤΑΙС	εμέν[ω:] ταίς
СΡΚΙΚΑΙС	σαρκικαίς
ἐπιθωνη	ἐπιθυμι-
ΑΙСКАΙ	αις καὶ [ἡδοναῖς ...]

Никто из связанных плотскими похотями и наслаждениями недостойн [приступить, или приблизиться, или служить тебе, Царь славы. . .]⁵⁷.

Третий святитель, черты лица которого совершенно стерты, может быть узнан только по форме бороды – широкой, с заметными волнистыми прядями внизу.

[К стр. 93]

Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских, стр. 283; М. А. Реформатская, Надвратная сень из села Благовещенье. – Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв.», М., 1970, стр. 481–482.

55

См.: Н. Л. Окуев, Сербские средневековые стенописи. – «Slavia», год. II, seš. 2–3, стр. 376–377 и сл.; Г. Бабић, Христорошкe распе у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава. Архиепископ служе пред Хетимасијом и архиепископ служе пред Агнецом. – «Зборник за ликовне уметности», 2, Нови Сад, 1966, стр. 9–31, сл. 1–14; S. Dufrenne, L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII-ème siècle. – «L'art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopotani, 1965», Beograd, 1967, pp. 35–38.

56

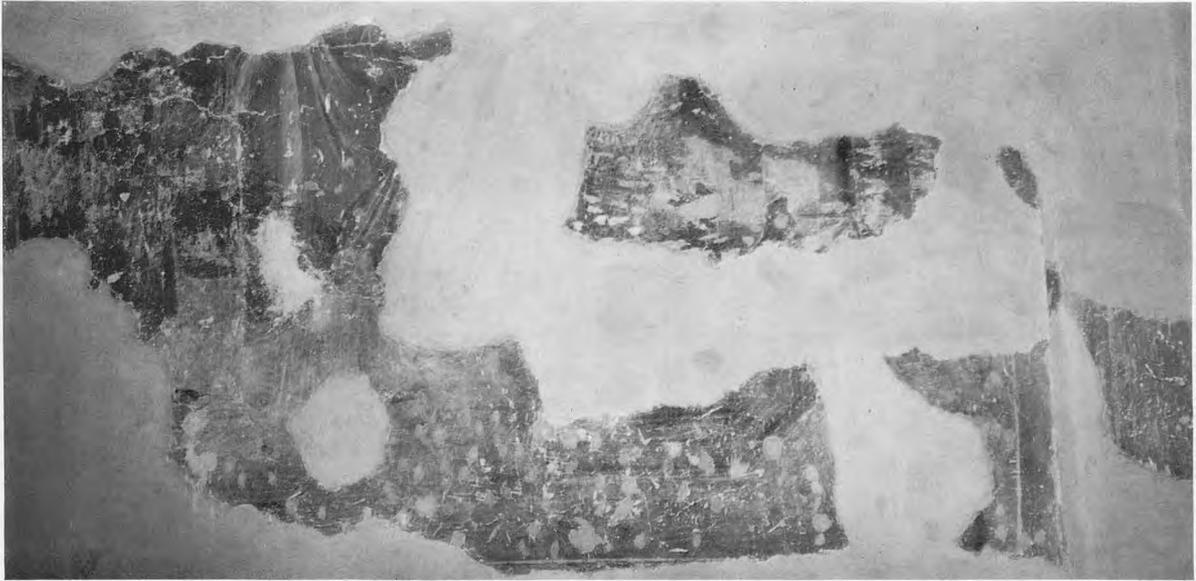
У нас не было возможности прочесть ее при хорошем освещении и на близком расстоянии. Дополнительное обследование даст, вероятно, более или менее полный текст.

57

Молитва, которую священник тайно читает во время пения Херувимской. См.: F. E. Brightman, C. E. Hammond, Liturgies Eastern and Western, vol. I. Eastern Liturgies, Oxford, 1896 (reprinted 1965), p. 318, 4–5; М. И. Орлов, Литургия святого Василия Великого, Спб., 1909, стр. 126, I (127, 1–2).



96
стр.
169



Это, вероятно, Афанасий Алесандрийский, но уверенности в правильности предлагаемого отождествления у нас нет, так как плохо сохранившаяся надпись с обозначением имени (слева от нимба) не была расшифрована. Текст на свитке, за исключением двух верхних строчек и половины третьей, читается хорошо:

ΑΜΝΟΣ	ἀμνός
ΥΜΕΡΟΣ	[το]ῦ μέρος
ΚΑΙ ΠΟ	καὶ [ὅ]πο [τῶν]
ΣΕΡΑΦΗΝ	σεραφίμ...
ΚΑΤΑΠΑ	κατάπα-
ΤΟΙΣΦΩ	τοῖς φω-
ΝΑΙΣΑΘ	ναί σαο...

К сожалению, непосредственный источник этой надписи, являющейся парафразой молитвы, читаемой во время приготовления просфоры и восходящей к пророчеству Исаии (LIII, 7–8), нами не найден и выяснится только после дополнительных разысканий.

Изображение последнего из описанных трех святителей вплотную примыкает к внутренней лопатке, соответствующей восточной стене церкви. Но святительская процессия здесь не заканчивалась. На лопатке виден остаток нимба четвертого святителя, а в проходе из алтаря в диаконник представлены еще два епископа. Все они изображены повернувшимися в сторону алтаря и задуманы, следовательно, как продолжение алтарной композиции⁵⁸.

На склонах арки неширокого прохода, соединяющего диаконник с алтарной апсидой, сохранились только верхние части фигур (у левой фигуры видны также ноги). Оба епископа представлены в сильном движении. Надписи с обозначением их имен утрачены. Характерный иконографический тип святителя на восточном откосе не оставляет сомнения в том, что это Спиридон Тримифунтский (память 12 декабря). Он был пастухом, но, сделавшись епископом, продолжал носить пастушескую шапку из ивовых прутьев или из луба⁵⁹. Спиридон держит раскрытую книгу с текстом в три строки на уцелевшей правой странице. Видны только две буквы: α (вторая строка) и η (третья строка). Епископ, представленный на западном склоне арки, изображен с развернутым свитком в руках. На свитке написано:

ΒΕΣ Η	Β[ο]ηε σ[вяты]и
ΟΥΝΒΑ	[η]οχίβα-
ΑΝΝΑΣ	αι на с[εραφимех] ⁶⁰

В. Н. Лазарев⁶¹, а вслед за ним Д. С. Лихачев⁶² называют этого епископа Златоустом. Но Иоанн, архиепископ Константинопольский, прозванный за свой поведенческий дар Златоустом, – один из ведущих идеологов церкви и творцов литургии – в процессиях святых отцов, подобных фреске Феофана, изобража-

58

Желание использовать откосы арочных проходов, которые ведут из алтаря в диаконник и жертвенник, для написания дополнительных фигур святителей из композиции «Служба святых отцов» характерно не только для Феофана, но и для других средневековых мастеров. Типичный образец – живопись алтаря церкви св. Пантелеймона в Нерези (1164), где фреска «Служба святых отцов» является одной из наиболее ранних на этот сюжет. В Нерези дополнительные фигуры святителей (Григория Нисского и Епифания Кипрского) написаны, однако, только на восточных стенках арочных проходов, тогда как две другие дополнительные фигуры (Николая Чудотворца и Григория Богослова) изображены соответственно на южной и северной стенах вимы (см.: Г. Бабић, Христорошке распе у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава... – «Зборник за ликовне уметности», 2, сп. 5–8). Такое решение задачи является даже более логичным, поскольку священнику, стоящему перед алтарем, были видны только те фигуры святителей, которые находились на восточных откосах арочных проемов.

59

См. о нем: P. van den Ven, La légende de S. Spyridon, évêque de Trimithonte, Louvain, 1953.

60

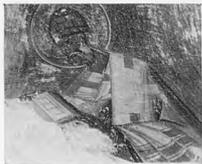
Близкий текст – «свят еси Боже наш, иже на шестокрылных серафимех еси» – это молитва трисвятого. См.: М. И. Орлов, Литургия святого Василия Великого, стр. 73, 75–45, 46.

61

В. Н. Лазарев, Феофан Грек и его школа, стр. 38.

62

Д. С. Лихачев, Человек в литературе Древней Руси, изд. 2, М., 1970, рис. 21.



98
стр.
171



97
стр.
170

ется, наряду с Василием Великим, первым, стоящим непосредственно у престола. Феофан мог написать Иоанна в проходе из диаконника в апсиду, имея в виду не изображение престола на стене, а реально существующий престол в церкви Спаса, но это явилось бы неслыханным отступлением от общепринятой декорации алтарной части храма. Мы должны поэтому выразить сомнение в уже утвердившемся определении фигуры святого, написанного в пандан Спиридону. Его равное положение с епископом Тримифунтским также свидетельствует, что Феофан изобразил здесь менее известного святителя. Наконец, и тип святого не совсем точно соответствует наиболее часто встречающемуся «аскетическому» либо «гуманистическому» типу Иоанна⁶³. Особенно не характерен рисунок волос. Иконописные подлинники сообщают, что у Златоуста «чело высоко и велико», и подавляющее большинство средневековых икон, фресок и миниатюр, в согласии с указаниями подлинников, изображают его с высоким, открытым лбом и залысинами. Лишь на макушке и за ушами пишутся негустые волосы. Именно так представлен Иоанн Златоуст на иконе в деисусе Благовещенского собора Московского Кремля, для которой Феофан избрал привычный и легко узнаваемый тип знаменитого отца церкви⁶⁴. На фреске же в церкви Спаса Преображения мы видим святого с густыми, даже пышными волосами, пряди которых закрывают, в частности, столь свойственный для Иоанна высокий и морщинистый лоб. Сличая изображение святителя, написанного в церкви Спаса, с другими близкими ему по характеру изображениями, невольно приходишь к выводу, что эта спорная фигура сочетает иконографические признаки Златоуста (тонкие свисающие усы и небольшая борода) с иконографическими признаками евангелиста Луки («венюк» волос на лбу и гуменце на темени). Из немногих подходящих к этой неопределенной характеристике образов мы решаемся выделить св. Дионисия, епископа Афинского (память 3 октября). Его отдельные изображения и даже изображения в ряду святителей встречаются редко⁶⁵. Но поскольку в средние века считалось, что он и еще три епископа (Тимофей Эфесский, Иерофей Афинский и Иаков, брат Божий, епископ Иерусалимский) были очевидцами смерти Богоматери, художники часто писали его в сценах «Успения»⁶⁶. Как правило, это старец с длинной бородой и седыми волосами. Но византийскому искусству был известен и другой тип афинского епископа: зрелого, но еще совсем не старого, с небольшой и редкой бородой, с густыми волосами на лбу и плоской шапочкой на темени. Типичным образом этого второго типа является фигура св. Дионисия на иконе Успения начала XIII века из Десятинного

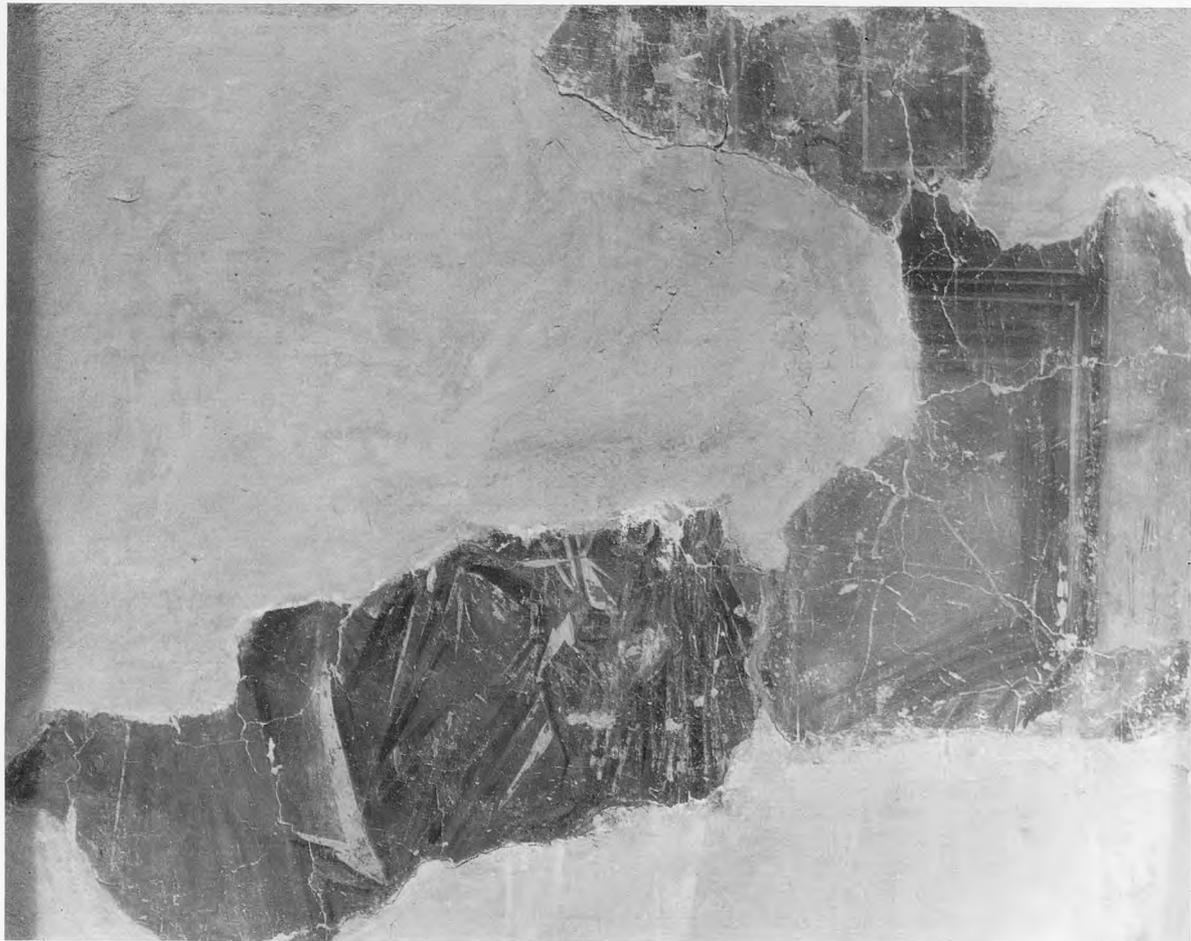
63
Иконография Иоанна Златоуста послужила недавно предметом специального исследования О. Демуса, обратившегося к этой теме в связи с публикацией известной мозаичной иконки с изображением Иоанна из бывшего собрания А. И. Нелидова, находящейся ныне в коллекции Думбартон Окс, США (*O. Demus, Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection. – «Dumbarton Oaks Papers», No. 14, Washington, 1960, pp. 110–119.* Проф. Демус выделяет ранний и очень редкий «иконный» тип Златоуста, представленный фреской в Санта Мария Антикава в Риме, где знаменитый святой изображен молодым, а также наиболее распространенный «аскетический» и «гуманистический» типы. О «гуманистическом» типе см. также в статье: *C. Mango, E. J. W. Hawkins, The Mosaics of St. Sophia at Istanbul. The Church Fathers in the North Tympanum. – «Dumbarton Oaks Papers», No. 26, Washington, 1972, pp. 30–31, fig. 17–19.*

64
См.: *В. Н. Лазарев, Феофан Грек и его школа, рис. 106, 107.*

65
Ср. фрески в Старо Нагоричино (1318) и Дечанах (1335–1350): *V. Petković, La peinture serbe du Moyen Age, II, Beograd, 1934, pl. XLIX; Ђ. Бошковић, В. Петковић, Дечани, II. Живопис, Београд, 1941, стр. 9 (сцена мученичества в календарном цикле) и 23, 24 (сообщение, что Дионисий в архиерейском облачении с развернутым свитком, который он держит обеими руками, представлен в процессии святых отцов в нижней зоне протезиса и параклиса св. Николы).*

66
См.: *А. И. Курпичников, Успение Богородицы в легенде и искусстве, Одесса, 1888 (оттиск из «Трудов VI Археологического съезда в Одессе в 1884 г.», т. II), стр. 18; L. Wratyslaw-Mitrović, N. Okunev, La Dormition de la Saint Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe. – «Byzantinoslavica», roc. III, v Praze, 1931, pp. 138–139.*

55
Фрагмент фрески
«Успение Богоматери» (?)



монастыря в Новгороде⁶⁷, стиль которой выдает принадлежность к византизирующему течению в новгородской школе живописи. Изображение Дионисия на новгородской иконе и решает в конечном счете вопрос об идентификации неизвестного святителя в церкви Спаса. Существенным аргументом в пользу предлагаемого нами определения является также текст на свитке у этого епископа, намекающий на учение об ангельских чинах, которое долгое время связывалось с именем Дионисия Ареопажита⁶⁸. Анонимный автор этого мистического учения, который жил в V веке и приписал свои творения афинскому епископу, создал стройную и строгую теорию богослужения как системы символических священнодействий, таинственно выражающих скрытые и возвышенные идеи. Вполне уместно поэтому, что Феофан включил изображение Дионисия в процессию святителей и поместил его поблизости от алтаря церкви.

Летом 1970 года в алтарной апсиде церкви Спаса Преображения были произведены раскопки, имевшие целью обнаружить остатки древнего пола, престола и синтрона. В ходе раскопок выяснилось, что древний синтрон послужил в позднейшее время основанием для кирпичной стенки, которая наглухо закрывала нижние части восточной стены апсиды. Когда закладка была удалена, открылась широкая полоса живописи XIV века с изображением орнаментированных тканей (десятый регистр), а над горним местом – остаток сюжетной фрески: фрагмент с изображениями высокого трона-седалища, подставки-подножия и нижней части восседающей на троне плотно задрапированной фигуры, от которой уцелела одна (левая) обутая в сандалию нога и беспокойно ниспадающие на плиту подножия складки серо-синего одеяния. Эта фреска обрамлена широкой красной полосой и, судя по ее предполагаемой высоте, она частично вклинивалась в регистр с изображениями святителей. Нет никаких сомнений в том, что здесь был представлен Иисус Христос, вероятно в том редком иконографическом типе священника по чину Мельхиседекову, еще не облаченного в архиерейские одежды, как это сделано, например, в церкви Спаса на Нередице, где аналогичное изображение также помещалось над горним местом⁶⁹. Этот образ восходит к апокрифическому сказанию о том, как Иисус был избран за свою мудрость и добродетели в число двадцати двух священников Иерусалимского храма и стал являться в храме «и учить народ верить в него»⁷⁰. Изображение исторического Христа-иерея в алтаре церкви должно было свидетельствовать о божественных началах священства, а это имело важнейшее значение в Новгороде, где священники принимали активное участие в мирской жизни и нередко



99,
100
стр.
174-
175



101
стр.
177

67

См.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнёва, Каталог древнерусской живописи в Государственной Третьяковской галерее, т. I, М., 1963, № 11, илл. 29; В. Н. Лазарев, Ранние новгородские иконы – В. Н. Лазарев, Русская средневековая живопись. Статьи и исследования, стр. 114, илл. на стр. 116; *его же*, Новгородская иконопись, стр. 11–12, табл. 11; «Живопись домонгольской Руси. [Каталог выставки икон в Государственной Третьяковской галерее]», илл. на стр. 116. Ср. также описание внешнего вида блаженного Дионисия, опубликованное Порфирием Успенским по греческому источнику: «... росту среднего, сухоощав, бел, с примесью желтизны, коротконос, с высокими бровями, с впалыми глазами, всегда залумчив, уши имел большие, был сед, густоволос, с умеренною редковолосою бороною... пальцы длинные» («Восток христианский. Сборник рукописей, содержащих наставления в живописном искусстве и описания внешнего вида Иисуса Христа, пресвятой девы Марии и святых обоего пола». Собраны архим. Порфирием Успенским. – «Труды Киевской духовной академии», 1867, февраль, стр. 268–269).

68

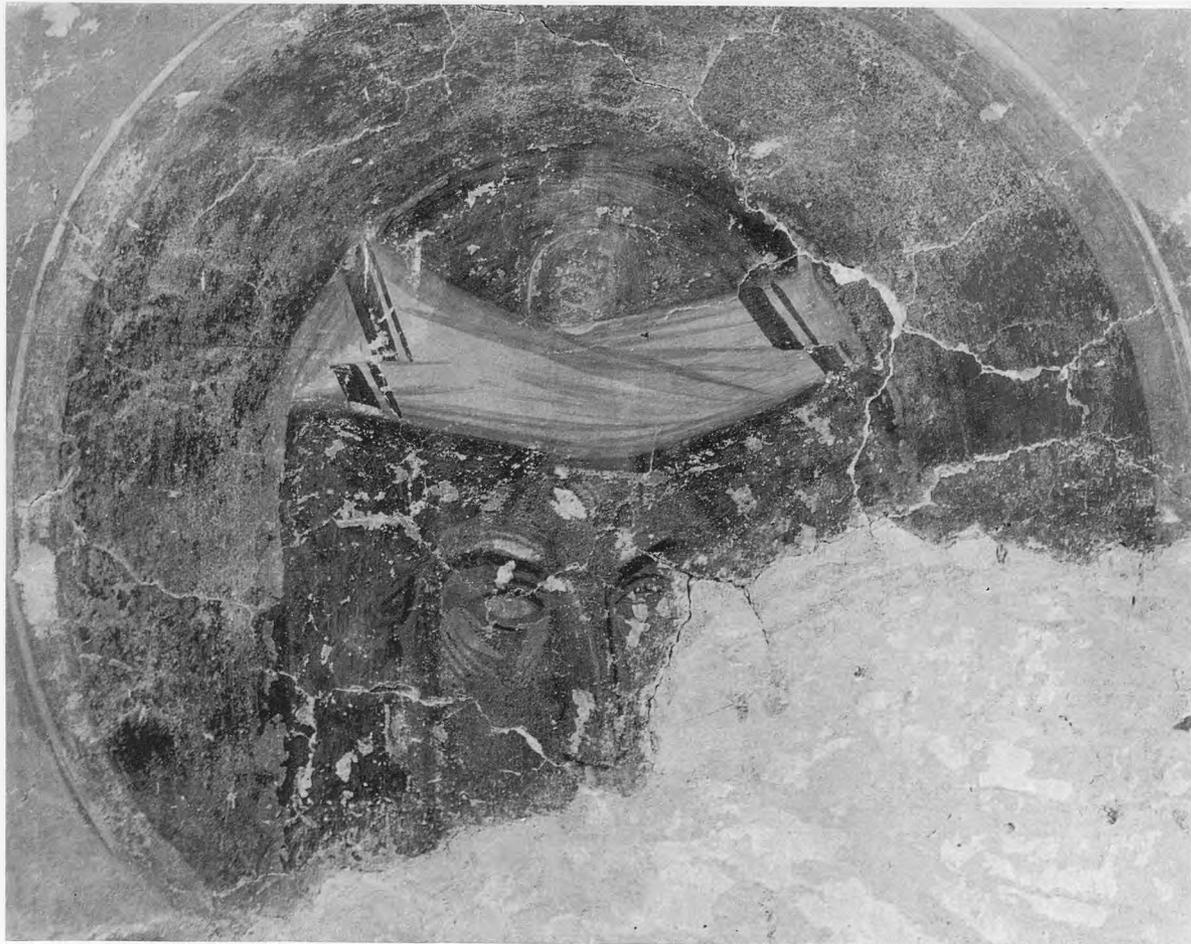
Ср. фигуру святителя, следующего за Василием Великим, в процессии святых отцов из церкви св. Георгия в Старой Ладоге, которого В. Н. Лазарев определяет как Дионисия Ареопажита также по надписи на свитке (В. Н. Лазарев, Фрески Старой Ладоги, М., 1960, стр. 23, табл. 1 и 3), но который (заметим в скобках) настолько точно соответствует изображениям Петра Александрийского, что здесь следует констатировать¹ обычное в средневековом искусстве сочетание текста, взятого из творений одного святого, с изображением другого отца церкви.

69

См.: Н. П. Сычев, В. К. Мясоедов, Фрески Спаса-Нередицы, Л., 1925, стр. 15–16 и табл. XXIX и XXXV. Другое общеизвестное изображение Христа-иерея – мозаика Софии Киевской (около 1046) – находится над алтарной аркой этого собора (см.: В. Н. Лазарев, Мозаики Софии Киевской, М., 1960, стр. 31–32, 89–90, табл. 17).

70

Д. В. Айналов, Новый иконографический образ Христа. – «Seminarium Kondakovianum», II, Prague, 1928, стр. 19–23. Д. В. Айналов неверно сообщает, что на опубликованной им нередицкой фреске Христос представлен стоящим. Это – сидящая фигура,



57
Фрагменты медальонов
с пророками
на восточной стене
в южной ветви креста





59
Голова неизвестного пророка
на южной стене
в западной ветви креста





79,
102
стр.
179

служили предметом справедливой критики за неподобающие их сану поступки.

Жертвенник – слева от алтаря – был украшен фресками, которые полностью утрачены. Лишь на северном склоне арки, ведущей в трансепт, уцелел фрагмент штукатурки с очень слабыми следами росписи. Значительно лучше сохранилась живопись диаконника. Здесь раскрыты изображения четырех епископов. Две фигуры представлены на восточной стене и две – на откосах широкой арки, соединяющей диаконник с южным рукавом креста. Тематически живопись диаконника связана с росписью третьего регистра алтарной апсиды и фигурами отцов церкви, украшающими проход из диаконника в алтарь. Но все четыре святителя в диаконнике написаны фронтально, и композиционно это, следовательно, самостоятельная часть цикла.

Живопись на восточной стене диаконника имеет большие утраты. От правой фигуры сохранился лишь незначительный фрагмент полиставрия. В лучшем состоянии находится левая фигура, у которой утрачена только нижняя половина. К сожалению, от насечек и неумелой расчистки сильно пострадала голова святого, что немало затрудняет определение его личности. Правая рука епископа отведена в сторону и пальцы сложены именовсловно, в левой руке – закрытая книга. На нем фелонь и омофор, борода средней величины, мягким клином. Надпись читается не полностью:

Ο ΚΙΟΣ ΚΑΝ ΣΚ
ο αγιος Κλι[μεντ]σκ[υϊ]

Начало имени не оставляет сомнения в том, что здесь представлен Климент. Но какой Климент? Православная церковь знает трех святителей с таким именем: папу Римского (память 25 ноября), епископа Анкирского (23 января) и епископа Охридского (27 июля). Хорошо изученный тип Климента Охридского, на высоком «взлызлом» лбу которого имеется лишь одна короткая вьющаяся прядь волос, не соответствует фреске Феофана, где представлен святой с волосами не только на висках и за ушами, но и на темени. К тому же культ охридского епископа долгое время носил местный характер, и его ранние изображения известны только в Македонии, преимущественно в Охриде и его окрестностях⁷¹. При определении фрески в церкви Спаса речь может идти, следовательно, лишь о первых двух Климентах.

Естественно было бы предполагать, что здесь представлен первый святой – папа Римский, чьи мощи в X веке были перенесены из Корсуни (в Крыму) в Киев и культ которого сделался вскоре популярным не только на юге Руси, но и в Новгороде, а также на новгородском Севере⁷². Не чуждалась образа этого святого и новгородская живопись: изображения Кли-

[К стр. 102]

о чем свидетельствуют написанные в ракурсе правое бедро и несимметрично поставленные ноги Христа.



103
стр.
180



104
стр.
181

71

Иконография Климента Охридского исследована в нескольких статьях знатока македонской живописи в Югославии д-ра Цветана Грозданова. См.: Ц. Грозданов, Поява и продор портрета Климента Охридского у средновековној уметности. – «Зборник за ликовне уметности», 3, Нови Сад, 1967, стр. 49–70; *его же*, О портрети-ма Климента Охридского у охридском живопису XIV века. – Там же, 4, Нови Сад, 1968, стр. 49–55; *его же*, Охридске белешке. Портрет Климента Охридского у цркви Богородице Одигитрије у Пећи. – «Зограф», 3, Београд, 1969, стр. 13–15; *его же*, Односот меѓу портрети на Климент Охридски и Климент Римски во живописот од првата половина на XIV век. – «Симпозиум 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски», кн. 1, Скопје, 1970, стр. 99–106. Ср. также: А. Васиљев, И. Васиљева, Образи на Климент Охридски, София, 1967.

72

См. об этом: В. Н. Лазарев, Мозаики Софии Киевской, стр. 34–35; Э. С. Смирнова, Живопись Оболенья XIV–XVI веков, стр. 76, прим. 47.

мента, папы Римского, имеются в Нередице и Володове, а также на иконах XIII–XV веков⁷³. Несмотря, однако, на популярность этого святого в Новгороде, необходимо отказаться от предположения, что на фреске Феофана представлен папа Римский. Обычно Климент Римский изображается с короткой бородой и короткими кудрявыми волосами. Позднейшие иконописные подлинники предписывают изображать его с длинной бородой, добавляя иногда: «на конце завилась», и сохраняют указание на кудрявые волосы: «аки Георгий». Иллюстрацией к этому описанию может служить изображение Климента Римского на волотовской фреске. Между тем святитель в церкви Спаса Преображения написан в шапочке (?), с кудрявыми волосами на лбу, с гладкими прядями волос над ушами и с длинной простой бородой. Это дает основание думать, что Феофан изобразил Климента Анкирского. Именно с такой прической и бородой представлен этот редко встречающийся святой в македонской фреске 1271 года в церкви св. Николая в селе Манастир близ Прилепа и на фреске начала XIV века в церкви св. Никиты в селе Чурчер около Скопле в Югославии⁷⁴. Аргументом в пользу предлагаемого определения фрески Феофана может служить также жест правой руки епископа. Подлинники не всегда фиксируют положение свободной руки того или иного святого, но оно не зависит, конечно, от произвола художника, а определяется иконографической традицией. Существенно поэтому, что в русском лицевом иконописном подлиннике XVII века Климент Анкирский представлен так же, как и на фреске церкви Спаса, – прямолично, с гладкими волосами над ушами, с Евангелием в левой руке и с отведенной в сторону благословляющей правой рукой⁷⁵.

На северном и южном откосах широкой арки между диаконником и южной ветвью креста мы видим фигуры еще двух святых. Они представлены в рост, в шапочках⁷⁶, с книгами в руках. Оба епископа – глубокие, но еще крепкие старцы. Черты лиц мало дифференцированы, и акцент сделан на внешних признаках: на форме бород, на ризах, на положении рук. Фигура святого с раздвоенной бородой, открытая П. И. Юкиным в 1918 году, не имеет надписи и до сих пор непознана. В иконописных подлинниках такой тип святителя – «стар, сед, власы просты, брада аки Влаисева, на концы раздвоилась . . . в руке Евангелие» – применяется к разным лицам, из которых наиболее подходящим для фрески Феофана является описание Поликарпа, епископа Смирнского⁷⁷. К сожалению, настаивать на точном определении, за отсутствием надежного сравнительного материала и хронологического несоответствия изображения и подлинников,



102,
105
стр.
184

73

См.: А. И. Успенский, Фрески церкви Спаса Нередицы, М., 1910, табл. XXII (к стр. 16), внизу; В. Н. Лазарев, Искусство Новгорода, М.–Л., 1947, табл. 32 (икона «Спас на престоле с избранными святыми» из Третьяковской галереи), 64 а (фреска Волотова); Э. С. Смирнова, Живопись Оболенья XIV–XVI веков, рис. 11 (икона конца XV века из Русского музея). Заметим, однако, что ни в одном из новгородских памятников, о которых идет речь в упомянутых здесь изданиях, изображения Климента не имеют обозначения «Римский».

74

См.: Д. Коцо, П. Милькович-Пенек, Манастир, Скопје, 1958, табл. XXXVIII; G. Millet, La peinture du Moyen Âge en Jougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro), fasc. III, Paris, 1962, pl. 32–4. Примечательно, что в Манастире, как и в церкви Спаса в Новгороде, Климент Анкирский написан на восточной стене диаконника.

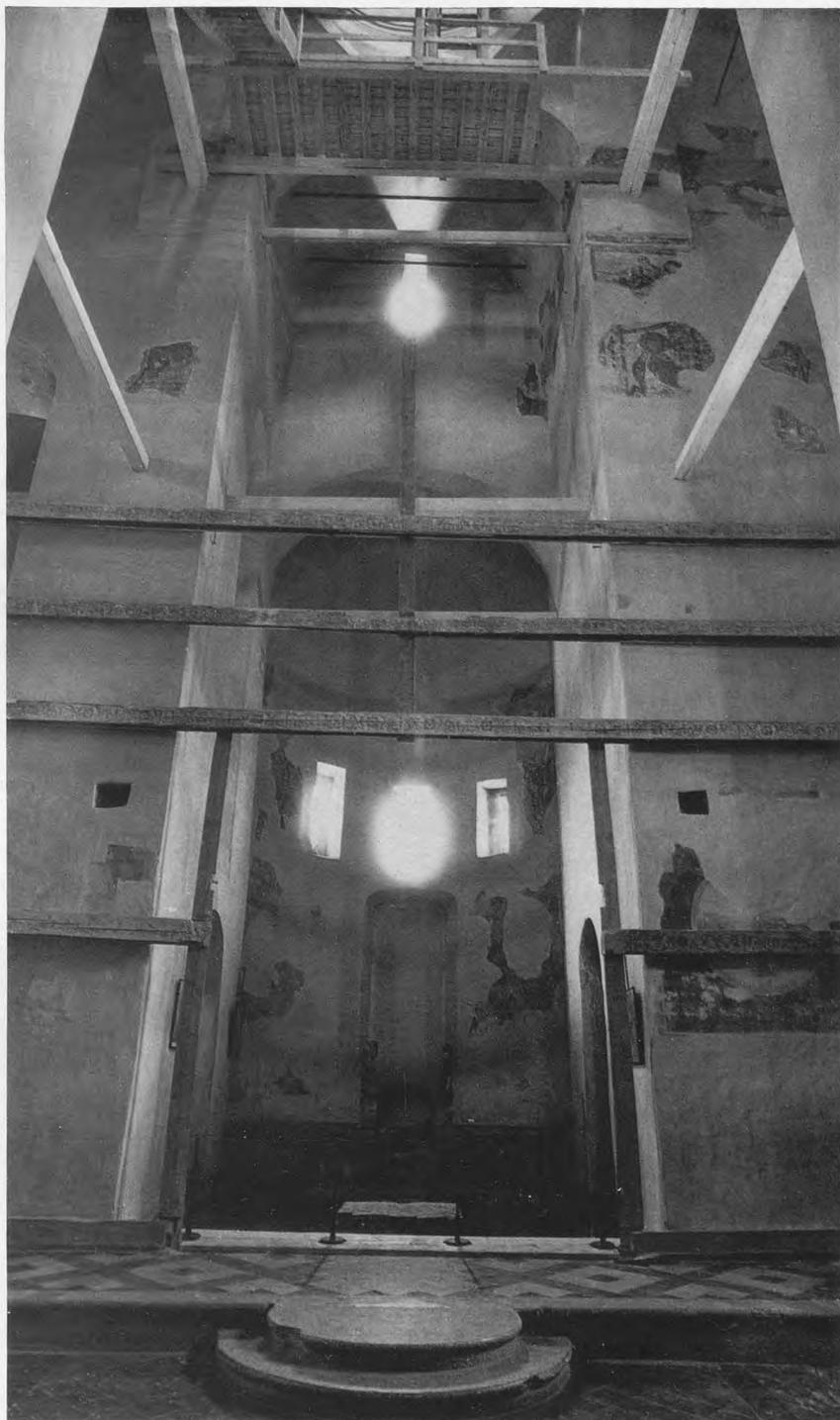
75

См. «Строгановский иконописный подлинник (конца XVI и начала XVII столетия)», [М., 1869], под 23 января. Следует заметить, что как в агиологической литературе и иконописных подлинниках, так и в изобразительном искусстве наблюдается нередкое смешение образов различных святых с одинаковыми именами. В отношении Климента Охридского и Климента Римского это отмечено Ц. Гроздановым (см. прим. 71). Климент Анкирский ассоциировался, вероятно, в свою очередь с Климентом Римским. Этим, по-видимому, объясняется тот факт, что на фреске в селе Манастир и на фреске Феофана Климент Анкирский имеет кудрявые волосы на лбу.

76

Несмотря на то, что уже в литургических комментариях отцов церкви упомянуто «кругловидное острижение волос» на голове священника в подражание терновому венцу Иисуса Христа (Н. Ф. Красносельцев, О древних литургических толкованиях, стр. 29, 45), богослужебная практика православной церкви значительно шире использовала вместо тонзуры специальную плоскую шапочку. Все епископы, представленные в диаконнике церкви Спаса, имеют на головах не тонзуры, а именно шапочки. Об этой детали священного облачения епископов см.: Е. Голубинский, История русской церкви, т. I, вторая половина, изд. 2, М., 1904, стр. 268–275; Н. В. Покровский, Древняя софийская

60
Алтарная часть,
церкви Спаса Преображения.
Общий вид



61
Летящая фигура с трубой
и сферой и Богоматерь
из «Благовещения». Фрески
на юго-восточном столпе



62
Фрагменты летящей фигуры
с трубой и сферой
и фигуры мученика с крестом.
Фрески на юго-западном столпе







106
стр.
185

невозможно. Значительно больше данных для идентификации правой фигуры. Это епископ также с раздвоенной бородой, но ее концы широкие и сомкнуты, вследствие чего она имеет характерную форму лопаты. Святитель облачен в полиставрий, правой рукой он касается книги, под которую подложены риза и конец омофора. От надписи уцелели отдельные, но неясные буквы имени и полный титул:

ΝΙΚΟΜΙΔΙΝΝΣΚΗ
Νικομιδιΐσκην

Наиболее вероятен епископ Никомидийский Анфим (память 3 сентября и 28 декабря)⁷⁸.

В росписи диаконника представляют интерес еще две детали. Они помогают выяснить характер его первоначального устройства. На восточной стене над изображениями епископов, а также над арками, ведущими в алтарь и в южную ветвь креста, написана неширокая полоса орнамента в виде повторяющихся листочков плюща в медальонах. Она соответствует не только современной, но и древней высоте диаконника. Выше этой полосы уже лежали балки накатного деревянного пола юго-восточной угловой камеры. На южной стороне диаконника есть еще более интересная живопись: здесь наискось от правого нижнего до верхнего левого угла стены по серовато-фиолетовому фону написана широкая светло-коричневая полоса. Поскольку она не является частью орнаментальной композиции, можно предположить, что ее направление связано с устройством лестницы, которая вела в верхнее помещение. В Успенской церкви на Волотове имелась аналогичная, выполненная живописью на стене, полоса в северо-западном углу храма; ей соответствовала деревянная приставная лестница, по которой поднимались на хоры⁷⁹. Очевидно, и в церкви Спаса полоса указывала направление такой же лестницы.

Роспись северной камеры на хорах является наряду с декорацией купола наиболее полно сохранившейся частью живописного ансамбля церкви Спаса Преображения. От неуверенных предположений, сопровождающих реконструкцию системы росписи главного помещения церкви, при анализе фресок камеры мы вступаем на твердую почву точных данных. Несмотря на утрату некоторых существенных композиций, имевшихся в камере, общий замысел цикла восстанавливается здесь с большой степенью вероятности.

Камера, по-видимому, служила личной молельней главного заказчика росписи – «благородного и боголюбиваго боярина Василия Даниловича». Здесь он мог присутствовать вместе со своими домочадцами на службах по случаю обстоятельств чисто семейной жизни. XIV век был в Новгороде эпохой резкого классового расслоения, и факты художественного творчества,

[К стр. 108]

ризица в Новгороде, М., [1914], стр. 109–114; Ст. М. Димитриевич, Есть ли тонзуры на головах святителей в старом восточно-православном иконописании? – «Actes du IVe Congrès international des études byzantines. Sofia, September 1934», vol. II, Sofia, 1936 («Известия на Българския археологически институт», т. X), стр. 113–128.

77

См. «Иконописный подлинник сводной редакции XVIII века», стр. 277. Риза для Поликарпа Смирнского указана «крестечной».

78

Ср.: «Строгановский иконописный подлинник (конца XVI и начала XVII столетия)», под 3 сентября; «Иконописный подлинник сводной редакции XVIII века», стр. 143 и 227. Изображения Анфима имеются в Старой Ладого (около 1176), Нередиче (1199), Сопочанах (1263–1268), Манастире (1271), Арилье (1296), в церкви Митрополии в Мистре (около 1312), в Старо Нагоричино (1318), Грачанице (1321), в Дечанах (1335–1350). См.: В. Н. Лазарева, Фрески Старой Ладого, стр. 35, табл. 15; А. И. Успенский, Фрески церкви Спаса Нередичи, табл. XV, между стр. 10 и 11 (в нижнем ряду в середине); В. J. Буриш, Сопочани, стр. 124 (в середине); Д. Кою, П. Мильковик-Пелек, Манастир, стр. 21, сл. 19а; Б. Живковић, Арилье. Распоред фресака, Београд, 1970, стр. 5 (5, внизу слева); G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, pl. 85–4; П. Миловић, О хронологији грачаничких фресака. – «Старине Косова и Метохије», кн. IV–V, Приштина, 1968–1971, сл. 10; Ђ. Бошковић, В. Петковић, Дечани, II, Живопис, табл. CLXVI (слева сверху), ССХХХVI. Обычно Анфим изображается с бородой средней величины, но встречаются и фрески, где он представлен с такой же бородой, как и в церкви Спаса (Арилье). Правая рука находится перед грудью и либо благословляет, либо касается книги. Следует заметить, что в Старой Ладого, Манастире и Арилье, как и в церкви Спаса Преображения, Анфим написан в диаконнике.

79

См.: В. В. Сулов, Церковь Успения пресвятой Богородицы в селе Волотове, близ Новгорода, построенная в 1352 г. – «Труды московского Предварительного комитета XV Археологического съезда», т. II, стр. 11, рис. 6 и 56 (на стр. 14 и 60).



64
Архангел Гавриил.
Деталь фрески «Благовещение»

65
Богоматерь.
Деталь фрески «Благовещение»



подобно актовым и летописным материалам, ярко свидетельствуют об имущественных различиях и о привилегиях, которыми пользовались в это время «лучшие люди» Новгородской республики.

Камера имеет вид слегка вытянутого по линии запад – восток прямоугольника, в юго-восточном углу которого сильно выдается внутрь массив северо-западного подкупольного столпа. Она перекрыта высоким полукоробовым сводом, придающим ей, вместе с вклинивающимся столпом, асимметричный характер. Свет проникает (в очень небольших количествах) через узкие щелевидные окна, выложенные в западной и северной стене. Вход расположен с южной стороны, причем посетитель, поднявшись по скудно освещенной лестнице на полутемные хоры, попадает через низкую дверь прямо на середину камеры. Со всех сторон его окружают большие фрески, стиль которых выдержан в одном ключе с росписью храма.

Живопись камеры не оставляет сомнений в том, что она задумана в качестве церковного, богослужебного помещения. Столь же несомненно, что камера была посвящена Троице – не только потому, что нам известно о существовании Троицкого придела в церкви Спаса из описания новгородских церквей начала XVI века, опубликованного А. И. Никольским⁸⁰, но и потому, что в верхнем регистре восточной стены камеры написана большая фреска с изображением ветхозаветной Троицы. Эта фреска дает, кстати, некоторое представление о том, какими были сильно утраченные композиции Феофана в люнетах продольного и поперечного нефов главного помещения храма. Но фрески в люнетах были почти вдвое шире и выше, чем изображение Троицы.

«Троица» Феофана дана в иконографическом изводе, который был особенно распространен именно в XIV столетии⁸¹. Для этого извода характерными приметами являются авторитарное, сильно подчеркнутое положение ангела, восседающего в центре, и ясно выраженное историческое понимание библейской сцены, на что указывают находящиеся при божественной трапезе Авраам (его изображение на фреске камеры утрачено) и Сарра, которые угощают и прислуживают ангелам. Будучи связан задачей написать фреску, структура композиции которой требовала симметричного расположения фигур, на участке стены неправильной формы, составляющей как бы четверть круга, Феофан выбирает из трех элементов традиционного фона – палаты, дерева и скалы – только изображение дуба Мамврийского: его крона в виде сильно обобщенного темного пятна удачно заполняет верхний угол стены. Замечательно также искусство, с каким художник добивается композиционной слитности груп-



107
стр.
187



108-
114
стр.
189

80
См. прим. 11 в главе I.

81
См.: Н. В. Малицкий, К истории композиции ветхозаветной Троицы. – «Seminarium Kondakovianum», II, Prague, 1928, стр. 36–39; Г. И. Вздорнов, Новооткрытая икона Троицы из Троице-Сергиевой лавры и «Троица» Андрея Рублева. – Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв.», стр. 122–125.

пы ангелов: широко раскинутые мощные крылья среднего ангела, олицетворяющего Христа⁸², как бы осеняют всю трапезу и ангелов, сидящих по бокам.

Для средневекового человека изображение Троицы служило не только иллюстрацией известной библейской легенды, но и обладало прообразовательным смыслом: чаша на столе, в которой видна голова заколотого «млада и добра» тельца, символизирует новозаветного Агнца, а вкушающие ангелы указывают на совершающееся таинство евхаристии. При таком понимании сцены представляется удачным то, что непосредственно под ветхозаветной «Троицей» Феофан написал новозаветную сцену «Поклонение жертве». Так называется символическое изображение, средоточием которого служит фигурка Христа-младенца на диске, установленном на престоле, а справа и слева к этому престолу идут святители, совершающие обряд поклонения жертвенному младенцу. Это, следовательно, сцена литургии, служба святых отцов, чрезвычайно распространенная в греческих и славянских росписях XIV–XV веков.

По содержанию и внешним признакам эта часть росписи камеры дублирует сильно попорченную фреску нижнего регистра декорации алтарной ниши церкви Спаса, но здесь она представлена в сокращенном виде, так как божественной трапезе предстояли не шесть, как в апсиде, а всего лишь четыре святителя. Замечателен прием размещения фигур святителей в камере. Восточная стена была слишком узка для того, чтобы написать сцену «Поклонение жертве» полностью, и художник разместил на этом участке только среднюю часть композиции и двух святителей, а две другие фигуры он написал на прилегающих участках северной стены и северной грани столпа. Таким образом ему удалось создать подобие алтарного углубления, что представляется существенным ввиду отсутствия в камере алтарной ниши.

От изображения престола на фреске «Поклонение жертве» уцелел небольшой фрагмент – правый угол, а также краешек стоящего на престоле диска. Фигура святителя слева полностью погибла, как и фигура второго епископа справа, от которой сохранились лишь контур согнутой спины и край фелони. Сильно пострадало также изображение крайнего святителя слева, но здесь уцелели часть головы, верхняя часть туловища, правая рука и свиток. Можно, следовательно, считать, что мы имеем дело с изображениями двух епископов из четырех некогда существовавших в росписи камеры.

Идентификация фигур святителей в камере с известными отцами церкви, как и в росписи главного помещения храма Спаса Преображения, наталкивается на

82

Нимб среднего ангела крестчатый, причем на ветвях креста были написаны буквы OQN (от этой надписи-эпитета, обозначающей сущность Христову, сохранилась только последняя буква N). Средний ангел представлен также со свитком в руке, намекающим на учительную миссию Христа. Свиток может быть истолкован и как свиток с перечислением грехов человеческих, который будет распечатан в день Страшного суда. Фреске Феофана, изображающей Троицу, посвящена статья М. А. Ильина «Троица Феофана Грека» (*М. А. Ильин, Исследования и очерки, М., 1976, стр. 255–262.*)

66
Фрагменты фигур мучеников
на восточной стене
в южной ветви креста



67
Фрагмент фигуры мученика
на западной стене
в южной ветви креста







68
Фрески в световых арках
над жертвенником.
Общий вид





значительные трудности. Надписи с обозначением их имен утрачены. Тексты на свитках также не могут быть привлечены для решения этой задачи. В росписи церкви Спаса использованы выдержки из литургий Василия Великого и Иоанна Златоуста, причем выдержки, одинаковые для литургий обоих епископов. Независимо от личности того или иного святителя, он несет свиток с молитвой из литургий Василия и Иоанна. На свитке епископа, представленного в камере справа, написано:



116
стр.
201

Б̄Б̄Б̄ЕНАШ	<i>Б(ож)е, Б(ож)е наш-</i>
Ы̄ЖЕНЕН	<i>ь, иже и[е]б[е]с[и]аго]</i>
ХЛЪБАН	<i>хлеба пи-</i>
Т	<i>т[ая]</i>

Боже, Боже наш, пославший в пищу всему миру небесный хлеб, [Господа нашего Иисуса Христа, избавителя, спасителя . . .]⁸³.

Это начало так называемой молитвы предложения, которую священник произносит в жертвеннике, когда хлеб возлагается на дискос. Мы находим аналогичные тексты в сценах «Поклонение жертве» во многих славянских росписях XIII–XV веков. Но фреска церкви Спаса не является изображением Иоанна или Василия: иконографический тип святого не имеет ничего общего с известными обликами этих епископов. Обращаясь к изображению святителя, написанного слева, мы читаем на свитке следующее выражение (две верхние строчки надписи и отдельные буквы в конце строк не видны):



115
стр.
200

	<i>Γ'Ο Θεός, ὁ Θεός ἡμῶν,</i>
	<i>ὁ τὸν οὐρά]-</i>
ΝΙΟΝ	<i>ιον[ᾶρ]-</i>
ΤΟΝѢ	<i>τον, τῆ[ν τρο]-</i>
ΦΗΝѢ	<i>φῆν τοῦ</i>
ΠΑΝΤΟΣ	<i>παντός</i>
ΚΟΣΜΟ	<i>κόσμο[υ],</i>
ΤΚ̄ΝКА	<i>τὸν Κ(όριο)ν κα[ὶ]</i>
ΘΗΝН	<i>Θ[εὸ]ν ἡμ[ῶν]</i>
ΙΝΧНѢ	<i>Ἰ[ησοῦ]ν Χ[ριστοῦ]ν ἐ-</i>
ΖΑΠΟΥΖ	<i>ζαποστ[είλας] σ[ωτη]ρα]</i>

Это не что иное, как расширенная греческая парафраза русского текста на свитке первого святителя⁸⁴. Несмотря на текст, использованный для надписи на свитке, этот святой также не является ни Василием, ни Иоанном: густая, раздвоенная книзу борода никогда не встречается в изображениях Иоанна и Василия, чьи образы в искусстве рано получили индивидуальные характеристики, почти не менявшиеся в последующие века.

При невозможности опознать личности епископов на фресках камеры по надписям на их свитках остается прибегнуть к анализу иконографического типа святых.

83

См.: М. И. Орлов, Литургия святого Василия Великого, стр. 23, 2–3.

84

См.: F. E. Brightman, C. E. Hammond, Liturgies Eastern and Western, vol. I. Eastern Liturgies, p. 309, 8–12; М. И. Орлов, Литургия святого Василия Великого, стр. 22, 2–4.

71
Алексий человек Божий
и Андрей юродивый (?).
Фрески на восточной грани
северо-восточного столпа





72
Алексий человек Божий

73
Алексий человек Божий.
Деталь



Как ни свободны в передаче Феофана зафиксированные иконописными подлинниками образы прославленных отцов греческой церкви, художник не мог, разумеется, полностью пренебречь традицией. Лучше других сохранившуюся фигуру святителя, стоящего у престола, надо, возможно, идентифицировать с Григорием Чудотворцем, епископом Неокесарийским (память 17 ноября). Этот святой до принятия сана скрывался в пустыне и посвящен в епископы заочно по внушению божию. Хотя обычно он изображается почти лысым, лишь с небольшими прядями волос над ушами, как на известной византийской иконе XII века в Эрмитаже⁸⁵, греческие художники знали и другой тип Григория – с густыми волосами. Так он представлен, например, на фреске второй половины XIV века в церкви Святых врачей (Мали свети врачи) в Охриде⁸⁶ и на фреске начала XV века в церкви св. Евгения монастыря Копорин в северо-восточной Сербии⁸⁷. Для Григория Чудотворца характерна короткая, но широкая, с крупными завитками, борода. Именно с такой бородой и написан святитель у престола в камере церкви Спаса Преображения⁸⁸.

Значительно меньше данных для определения личности епископа, написанного на северной стене камеры. У него пышные волосы над ушами и средней величины раздвоенная борода, концы которой образуют как бы два узких и острых клина. Так изображали иногда Григория Богослова, архиепископа Константинопольского⁸⁹, но мы не решаемся утверждать, что Феофан написал здесь именно этого святого.

Для опознания третьего святителя, остатки изображения которого (контур спины, подол мантии и правая нога) находятся на северной грани северо-западного подкупольного столпа, мы имеем слишком мало данных. Надпись, обозначающая имя, сильно потерта. Отчетливо видны лишь вторая и третья буквы: АТ.

Наряду с «Троицей» и «Службой святых отцов», а также погибшей фреской полукоробового свода камеры украшает еще одна сюжетно-символическая композиция. Это фреска второго регистра южной стены при выходе из камеры на хоры. Она изображает Богоматерь в типе Знамения – с надписью MP (определение V утрачено) при изображении Марии и лигатурами IC XC и OMN при изображении младенца – и стоящего рядом архангела Гавриила ($\text{O} \text{Γ} \text{Γ} \text{Α} \text{Ρ} \text{Α} \text{Ν} \text{Α}$): Мария представлена не в классическом новгородском варианте Знамения, когда находящаяся перед нею полуфигура Христа заключена в круглый щиток, или медальон, а в менее распространенном изводе, когда младенец Христос дан в естественном положении, как бы сидящим на коленях Марии. Его разведенные в стороны ручки, соответствующие слегка приподнятым



117,
118
стр.
204,
207



119
стр.
208

85

См.: А. В. Банк, Византийское искусство в собраниях Советского Союза, Л.–М., [1967], рис. 225, 226.

86

См.: В. Ј. Ђурић, Марков манастир – Охрид. – «Зборник за ликовне уметности», 8, Нови Сад, 1972, сл. 21 (слева).

87

См.: V. Petković, La peinture serbe du Moyen Age, II, pl. CLXXXVIII (в середине). Текст на свитке также соответствует тексту на свитке святителя из церкви Спаса.

88

Ю. А. Олсуфьев, наблюдавший за расчисткой этой фигуры в 1935 году, писал, что из надписи, которая сопровождала имя святителя, можно было разобрать буквы ОСОДСК (ОР ГТГ, ф. 67, № 351, л. 49). Такое чтение не согласуется с эпитетом ЧУДОТВОРЕЦ, или ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟΣ, который должен быть при изображении Григория Неокесарийского. Это говорит либо об ошибочном прочтении надписи Ю. А. Олсуфьевым, либо о нашем ошибочном определении личности святого.

89

См.: Σ. Πελεκανίδης, Καστορία, I. Βυζαντινὰὶ τοῦχογραφαί, Θεσσαλονίκη, 1953, πλῆ. LXXXII–LXXXIII (фреска XIV–XV веков в церкви Панагии τῆς Κρισταῖα); С. Петковић, Фреска са ликовима три јерарха у цркви св. Николе у Старом Сланкамену. – «Зборник за ликовне уметности», 6, Нови Сад, 1970, стр. 317, 323, сл. 1, 2.

рукам Богоматери, написаны благословляющими. Тем самым очень ясно и выразительно передана идея благословения того, кто, покидая после молитвы камеру, обращал свой взор к последнему иконописному изображению на ее стенах. Не отклоняясь в основных чертах от иконографического типа Знамения⁹⁰, спаская фреска с полуфигурами Богоматери и младенца Христа обнаруживает вместе с тем внутреннее родство с такими изображениями, которые в греческих памятниках имеют иногда эпитет *ἡ ἐπίσκεψις* («покров», «помощь»)⁹¹, что наиболее полно и точно отражает смысл подобных икон.

Фигура архангела Гавриила с посохом-жезлом в правой руке и большой сферой в левой руке (на сфере имеется знак Христа — $\bar{\chi}$) написана фронтально и на первый взгляд как будто не связана с изображением Богоматери. Не подлежит, однако, сомнению, что художник представил архангела рядом с Марией потому, что Гавриил сообщил ей о предстоящем рождестве Христа, иначе говоря — о воплощении божием. Поэтому его изображение и помещено рядом с символическим изображением Богоматери в типе Знамения-Воплощения.

Так как церковь Спаса Преображения была общественным, а не монастырским храмом, традиционная для монастырских церквей догматическая и литературно-иллюстративная тематика представлена здесь слабо. Обзор фресок в главной части здания показал также полное отсутствие изображений монахов. Живопись камеры является на первый взгляд отклонением от этого правила, поскольку здесь представлены столпники, пустынники и преподобные. Но это не совсем так. И столпники и пустынножители не были монахами в общепринятом понимании этого образа жизни. Ведущее место в росписи камеры занимают *аскеты*, то есть такие подвижники, жизнь которых определялась не столько простым послушанием избранному ими наставнику, сколько стремлением к личному спасению путем самоистязания плоти.

Наиболее выразительной, наравне с «Троицей», частью росписи камеры являются гигантские изображения столпников, которые написаны на южной стене, включая обе грани вклинивающегося в пространство камеры подкупольного столпа. Феофан изобразил пять столпников: по одному на гранях столпа и три фигуры на южной стене. Средневековые художники любили помещать в храмах, которые они украшали живописью, изображения столпников. Чаще всего они писали их на столпах или на других конструктивно важных, несущих частях здания, так как столпники, согласно толкованиям древних отцов, были подлинными столпами церкви, ее основанием и опорой. Аналогичная идея



120,
121
стр.
210



123
стр.
214-
215
217

90

См.: Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, т. II, Пг., 1915, стр. 103-123 (особенно стр. 107).

91

Там же, стр. 102 и 109. Не совсем понятно, почему в «Русской иконе» тот же Н. П. Кондаков упомянул о спаской фреске в камере как о «подобии типа Неопалимой купины». См.: Н. П. Кондаков, Русская икона, т. IV. Текст, ч. 2, Прага, 1933, стр. 289.



74
Фрагмент фигуры
Андрея городового (?)

писать житие этого святого, испытал большие затруднения при выполнении своей задачи, так как деяния Симеона были столь необычными и настолько превышали способности человеческой природы, что легко могли показаться «баснословными и недостовверными»⁹⁶. Орошаемый дождями, осыпаемый снегом и палимый зноем, он совершал свои подвиги в течение сорока семи лет, за что был удостоен особой благодати⁹⁷; после смерти Симеона его тело с большим почетом было перенесено для погребения в Антиохию, где мощи святого сделались предметом горячего поклонения. С Антиохией связана история и другого Симеона (521–592), прозванного Дивногорцем (память 24 мая), так как Дивная гора, где стоял на столпе этот святой, находилась в ближайших окрестностях Антиохии⁹⁸. Последним в ряду столпников изображен Алимпий:



132-
132
стр.
229

Ο ΑΙΟ ΛΛΥΠΙ
Ο Ζ Ο Ζ
ὁ ἄγιος Ἰαλίμπος

Он подвизался в Халкидоне близ Константинополя в начале VII века (память 26 ноября)⁹⁹. Наставляемый ангелом, этот святой находился в пустыне и на столпе пятьдесят три года, причем легенда о нем добавляет, что последние четырнадцать лет своей жизни из-за болезни ног Алимпий не стоял, а уже лежал на столпе, испытывая мучения, но благословляя бога подобно многострадальному Иову.



133-
136
стр.
232

Роспись верхнего регистра западной стены камеры начинается изображением Макария Египетского, прозванного за святость Великим (память 19 января):

Ο ΑΙΟ ΜΑΚΑΡ
Ο Ζ Η Κ Ρ
Ο Ζ Ο Ζ
ὁ ἄγιος Ἰακάρης

Этот белый как лунь старец, с головы до пят покрытый космами седых волос, напоминает привидение. Постепенно, в течение всей жизни, выполняя заповеди божи, восходил он к высшему совершенству. Постясь и воздерживаясь, достигнув полного подавления страстей, он стал истинным странником на земле¹⁰⁰. Лишь выставленные перед грудью руки, указующие на отречение святого от суеты мира, и высохшее, почерневшее от солнца лицо свидетельствуют о принадлежности святого к роду человеческому.

Рядом с Макарием, над окном, в большом медальоне написана полуфигура мученика Акакия (память 7 мая):



136-
138
стр.
239

Ο ΑΙΟ ΑΚΑ ΚΙΟΣ
Ο Ζ Κ Ι Ο Σ
ὁ ἄγιος Ἰακάκιος

Согласно житию этого святого, умершвленного в 303 году, он имел воинское звание и служил сотником.

96
Сергий, архим., Полный месяцеслов Востока, т. II. Святой Восток, Владимир, 1901, ч. II, стр. 349–350. См. о нем также: *A. Chatziniolaou, Heiligen* – «Reallexikon zur byzantinischen Kunst», hrsg. von Kl. Wessel, [Bd 2], Lf. 15, Stuttgart, 1971, Sp. 1072–1075.

97
В более поздних памятниках этот Симеон изображался со свитком, на котором помешалась надпись: «Терпите, братие, скорби и беды, да вечныя муки избудете». См.: *Н. В. Покровский, Сийский иконописный подлинник*, вып. IV, [СПб.], 1898 (в серии «Памятники древней письменности», СХХVI), стр. 179.

98
Житие, история культа и иконография Симеона Дивногорца сделались недавно предметом специальных исследований: *P. van den Ven, La Vie ancienne de S. Syméon Stylite de Jeune* (521–592), I–II, Bruxelles, 1962–1970 («Subsidia hagiographica», 32); *J. Lafontaine-Dosogne* (avec la collaboration de *B. Orgels*), Itinéraires archéologiques dans la région d'Antioche. Recherches sur le monastère et sur l'icônegraphie de S. Syméon stylite le Jeune, Bruxelles, 1967 («Bibliothèque de Byzantion», 4), особенно раздел «La tradition byzantine et post-byzantine», pp. 196–209. В монографии Ж. Лафонтэн-Досонь собраны все материалы и по иконографии Симеона старшего.

99
См. о нем: *H. Delehay, Les saints stylites*, pp. LXXIX, LXXXII–LXXXV.

100
См. о нем: *П. Казанский, История православного монашества на Востоке*, ч. II, М., 1856, стр. 54–73 и 73–97 (обзор сочинений); *П. Минин, Главные направления древнецерковной мистики*, Сергиев Посад, 1915, стр. 47–61; *П. Безобразов, Древнейшие греческие жития*. – «Журнал министерства народного просвещения», 1917, ноябрь, стр. 230–231; «Византийские легенды», стр. 37–45.

75
Неизвестный мученик
и мученик Геласий.
Фрески на северной грани
северо-восточного столпа



В Константинополе, где культ святых воинов всегда пользовался особой поддержкой императорского двора, имелся храм в честь этого Акакия, выстроенный Константином Великим. Иконография святого не учитывала, однако, его воинского происхождения. В житии Андрея юродивого, константинопольского блаженного (память 2 октября), рассказывается, что Акакий являлся ученику Андрея Епифанию в образе юноши, с едва пробивающейся бородою и в красной хламиде¹⁰¹. Юношеский облик святого передан и на фреске Феофана, хотя борода не написана, что, возможно, лучше соответствовало рассказу жития.

Справа от Акакия, по другую сторону от окна, симметрично Макарию, была написана фигура еще одного подвижника, вероятно, как и Макарий, египетского отшельника. Сохранились лишь фрагмент нимба и правая нога. Судя по этой обнаженной выше колена ноге, это был Онуфрий Великий (память 12 июня): он, согласно житию, изображается нагим, лишь с препоясанием на чреслах «листвием от былии пустынных»¹⁰².

Соединение в одном регистре двух египетских отшельников и мученика-воина обнаруживает весьма свободное отношение Феофана к принятой в XIV веке системе размещения образов святых. Не исключено, однако, что эти изображения призваны выражать и некую общую идею. Макарий и Онуфрий прославились постнической жизнью. И святому Акакию предание приписывало действительную помощь на пути умерщвления плоти. Об этом упоминает, в частности, житие св. Епифания, ученика Андрея юродивого, который на себе испытал поддержку Акакия, когда молился ему об избавлении от блудной страсти¹⁰³.

Верхний регистр северной стены камеры был заполнен тремя медальонами с полуфигурами святых. Крайний левый медальон, находившийся между северо-западным углом и оконным проемом, ныне утрачен, но два других уцелели.

Здесь написаны преподобные со свитками в руках. Первый из них был определен В. Н. Лазаревым как св. Агафон, но остатки надписи –

ϠϢϞ

– дают основание для более точного определения. Это Арсений Великий, фиваидский подвижник V века (память 8 мая), бывший наставником детей императора Феодосия, но добровольно отказавшийся от мирских почестей ради безвестного пребывания в пустыне и служения богу¹⁰⁴. Он представлен в виде старца с курчавыми волосами и широкой курчавой бородой. Сводный иконописный подлинник предписывал изображать Арсения именно так, исключая рисунок волос: «... подобием вельми стар и сед,

101

См. Великие Минеи четьи, собранные всероссийским митрополитом Макарием. Октябрь, дни 1–3, стб. 206.

102

См., например, тип этого святого на фреске в Милешеве (1234), где Онуфрий представлен также вместе с Макарием: *Св. Радожичи*, Милешева, Београд, 1963, табл. XXXVIII.

103

Великие минеи четьи, собранные всероссийским митрополитом Макарием. Октябрь, дни 1–3, стб. 205–207. Заметим, однако, что в греческой агиологии известно несколько святых с именем Акакия, и мы не исключаем возможности идентифицировать святого на фреске Феофана с малоизвестным святым, упомянутым в Лествице Иоанна Синайского в качестве образца послушания. Этот Акакий юношей в течение девяти лет находился в послушании у жестокого старца в одном из антиохийских монастырей, который постоянно бил и мучил ученика. Когда Акакий умер от побоев, игумен решил удостовериться в его смерти и спросил его: действительно ли он мертв? По этому поводу Иоанн Лествичник заметил: «Сей же благоразумный послушник, оказывая послушание и после смерти, отвечал великому: «Отче, как можно умереть делателю послушания?» (Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица, М., 1892, стр. 71–73). Изображение этого Акакия прекрасно согласовывалось бы с общей галереей святых в камере на хорах, каждый из которых являлся воплощением многих добродетелей. Но по иконописному подлиннику Акакий, известный по сочинению Иоанна Лествичника, изображался в преподобнических ризах и без мученического креста. См.: «Иконописный подлинник сводной редакции XVIII века», стр. 203, память 29 ноября.

104

См. о нем: П. Казанский, История православного монашества на Востоке, ч. II, стр. 129–138.



139
стр.
243



140
стр.
244

76
Фрагменты фресок
на западной стене в южной
ветви креста и под хорами.
Общий вид



77
Фрагменты фигур
двух неизвестных святых
воинов на западной стене
в северной ветви креста









79
Кресты около арки,
ведущей в диаконник



власы просты, брада велика до пояса, шириною о всех раменах, ризы преподобническия, в руке свиток . . .»¹⁰⁵. Рядом с Арсением изображен Иоанн Лествичник, знаменитый синайский аскет:

ΟΓΙΟΙΩ ΛΕΣΤΕΝΥ
ΝΗ

о агио[с] Ио(анн) Лествични [к]

Это сухой старец с впалыми щеками и длинной, клином, бородой (память 30 марта). В своем сочинении «Лествица» Иоанн представил тридцать видов добродетелей как ступеней, по которым христианин должен восходить к совершенству и, следовательно, к блаженству.

Возвращаясь к нижнему регистру фресок, на западной грани северо-западного подкупольного столпа, мы находим сравнительно хорошо сохранившееся изображение святого в рост с Евангелием в руках, одетого в преподобническую ризу. У него гуменце на темени и длинная, клином, как у Иоанна Лествичника, борода. От надписи с правой стороны уцелели (но читаются с трудом) части имени и обозначения сана святого:

ΘΟΡ ΕΥΤΟΡΟ

то есть, вероятно, [*Νικη*]φόρος [*πρεσ*]βύτερος[с]

Если наше чтение правильно, то на этой фреске представлен преподобный Никифор, игумен монастыря Катавада, или Катовала (память 19 апреля). Время его жизни нигде не засвидетельствовано. Греческий текст жития этого малоизвестного святого также не найден, и сведения о нем содержатся только в славянских рукописях. Согласно краткой справке Минеи четьих митрополита Макария (XVI век)¹⁰⁶, Никифор происходил из богатой константинопольской семьи, но после смерти родителей посвятил себя монашеской жизни, обосновавшись в одном из монастырей Халкидона, города на берегу Мраморного моря, поблизости от византийской столицы. Затем он был послан для исправления должности игумена (пресвитера) в монастырь Катавада на «остров Финикию», в названии которого следует, вероятно, видеть не исторически известную область на восточном берегу Средиземного моря, а город и одноименный порт на юго-западном берегу Крита.

Здесь игумен Никифор ввел строгие правила иноческой жизни и «постом паче всех просиа». Незадолго до кончины святой вернулся в Халкидон – этим объясняется, что культ Никифора, несмотря на его длительное пребывание на Крите, связан прежде всего с Халкидоном, где хранились мощи святого. Это, собственно говоря, местно чтимый халкидонский святой, что заслуживает внимания, поскольку нам известно, что до приезда в Россию Феофан расписывал церкви в Царьграде, Халкидоне, Галате и Кафе¹⁰⁷. Из Халкидона Феофан и мог вынести воспоминание о Никифоре, чье

105

«Иконописный подлинник сводной редакции XVIII века», стр. 338–339.



141
стр.
245



142-
144
стр.
250

106

См. Великие Минеи четьи, собранные всероссийским митрополитом Макарием. Апрель, тетрадь II, дни 8–21, М., изд. имп. Археографической комиссии, 1912, стб. 612–613.

107

См.: В. Н. Лазарев, Феофан Грек и его школа, стр. 113 (сведения из послания Епифания Премудрого Кириллу Тверскому, около 1415 года); ср. там же, стр. 31.





изображение (?) он поместил в камере церкви Спаса Преображения наряду с наиболее известными постниками Востока¹⁰⁸.

Так как на стене при выходе из камеры написаны Богоматерь Знамение и архангел Гавриил, изображения которых следуют непосредственно после фрески с фигурой Никифора Катавадского (?), другие единичные изображения второго регистра росписи камеры находятся уже на западной стене. Вернее сказать, они здесь находились, поскольку две трети фресок на этой стене полностью утрачены. Ниже полосы с кирпичиками, разделяющей верхнюю и нижнюю зоны росписи, сохранились лишь голова неизвестного святого (слева)¹⁰⁹ и часть фигуры преподобного. Последний может быть опознан по фрагментарно читаемой надписи:

Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΡΣΑ

ὁ ἄγιος Βαρσα[ρόφιος]

Преподобническое одеяние и космы седых волос дают основание идентифицировать его с преподобным Варсофием, бывшим сначала епископом в Дамаске, но затем поселившимся в малоизвестной обители и ставшим простым послушником (память 29 февраля).

На северной стене, в той части второго регистра росписи, которая предшествует святителю из «Службы святых отцов», фрески также сильно утрачены. Между северо-западным углом камеры и щелью нижнего окна раскрыт большой фрагмент живописи, очень красивой по цвету (желтая охра, сиреневая, белая и черная краски), являющейся частью драпировок неизвестного святого в рост. Следом за ним, уже рядом с фигурой святителя, видны остатки изображения преподобного с правой половиной надписи:

ΓΕΝΟΣΣΥΡΟΣ:

[Εφ]ρέμιος Σύρος

Это Ефрем Сирин, один из наиболее чтимых преподобных Востока (память 28 января). Памятью о смерти и дне Страшного суда, Ефрем призывал к отрещению человека от всех житейских дел, к сердечному покаянию, к уединению и безмолвию. Эта мысль систематически проводится во множестве приписываемых ему сочинений, которые были весьма популярны и на Руси, заменяя в известной степени учение позднейших исихастов.

Все фигурные изображения камеры находятся в двух верхних регистрах. Третий – нижний – пояс росписи был украшен «полотенцами», от которых уцелели два небольших фрагмента в юго-восточном углу под «Службой святых отцов» и на откосах дверного проема, соединяющего камеру и хоры (здесь имеются также широкие полосы на арке). Этой живописью и заканчивалась декорация придела св. Троицы на хорах церкви Спаса. Другой придел – Космы и Дамиана,



145
стр.
254



146
стр.
255



147,
148
стр.
256



117,
142
стр.
249

108

Нам неизвестны другие изображения Никифора Катавадского. Русский иконописный толковый подлинник так описывает его внешность: «... подобием надсед, брада с Николину, подоле и не курчевата, проста, власы кратки с ушей, ризы преподобнические» («Иконописный подлинник сводной редакции XVIII века», стр. 325).

109

Так как эта голова дана в наклоне по типу голов святителей в сцене «Служба святых отцов», не исключено, что здесь был написан именно святитель, который либо обращался с молитвой к изображению Богоматери, либо служил продолжением процессии епископов правой половины композиции «Служба святых отцов». Значительный участок стены между сохранившимся фрагментом фигуры этого неизвестного святого и архангелом Гавриилом заставляет думать, что здесь имелась еще одна фигура.

расположенный в юго-западной камере, – не был украшен фресками. Обследование стен этой камеры убеждает, что здесь нет не только фресок, но и следов штукатурки XIV века, которая была бы использована для стенной живописи.

Феофан должен был приступить к росписи церкви Спаса с определенной программой. Она не только суммировала заранее намеченные им и его заказчиками основные сюжетные сцены и фигуры отдельных святых, но и выражала какую-то общую идею. Наше предположение тем более вероятно, что развитие византийского искусства в XIV веке, в условиях политического кризиса империи и очевидного изменения эстетических идеалов, способствовало индивидуальному подходу к решению таких традиционных задач, как декорация церковного здания. Именно здесь надо искать корни усложнения иконографического репертуара византийских живописцев эпохи Палеологов и разнообразие стилей и направлений, где причудливо сталкиваются старые и новые тенденции. Бурное развитие интеллектуальной жизни, догматические споры также активизировали самостоятельное мышление художников. Они стремились выразить в своих творениях волновавшие их идеи, ответить своим творчеством на духовные запросы времени либо на запросы определенных социальных слоев современного им общества. Тяга к выявлению собственного представления о боге и человеке, о месте человека в меняющемся мире и об идеальных формах существования рода человеческого особенно сильно давала о себе знать в искусстве лучших мастеров. А Феофан – «философ зело хитрый», многоопытный и глубоко мыслящий художник – и был таким мастером.

Для выявления общего замысла росписи церкви Спаса наиболее существенными являются фрески светового барабана купола, изображения мучеников в основной части храма и святые в приделе св. Троицы на хорах. Эти части ансамбля не имеют прямых аналогий в дофеофановских памятниках монументальной живописи и, следовательно, характеризуют личные взгляды художника на содержание росписи в целом.

В IX–XII веках купол и световой барабан нередко отводились для многофигурной исторической композиции «Вознесение», и тогда в зеркале купола помещалась фигура возносимого ангелами Христа, а в простенках светового барабана – Богородица и апостолы. Если свод купола был высоким, «Вознесение» умещалось в зеркале и на переходном участке между зеркалом и световым барабаном. Простенки барабана занимали в этом случае фигуры пророков. С течением времени повествовательная композиция «Вознесения» уступила место более выразительному образу Пантократора.





Это изображение, известное, как и «Вознесение», также с IX века, меняло содержание живописи и в нижележащей зоне – на переходном участке и в простенках светового барабана. Когда византийские, южнославянские и русские художники украшали купол полуфигурой Пантократора, над окнами барабана они писали архангелов, серафимов и херувимов, а между окнами уже не апостолов, а пророков¹¹⁰. Тем самым прямо иллюстрировалась излюбленная средневековыми теологами мысль об исторической связи Нового Завета (изображение Спасителя) с Ветхим (предсказавшие явление Христа пророки).

Так как Феофан написал в куполе Пантократора, было бы естественно ожидать, что в простенках барабана будут изображены пророки. Но мы знаем, что это не так и что состав росписи барабана церкви Спаса имеет мало общего с памятниками XIV века. Здесь представлены праотцы. Нам неизвестно ни одной другой греческой, сербской, болгарской или русской церкви до феофановского периода, где в барабане центральной главы были бы изображены праотцы¹¹¹. Частичной аналогией фрескам Феофана являются лишь мозаики южного и северного куполов внутреннего нарффика Кахрие Джамии, где вокруг медальонов с изображениями Христа Пантократора и Богородицы с младенцем представлено более шестидесяти фигур *предков* Иисуса¹¹². Но мозаики Кахрие Джамии соответствуют общему индивидуальному замыслу декорации этой церкви, которая образует в целом два развернутых *исторических* цикла, посвященных Богородице и Христу. У Феофана же, в отличие от мастеров Кахрие Джамии, среди образов барабана купола по меньшей мере три лица – Мельхиседек, Илия и Предтеча – не являются предками Спасителя. Это означает, что Феофан стремился представить не генеалогическое древо Христа. Он хотел выразить иную мысль. Его праотцы объединены в росписи купола церкви Спаса Преображения не родством с Иисусом Христом, а скрытыми, внутренними причинами.

Ключом к истолкованию замысла Феофана является выбор праотцев. Здесь изображены не все праотцы, а только те из них, которые прославились *праведной* жизнью¹¹³. Исключение составляет Адам, но следует помнить, что он первый человек, отец рода человеческого, прообраз Христа, и что, согласно восточным преданиям, которые зафиксированы в греческих хрониках, он, совершая покаяние, получил прощение и откровение о воплощении бога¹¹⁴. Далее следуют лица, чистая и смиренная жизнь которых была как бы прямым приурочением к пришествию Спасителя. Все они имеют при именах специальное прибавление «праведник». Это невинная жертва злого умысла

110

Апостолы иногда изображаются при Пантократоре как пережиток старой системы (София Киевская). О декорации купола византийского крестовокупольного храма см.: *O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration*, pp. 17–20; *В. Н. Лазарев, Система живописной декорации византийского храма IX–XI веков. – В. Н. Лазарев, Византийская живопись. [Сборник статей], стр. 97–98; S. Dufrenne, Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin. – «L'information d'histoire de l'art», Paris, 1965, N° 5 (novembre – decembre), pp. 185–199.*

111

Такой тип декорации купола не отмечен и в специальном очерке на эту тему С. Дюфрени (см. предыдущее примечание). В церквях Феодора Стратилата и Успения на Вологове в простенках барабана представлены пророки, а праотцы написаны в медальонах, которые расположены на подпружных арках. См.: *А. Анисимова, Реставрация фресок церкви Феодора Стратилата в Новгороде. – «Старые годы», 1911, февраль, стр. 46; Н. Окунев, Вновь открытая роспись церкви св. Феодора Стратилата в Новгороде. – «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 39, стр. 99, табл. XVII–2; Д. П. Гордеев, О новгородских феодоровских фресках. – «Византийский вестник», т. XXVII (1915–1916), вып. 3–4, стр. 286; Л. Мацулевич, Церковь Успения пресвятой Богородицы в Вологове. – «Памятники древнерусского искусства», вып. IV, стр. 10–11. Непонятно, чем продиктовано утверждение Н. К. Голейзовского, что роспись купола и барабана церкви Спаса основана «на обычных иконографических принципах» (*Н. К. Голейзовский, Заметки о творчестве Феофана Грека. – «Византийский вестник», XXIV, М., 1964, стр. 145).**

112

См.: *P. A. Underwood, The Karije Djami*, vol. 2, pl. 42–64, 66–84.

113

См.: *М. Скабалланович, Христианские праздники*, кн. 4. Рождество Христово, Киев, 1916, стр. 49–50.

114

См.: *И. Порфирьева, Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях*, Казань, 1873, стр. 97–105. В Кахрие Джамии Адам представлен попирающим змия (см.: *P. A. Underwood, The Karije Djami*, vol. 2, pl. 46–47), что прямо свидетельствует о желании церкви оправдать первого человека.

85
Голова неизвестной мученицы
на западном склоне арки
под хорами





87
Св. Варвара



88
Часть фрески
«Сошествие св. Духа»



рост человека либо соответствуя ему. Даже приблизительные и явно заниженные расчеты показывают, что Феофан написал в церкви Спаса Преображения не менее пятидесяти изображений мучеников, святых воинов и Христа ради юродивых. Эта замечательная по своей широте и монументальному замыслу галерея святых должна была привлекать особенное внимание верующих.

В средние века, в эпоху, когда подавление отдельной личности церковью и государством сделалось нормой, прославление мучеников воспринималось как чудесное возвращение человеку его естественных возможностей совершения подвига¹¹⁸. Это было подлинное возвеличение человека, и оно стало психологической потребностью общества¹¹⁹. Но уже на ранних этапах истории мучеников церковь умело использовала их широкое почитание в народных массах в интересах собственной идеологии. Она рассматривала мучеников как свою опору на земле, как идеал евангельского условия спасения. Из любви к богу, безоговорочно следуя учению и примеру Христа, они пожертвовали своим телом и жизнью, чтобы достигнуть совершенства, подняться на небо и обрести вечную радость в боге. Убеждение, что мученик попадает на небеса немедленно после кончины и что он является посредником между богом и людьми, предстателем за оставленных на земле братьев и сестер, сообщало в свою очередь их культу эсхатологический оттенок. Поэтому Феофан не без основания уделил изображениям христианских мучеников так много внимания и места. Их образы отвечали насущной потребности общины видеть своих любимых святых и просить их в трудные минуты о нравственной поддержке и заступничестве. Но они в то же время служили для всех напоминанием о жизни, доведенной из любви к богу до крайних пределов, до смерти, до полной праведности. Их святость такова, что они, согласно слову Христа (Матфей, XIX, 30), истинно сделались из последних первыми. Предпочитая отойти в мир иной в страшных страданиях, но со славою и заслужить царство божие, чем быть освобожденными от мучений, остаться в живых, но пребывать в страхе перед зияющей могилой, они должны были являть собою образец полного отрешения от всех желаний, кроме единственного и страстного желания спасения.

Было бы наивно думать, что такое желание обладало магической способностью довести каждого верующего до подвига смерти во Христе. Но смерть мучеников как итог бесчисленных испытаний их веры и стойкости таила в себе огромную силу морального воздействия. Отречение от мирских привязанностей, от удовольствий рассматривалось как предварительная фаза преодоления зла на земле на пути к царству небесному. И

118

Не случаен поэтому интерес ученых к истории культа мучеников как христианской версии культа античных героев. См., например: *H. Delehayе, Les légendes hagiographiques, Bruxelles, 1906, p. 181 et suiv.*

119

См.: *П. Безобразов, Византийские сказания. — «Византийское обозрение», т. II (1916), вып. 2, стр. 277.*





эта идея – основа средневекового нравственного учения в целом¹²⁰ – получает развернутое воплощение в живописи камеры. Феофан намеренно написал в одном небольшом помещении всех столпников и наиболее выдающихся египетских, сирийских, палестинских и сирийских аскетов. Это истинные светильники восточного благочестия, «земные ангелы», *solitarii philosophi*. Желание приобщиться к богу, заслужить его милость, избежать страшных мучений ада получает у них хотя и необычные, но уже понятные и даже достижимые формы. Столпники взошли на высокие башни, чтобы отрясти прах с ног своих и быть ближе к небу. Макарий, Онуфрий и Арсений истощали себя молитвами в безлюдных песках и скалах пустыни. Варсонофий, сложив сан епископа, стал безвестным иноком, а Иоанн Лествичник и Ефрем Сирийский, очищая душу непрерывным упражнением ума, «прокладывали ступени для восхождения к богу». Изображения этих святых выражают общую мысль о пренебрежении соблазнами, об осуждении мирской жизни и о покаянии в грехах. Согласно учению об условиях спасения, которое наиболее полно и точно сформулировано в «Лествице» Иоанна Синайского, христианское самосовершенствование начинается с отвержения мира и подавления страстей. Постоянно памятуя о смерти, аскет обращается к покаянию, слезам и печали. Посередине пути он достигает такого состояния, что забывает о своей прежней жизни и находит слова только для молитвы, песнопений и выражения любви к богу. Феофан, как сын своей эпохи, разделяет это учение и находит ему выразительный эквивалент в образах святых камеры. Все фрески камеры – это своеобразный апофеоз покаяния. Подвижничество и аскетизм, обращение человека от земных и чувственных интересов к духовным, небесным и вечным, полное отречение от всех мирских благ прославляются как наиболее верное средство приближения к указанному Христом идеалу нравственной чистоты и праведности¹²¹.

Средневековая церковная идеология рассматривала земную жизнь как нечто временное, как переходную ступень к царству вечного блаженства на небесах или – в зависимости от неправедного существования и пренебрежения евангельскими заповедями – как скоропреходящее время на пути к вечным мукам в ужасной утробе ада. Мысль о праведной или неправедной жизни прямо связана, следовательно, с представлениями о будущем конце мира и о Страшном суде, когда последует справедливое возмездие за грех и воцарится вечная правда. Поэтому Феофан, выдвигая на первый план идею праведной жизни, сделал тем самым и всю роспись церкви Спаса необыкновенно содержательной и целенаправленной.

120

См., в частности, примеры аскетического самозабвения из жизни средневекового Запада: Г. Эйкен, История и система средневекового мирозерцания, СПб., 1906, стр. 286–287.

121

Мне представляется неверным утверждение Н. К. Голейзовского, что роспись церкви Спаса Преображения, прежде всего фрески камеры, выражает идею исихастского познания величия мира, отождествляемого с Софией Премудростью Божией, и что тема Премудрости и является основой общего замысла цикла. См.: Н. К. Голейзовский, Заметки о Феофане Греке. – «Византийский временник», XXIV, стр. 144–145.





← 91
Апостолы из левой части
«Евхаристии»

92
Голова апостола Андрея

93
Апостолы из правой части
«Евхаристии»



Сохранившиеся фрески в церкви Спаса не оставляют места для обычной в более древних памятниках многофигурной композиции «Страшный суд», которая занимала всю западную стену и нередко, особенно в русских церквях, распространялась также на прилегающие к западной стене другие стены и своды здания¹²². Но, несмотря на отказ от воплощения Страшного суда в особой картине, острая мысль о последних днях мира, дух этого события свойственны всей стенописи Феофана¹²³. Они определяют как внутреннее содержание росписи, так и формы его внешнего выражения. Второе пришествие Христа представляется художнику как массовое осуждение грешников и спасение немногих праведников. Это действительно *страшный суд*, когда Христос, явившийся в грозе и буре, в окружении сил небесных, грозных архангелов и серафимов, будет определять будущую судьбу живых и мертвых, рода человеческого и всего мира.

Поскольку мысль о втором пришествии Христа на землю выражена Феофаном косвенно, в образах Вседержителя, ветхозаветных праведников, мучеников и готовящихся к Страшному суду аскетов и подвижников, в росписи греческого мастера отсутствуют черты внешней иллюстрации и даже наивной занимательности, которые характерны для таких произведений на аналогичную тему, как мозаика Торчелло или фрески Нередицы и Снеогогорского монастыря. В центре внимания Феофана находится не Страшный суд как таковой, а приготовление к суду: быстротекущая жизнь отдельного человека, его мучительная борьба на пути между добром и злом, размышления о необходимости и вместе с тем трудности подвига и, наконец, о невозможности обрести счастье на земле и одновременно вечное блаженство на небесах. Противоречие между страстно желаемой жизнью в боге и невозможностью до конца преодолеть греховную плоть и помыслы человека ясно осознавалось Феофаном, и оно определило мрачные и даже безысходные тона росписи церкви Спаса. Особенно трагичные образы наполняют камеру на хорах. Лица столпников, Макария Египетского, Акакия, преподобных Варсонофия, Иоанна и Ефрема лишены радости познания истины, благодати умиления. В них неуловимы даже черты сумрачной энергии, которая характеризует образы ветхозаветных праведников в барабане купола. Они освещены яркими бликами, словно выражающими их беспокойную душу. Выставленные перед грудью руки, искаженные болью лица, слезящиеся глаза настолько физически ощутимо передают страх осуждения, но и недостижимость идеала, что современники Феофана при взгляде на его фрески должны были испытывать чувство глубокого потрясения.



9
стр.
22



130
стр.
227

122

См.: Н. В. Покровский, Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. – «Труды VI Археологического съезда в Одессе (1884 г.)», т. III, Одесса, 1887, стр. 285–381.

123

См.: Г. И. Вздорнов, Живопись. – Сб. «Очерки русской культуры XIII–XV веков», ч. 2. Духовная культура, М., 1970, стр. 286–287. Хотя учение о Страшном суде является центральным в общей идеологической системе христианства, история средневековой церкви и общества знает немало случаев, когда ожидание конца мира принимало особенно острый характер и определяло собой все формы духовной и даже повседневной жизни человека. Применительно к Руси конца XIV века см. об этом: В. А. Плугин, Мировоззрение Андрея Рублева, стр. 30 и сл.

IV

Стиль росписи церкви Спаса

Храм Спаса на Ильине является самой внушительной постройкой XIV века в Новгороде. При сравнительно небольшой площади это здание имеет высоту около 25 м. Узкие щелевидные окна расположены редко, и в интерьере преобладают обширные своды и широкие плоскости стен и столпов. Пилястры, колонны или карнизы отсутствуют. Когда Феофан приступил к росписи, он должен был благодарить судьбу за то, что она предоставила ему случай украсить фресками здание, стены которого как будто нарочно предназначались для крупномасштабной живописи. И он сделал все для создания действительно монументального цикла фресок.

Хотя история стенной живописи XIV века изобилует примерами весьма дробного членения регистров росписи в больших церквах и такие здания, как собор в Дечанах или церковь в Старо Нагоричино, насыщены многими сотнями композиций и тысячами фигур, Феофан пошел совсем по другому пути. Ему больше нравились крупные, внушительные изображения, в которых можно было бы передать яркие характеры и сильные чувства и которые не требовали бы от художника воплощения замысла только в сюжетно-повествовательном направлении. Поэтому Феофан выбрал такое решение задачи в целом, чтобы ведущая роль в живо-

писном ансамбле принадлежала единолично представленным святым. Евангельские сцены также написаны в очень крупных формах и соответствуют общему монументальному характеру цикла. Это был, несомненно, один из наиболее выразительных декоративных ансамблей XIV века.

Феофан расчленил задуманную им роспись на десять регистров, что при большой высоте постройки сразу обусловило значительные размеры отдельных фигур и многофигурных евангельских композиций. Это особенно чувствуется в тех частях здания церкви, где живопись находится в удовлетворительном состоянии сохранности, то есть в барабане купола и в камере на хорах. Здесь нас окружают святые, чьи изображения намного превышают естественный рост человека.

Расписывая купол, Феофан избегал деталей, поскольку они отвлекали бы зрителя от восприятия главного, и сознательно монументализировал образы Христа Вседержителя и праведников. Он достигает в живописи купола и светового барабана той меры внешнего преувеличения, дальнейшее развитие которой грозило бы нарушить органическую связь росписи с архитектурой здания. Спаситель представлен в виде могучей полуфигуры, заполняющей все зеркало свода. Эта гигантская фреска служит подлинным средоточием ансамбля. На лице Христа выделяются большие круглые глаза. Столь же значительны и все изображения праведников. Их фигуры даны в строго фронтальных позах. Жесты выразительные, но сдержанные, без всякой внешней аффектации. Широкие драпировки ниспадают простыми складками. Независимо от возраста все праведники представлены как суровые и сильные люди. Изображение юного Авеля мало отличается от изображения Адама или Сифа и Ноя. Их нахмуренные лица, мощные плечи, скупые движения исполнены величавой торжественности. И Вседержитель и праведники настолько выделяются в росписи церкви Спаса своими крупными формами и силой выраженного в этих фресках чувства, что они сразу задают нужный тон для всего ансамбля.

Поскольку барабан купола церкви Спаса находится высоко вверх и его диаметр недостаточно велик, чтобы написанные в простенках фигуры праведников были хорошо видны снизу или с площадки хор, внимание зрителя в этой части росписи привлекает преимущественно изображение Христа в медальоне. Фрески в световых арках жертвенника и диаконника, верхние и нижние регистры живописи в апсиде и фрески на хорах также, вследствие их местоположения, были плохо различимы либо совсем недоступны членам общины церкви Спаса. Наиболее видные и ярко освещенные места занимали, следовательно, фигуры святых на

8
стр.
2137
стр.
73





94
Апостолы из правой части
«Евхаристии»

стенах и на столпах, обращенных в подкупольное пространство, а также евангельские сцены на сводах и в люнетах. И здесь стремление Феофана к монументализации образов нашло такое же полное выражение, как в живописи купола.

Наиболее существенными для понимания монументального стиля Феофана в композициях, украшавших своды, люнеты и верхние регистры стен, являются уцелевшие фрагменты «Рождества Христова» и «Крещения».

Фреска «Рождество» имела 5,5 м высоты и – в соответствии с размерами люнета – 4,5 м ширины. Столь необычные масштабы композиции позволили Феофану не только сохранить в многофигурной сцене присущую ему ясность стиля, но и в полной мере передать значительность представленного события. Для многих других мастеров XIV века рождество служило поводом для такого расположения фигур, где Мария с младенцем, волхвы, ангелы, пастухи, купание Христа, Иосиф в пустыне и другие персонажи разобкались художниками на мелкие сцены и отдельные группы. Соединительной тканью, удерживавшей их в рамках одной композиции, служили при этом элементы горного пейзажа, который получал необычно развитый вид. Совсем иначе решает эту задачу Феофан. Поскольку человеческая фигура была для него главной и определяла собой композиции всех фресок в церкви Спаса, он следует этому принципу и в сцене «Рождества». Особенно выразительна правая часть фрески с изображением ангела, благовествующего пастухам. Феофан сильно увеличивает изображение слетающего с небес ангела, который заметно превосходит скальную вершину, разделяющую мир небесный и фигуры пастухов на земле. Последние в свою очередь также увеличены и превращены из традиционных статистов в активные действующие лица. Судя по остаткам сцены «Рождества» и еще более фрагментарной композиции «Крещения», все евангельские сцены на сводах и в люнетах были написаны, как и подавляющее большинство других фресок в церкви Спаса, в крупных, монументальных формах с ясно осязаемым акцентом на фигуру человека и драматическое действие.

Хотя замкнутое помещение камеры открывало перед Феофаном естественную возможность для уменьшения размера фигур, принятого в живописи главного здания, он расписал камеру так, словно это была неотъемлемая часть ансамбля в целом. Изображение Троицы, столпники, отшельники и восточные отцы церкви в медальонах соответствуют регистру основной росписи, где находятся фигуры мучеников и все полуфигуры пророков, а «Служба святых отцов»



49
стр.
90





123
стр.
217

и другие изображения второго регистра живописи камеры соответствовали утраченным ныне фрескам, от которых уцелели фрагменты фигур воинов на западной стене северного рукава креста. При этом все фрески камеры выдержаны в одном масштабе с фресками подкупольного помещения церкви. Это придает живописи камеры те же характерные монументальные черты, которые являются определяющими для стиля всей росписи церкви Спаса Преображения.

Феофан сразу рассчитывал расписать храм так, чтобы живопись воспринималась как строгое и соразмерное целое. Он достиг этого искусным чередованием фигурных изображений с обширными участками не расписанной, а только покрашенной поверхности. Иными словами, немалая доля в декорации здания принадлежит фону. Вследствие этого подавляющее большинство сцен и фигур воспринимается очень четко. Фрески выиграла и в силу индивидуальной выразительности. Почти каждая фреска, будучи связана с другими изображениями общим замыслом, может вместе с тем рассматриваться и как отдельное произведение мастера. Мы замечаем при этом, что роспись лишена статики и что она не является механическим соединением фигур и сцен. В ней существуют заранее продуманные композиционные связи, выраженные не только в сюжетной последовательности представленных событий, но и в чередовании больших и сравнительно небольших изображений, отдельных святых и групповых сцен, строго фронтальных и слегка повернутых фигур, фресок, заключенных в круглые либо прямоугольные рамки, сюжетных и орнаментальных фресок. Имеются в этой росписи и нарушения регистровой системы, когда отдельные фрески, как, например, евангельские сцены в люнетах, не умещаются в пределах одного пояса, а занимают пространство сразу двух регистров. Все это сообщает ансамблю фресок церкви Спаса ритмическое разнообразие и показывает Феофана как выдающегося мастера, умеющего решать сложные композиционные задачи.



11
стр.
30-31

Уже в росписи купола мы наблюдаем работу Феофана по созданию крупного, хорошо обозримого ансамбля. Могучая полуфигура Пантократора и столь же монументальные фигуры праведников разделены полосой, где представлены архангелы и серафимы. Их изображения сознательно уменьшены, а фон увеличен, чтобы роспись купола получила необходимую разрядку. Расчет сделан при этом не на психологическую содержательность фресок переходной зоны, а на силуэты и на ритмический рисунок широко раскинутых крыльев архангелов и серафимов. Их причудливое движение смягчает статику верхней фрески и внешнюю неподвижность фигур праведников. Но Феофан идет еще

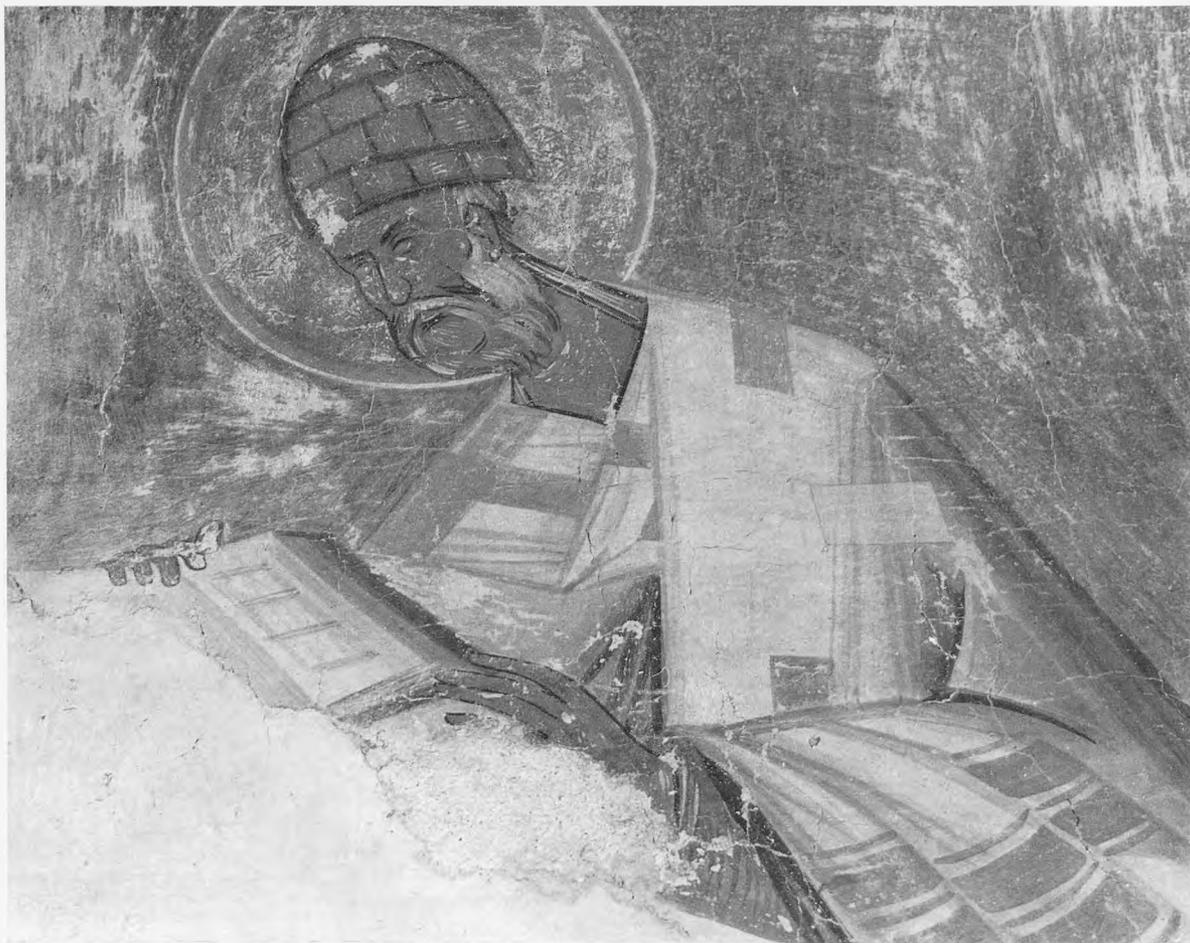


22
стр.
52

96
Неизвестный святитель.
Деталь фрески
«Служба святых отцов»







дальше. Перед тем как писать фрески пояса с архангелами и пояса с праведниками, он сделал предварительную разметку этих двух композиций¹. Архангелы написаны так, что они соответствуют интервалам между фигурами праведников, серафимы же в свою очередь соответствуют осевым линиям оконных проемов. Смещение осевых линий придает фрескам купола свободу композиционного решения, не лишая вместе с тем эту роспись и ценимой в средние века симметрии.

Сколь велико значение фона в живописи церкви Спаса, убедительно показывает и роспись камеры. На фреске, изображающей Троицу, Феофан оставляет незаполненным большой участок ниже стола и подножия. Художник, ценивший обстоятельность рассказа, но пренебрегавший вопросами композиции, не преминул бы написать на этом месте сцену заклания тельца. Но Феофан ограничивается фигурами Авраама (она не сохранилась) и Сарры. Тем самым он избегает перенасыщенности этой фрески фигурами и заостряет внимание зрителя на трапезе ангелов, четко выделяющихся на светлом фоне. Аналогичным образом он поступает и при изображении Макария Египетского на противоположной стене. Фигура отшельника производит жуткое впечатление не только вследствие характеристики самого образа, но и потому, что Феофан поместил Макария на пустом, безжизненном и бескрасочном фоне, где нет ни травки, ни кустика, ни дерева, ни камня. Высохшая фигура Макария возникает перед нами как призрачное видение – видение духа пустыни, а не живого существа из плоти и крови.

В уцелевших частях декоративного ансамбля церкви Спаса мы находим только несколько фресок, где Феофан покидает присущее ему стремление к монументальности и к сильно разреженной, хорошо обозримой живописи. Это фрески апсиды на темы страстей и «Евхаристия». Мелкие, находящиеся на большой высоте фрески на темы страстей были, несомненно, плохо различимы снизу², а причудливая композиция этого цикла еще более затрудняла их восприятие. Тесно, а следовательно, и без привычной для других фресок ясности написаны и апостолы из «Евхаристии». Феофан – вероятно, вследствие неудобного расположения оконных проемов и недостатка места для многофигурной сцены – был вынужден написать апостолов двумя расположенными один за другим рядами. Поэтому половина из них как бы выглядывает из-за нимбов апостолов, представленных на первом плане. Хотя такая композиция сцены «Евхаристии» и соответствует принципам стеновой живописи XIV века, она не вяжется ни с нашими представлениями о Феофане, ни тем более с росписью церкви Спаса в целом.



108
стр.
189



134
стр.
232



91
стр.
158

1

Сохранились следы этой разбивки – осевые разграничные линии, сделанные жидкой красновато-коричневой краской. Линии идут, в частности, от фигуры западного серафима к навершию западного окна и от фигуры северного серафима к навершию северного окна. Вертикальные линии видны также между фигурами Ноя и Мельхиседека, между Илией и Крестителем и между Адамом и Авелем.

2

Из раскопок 1970 года в алтарной части церкви происходит крохотный фрагмент с изображением лица, представленный в витрине непосредственно в церкви Спаса. Это, вероятно, часть изображения одного из клейм цикла страстей. По нему можно ясно представить, что даже при удалении на небольшое расстояние такая фреска становилась почти неразличимой в деталях.

Примечательной особенностью фресок Феофана является их колорит. Исследователя, привыкшего к полихромным ансамблям, сохранившимся в Константинополе (фрески Кахрие Джамии) и на Балканах (достаточно назвать фрески церкви Богородицы Перивлелты в Охриде), удивляет и поражает почти монохромная гамма росписи церкви Спаса Преображения, выполненной с преобладанием коричнево-красных, терракотовых тонов. Фрески Феофана не являются, однако, единственным в этом отношении памятником монументальной живописи на русской почве. В той же тональности сделаны фрески 1313 года в соборе Рождества Богородицы Снеогогорского монастыря³ и росписи 1465 года в Успенской церкви села Мелетова близ Пскова⁴. Нет необходимости усматривать в этой особенности трех ансамблей их взаимную связь, поскольку стилистически они представляют собой разные явления. Их красочное сходство объясняется гораздо проще. Как псковские художники, так и Феофан широко пользовались местными минеральными красками, которые содержатся в псковских и новгородских плитняковых породах⁵. Крупные бурые включения в эти породы и даже целые куски и глыбы без особого труда размалываются в порошок и дают красно-коричневую краску именно того оттенка, который определяет колорит фресок Феофана.

Было бы, однако, неверно говорить о монохромности фресок церкви Спаса Преображения, как это делал в свое время профессор Ф. Швайнфурт⁶. Они приближаются к монохромным, но не являются таковыми. Наряду с основной коричневой краской Феофан пользовался синей, оранжево-красной, зеленой, лиловой, желтой, белой и черной. Но поскольку все эти краски даны им в смешанном виде, они получили трудноуловимые оттенки светлых серых и светлых лиловых, голубовато- и зеленовато-желтых. Их активная сила сознательно ослаблена, чтобы ведущая роль принадлежала темной красно-коричневой краске, в избытке имевшейся у Феофана и его помощников.

У средневековых русских мастеров существовали традиционные, передававшиеся из поколения в поколение технические навыки исполнения стеной живописи, заимствованные ими в свою очередь от византийских художников. Вследствие этой преемственности культуры в подавляющем большинстве памятников мы находим одни и те же способы подготовки грунта, последовательность работы красками. Почти во всех известных нам на сегодня стеной росписях существует или существовал синий или голубой фон, причем голубая краска для усиления тона положена на специальную подготовку черного либо серого цвета, так называемую рефть⁷. Подкладочной темной заливкой под синий

3

См.: В. Н. Лазарев, Снеогогорские росписи. – В. Н. Лазарев, Русская средневековая живопись. Статьи и исследования, стр. 175–176.

4

Д. Е. Брягин, Л. В. Бетин, Настенные росписи церкви Успения в с. Мелетове (по материалам реставрационных работ). – «Труды Научно-исследовательского института культуры», т. 1. Вопросы охраны, реставрации, пропаганды памятников истории и культуры, вып. 1, М., 1971, стр. 67.

5

См.: Н. М. Чернышев, Искусство фрески в древней Руси. Материалы к изучению древнерусских фресок, М., 1954, стр. 39–40; В. В. Филатов, К истории техники стеной живописи в России. – Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова», М., 1968, стр. 64.

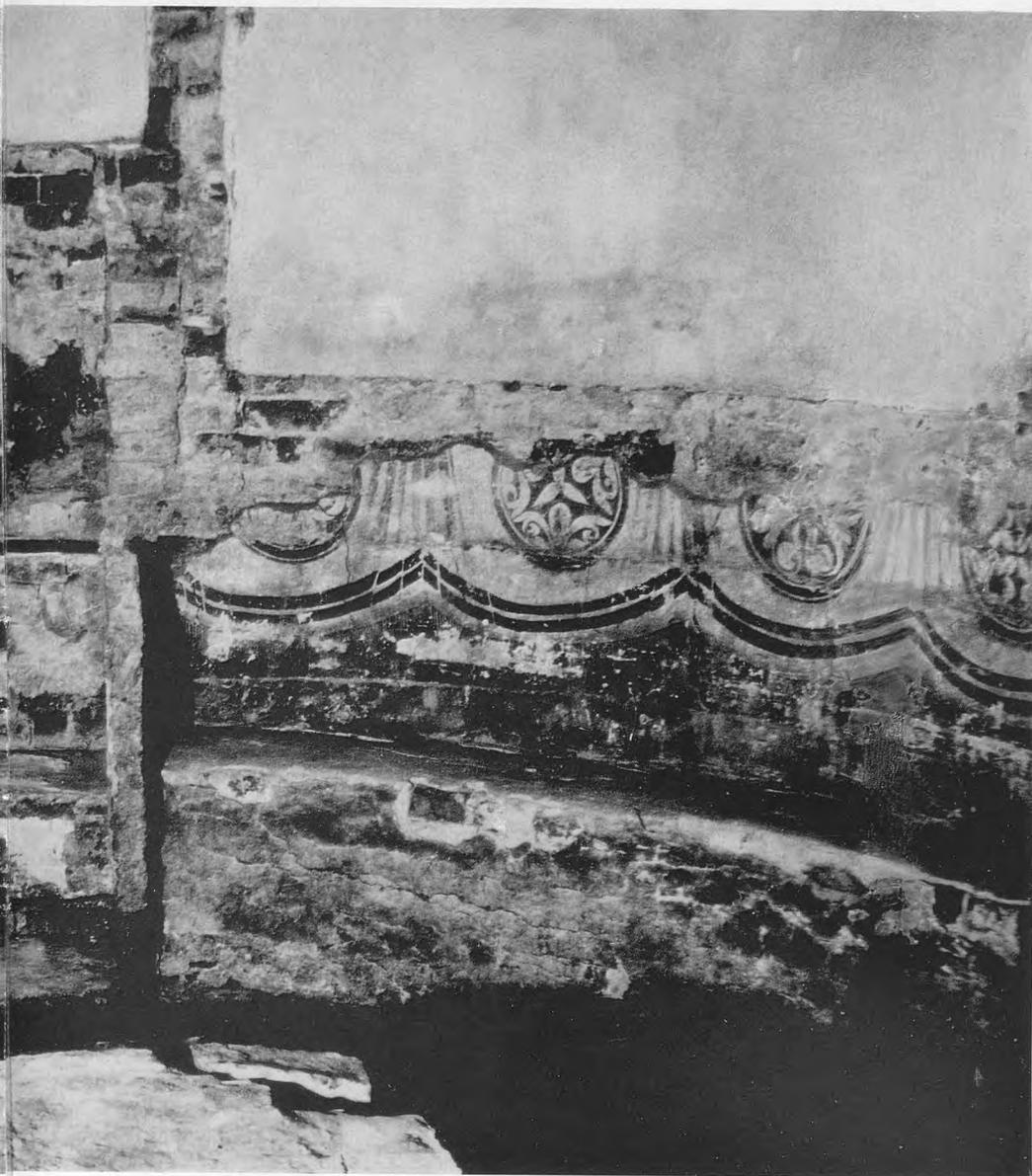
6

Ph. Schweinfurth, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, Haag, 1930, S. 165–167; *id.*, Über Chiaroscurotechnik in der byzantinischen Malerei. – «Actes du IV^e Congrès international des études byzantines. Sofia, September 1934», vol. II, S. 109, 112. См. критику теории Ф. Швайнфурта у В. Н. Лазарева: В. Н. Лазарев, Феофан Грек и его школа, стр. 43.

7

См. об этом: В. В. Филатов, К истории техники стеной живописи в России. – Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова», стр. 68–69; D. Winfield, Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods. – «Dumbarton Oaks Papers», No 22, Washington, 1968, pp. 100, 130, 138.





100
Орнамент.
Фрагмент фрески синтрона
в апсиде



101
Силящая фигура на троне.
Фрагмент фрески
над епископским креслом
в апсиде



фон пользовался и Феофан, что устанавливается, например, по таким фрагментам его росписи в церкви Спаса, как верхняя часть фона большой фрески с изображениями трех столпников на южной стене камеры⁸. Но в целом Феофан предпочитал не яркую голубую или темную синюю, а светлую окраску фона. Предположение А. И. Анисимова, что существующая светлая окраска фона фресок церкви Спаса является следствием химических изменений цвета и что в XIV веке фон всей росписи был голубым, как в живописи других новгородских церквей⁹, несомненно ошибочно. Феофан часто отказывается от обычной рефты и пишет непосредственно по штукатурке разбелными или смешанными коричнево-красной, лиловой и синей красками, которые получают – вследствие просвечивания грунта и смешивания красок – характерные розовый, оранжево-красный, серебристо-серый, сиреневый и голубовато-зеленый оттенки. Поскольку фону отводится большое место в росписи, его светлый цвет в сочетании с коричневыми красками фигур является определяющим для колорита фресок церкви Спаса Преображения.

Хотя мы имеем основание говорить о светлых – в целом – фоновых частях фресок Феофана, мы не должны забывать, что фон церковных росписей имел в средневековую эпоху символическое значение, а следовательно – в зависимости от сюжета или его интерпретации – художник имел право менять окраску фона. Примером такого отношения к фону является превосходной сохранности расписная дверь жертвенника из Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева (Москва). Живопись на этой двери-иконе¹⁰ выполнена русским, очевидно московским, мастером в конце XVI или в начале XVII века. Композиция разделена на пять регистров, из которых три верхних посвящены раю и жизни в раю Адама и Евы, а два нижних занимают изображения ветхозаветных праведников и пророков, иллюстрация на тему притчи о праведной душе, мучения грешников в аду и притча о смертном человеке. Посредине третьего регистра изображены райские двери и изгнание Адама и Евы из рая. Начиная с этого эпизода художник меняет цвет фона. Тогда как все райские сцены вверху и до изображения врат представлены им на белом фоне, все фигуры и сцены по сю сторону врат написаны на более темном – желтом – фоне. Мастер стремился тем самым указать, что небесная жизнь протекает в чистых, облачных высотах, наполненных сиянием белого, невещественного, лишённого конкретного источника света, а земная жизнь, пусть даже и праведников, освещена желтым светом сотворенного светила – солнца. Такую же градацию фонов мы находим и в некоторых

8

Так как дневные горизонтальные швы между фресками у Феофана часто не совпадают с разграничительными полосами, а находятся ниже этих полос, остатки синего фона над головами столпников следует соотносить не с этой фреской, а с погибшей композицией свода над камерой.

9

См.: А. Анисимов, La peinture russe du XIV^e siècle. (Theophan le Grec). – «Gazette des Beaux-Arts», 1930, mars, p. 177.

10

См. о ней: В. Н. Сергеев, Духовный стих «Плач Адама» на иконе. – «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР», XXVI. Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв., Л., 1971, стр. 280–286. Образцы меняющейся окраски фона можно наблюдать и в более ранних памятниках: такова известная роспись собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря в окрестностях Пскова. Здесь на южной стене западного рукава креста сохранилась большая сцена из композиции „Страшный суд“, где представлены праотцы Аврам, Иаков и Исаак в раю и апостол Петр, ведущий в рай праведников. Эти две части сцены разделены изображением райских врат, которые охраняет огненный серафим. Несмотря на то, что фреска уместается на одной плоскости, она имеет два различных фона: слева, где представлен рай, фон белый, а справа от райских врат, где апостол Петр ведет праведников, фон водянисто-серый. Мастер, писавший эту фреску, тем самым четко разграничил изображение мира небесного и мира земного.

102
Диаконник.
Общий вид
из южной ветви креста



Фрески Феофана Грека
в церкви Спаса Преображения
в Новгороде

180

103
Св. Климент и часть фигуры
неизвестного святителя.
Фрески на восточной стене
диаконника



104
Св. Климент



композициях Феофана Грека. Наиболее показательна картина дифференцирования цвета фонов в живописи купола и барабана. Хотя все фрески в этой части ансамбля претерпели наибольшее изменение цвета¹¹, очевиден переход от очень светлого, почти белого фона зеркала свода к серому, голубоватого оттенка фону зоны с архангелами и серафимами и, наконец, к синему фону росписи простенков барабана, где изображены праведники. Мы видим, следовательно, Христа, взирающего с небес на землю, затем переходную ступень с архангелами, которые являются посредниками между богом и землей, и, наконец, представителей рода человеческого. Недаром праведники изображены Феофаном не только на синем фоне, но и стоящими на полосе почвы, написанной темной охрой.

Окрашивая фон фресок церкви Спаса преимущественно в светлые тона, Феофан соответственно менял и традиционную живопись фигурных изображений. Мы находим у него немало совсем новых приемов. Один из таких приемов наиболее полно может быть охарактеризован в живописи ликов и нимбов. Согласно традиции, восходящей к древности, нимбы святых золотились или покрывались желтой краской, которая служила имитацией золота. Нимб – это сияние, и поэтому он чаще всего светлый, сияющий. Лишь в редких случаях, с декоративной целью, нимбы делались разноцветными. Иногда цветная окраска нимба указывала и на смысловое значение образа – таков синий нимб Иуды в изображениях евхаристии, намекающий на предательство Иудой Иисуса Христа. У Феофана же нимбы всех святых не золотые, не желтые и не полихромные, а коричневые, темные. Этот цвет не случаен: он определяется именно окраской фона. Феофан понимал, что нимбы как признаки святости должны выделяться на фоне, а желтый – светлый – цвет был бы в росписи церкви Спаса невыразительным из-за светлой окраски фонов. Поэтому Феофан и выбрал для нимбов темный цвет. Поскольку, однако, локальный тон ликов мало отличался от цвета нимбов и этой же коричневой краской художник писал драпировки и предметы, он охотно использовал при отделке своих фресок белый и голубовато-белый цвет. Белой краской он выделял волосы и бороды старцев, складки одежды, блики на лицах и на гранях скалистых выступов или построек. Резкое чередование темных и светлых тонов, смещение привычных глазу акцентов придает многим фрескам Феофана неожиданную выразительность¹². Хотя мы легко узнаем изображение, оно является нам в искусственно преобразенном виде. Эта иррациональная сторона живописной техники Феофана имеет огромное эмоциональное значение. Она лишает создаваемые им образы сходства с дей-

11

Немцы, сделавшие в барабане наблюдательный пункт, встроили в него отопляемое деревянное помещение, и дым печи-временки покрыл фрески купола и барабана густым слоем копоти. Удаление копоти производилось в 1945 году П. И. Юкиным, но она так прочно въелась в красочный слой, что из опасения повредить живопись было решено на некоторых участках оставить эти загрязнения. См.: Ю. Н. Дмитриев, Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945–1948 годов). – Сб. «Практика реставрационных работ», I, стр. 167. Работами последующих лет также не удалось добиться полной очистки фресок барабана и купола, поэтому они остаются значительно более темными, чем были до войны.



111
стр.
194



131
стр.
228

12

См.: L. A. Durnovo, Die Technik der altrussischen Wandmalerei und ihrer neuen Kopisten. – «Byzantinisch-russische Monumentalmalerei. Ausstellung der Faksimile-Kopien ... in Berlin ...», Berlin, [1926], S. 38.



116
стр.
201

ствительностью и переносит их в совсем особый мир видений и озарений¹³.

Вследствие широкого использования светлого фона Феофану пришлось решать и специфические проблемы чисто технического свойства, поскольку во многих случаях цвет фона и цвет изображения обладали одинаковой или почти одинаковой силой. Сближение тонов подстергало его там, где фигуры выполнялись не темной, а светлой коричневой краской, а также в таких частях росписи, которые предполагались белыми или сильно высветленными – подобно фигуре отшельника Макария, обросшего с головы до пят седыми волосами. Феофан столкнулся с трудностями и при исполнении надписей, которые писались белыми и неизбежно должны были сливаться с фоном. И Феофан нашел выход из трудного положения. С присущей ему смелостью он темной серой, свинцового тона, краской широкой кистью делал обводку фигур и специально для надписей той же кистью проводил горизонтальные полосы – обычно слева и справа от головы святого. Такой способ выделения фигур и надписей на светлом фоне виден в различных местах ансамбля. Но особенно хорошо он прослеживается в живописи второго регистра камеры на хорах, где художник не забыл оттенить даже такие детали, как белое, в виде лилии, навершие жезла архангела Гавриила.



119
стр.
208



120
стр.
210

В декоративном ансамбле церкви Спаса существует небольшая фреска, резко отличающаяся по колориту от остальной живописи. Это остатки полотенец и нижняя часть фигуры, сидящей на престоле, которые украшали синтрон и спинку епископского кресла в алтарной апсиде. Мы находим здесь красные, синие, золотисто-желтые, зеленые и черные тона. Поскольку эти фрески были открыты из-под каменной закладки, сделанной, вероятно, в XVII веке, у некоторых исследователей возникло предположение, что до XVII столетия все фрески церкви Спаса были столь же яркими и что затем их колорит изменился почти до монохромного, а синий цвет фоновых частей – до серого¹⁴. Изменение красок – естественный процесс: оно происходит под воздействием жара, огня и копоти при пожарах, от записей и побелок, от вредных примесей воздуха, являющихся следствием современного промышленного производства, и, наконец, просто от времени – из-за постепенного химического разложения некоторых природных пигментов и превращения их в другие соединения, обладающие иным цветом или тоном¹⁵. Торговая сторона Новгорода в той своей части, где находится церковь Спаса, неоднократно страдала от опустошительных пожаров. Такие пожары имели место в 1385, 1399, 1403 и 1419 годах¹⁶. Нередко они случались и в последующие века. Свое разрушительное

13

Проф. Ф. Швайнфурт неверно трактовал технику Феофана как технику светотени, которую использовали античные художники и мастера итальянского Возрождения, например Андреа дель Карто (*Ph. Schweinfurth, Über Chiaroscurotechnik in der byzantinischen Malerei. – Actes du IV^e Congrès international des études byzantines. Sofia, September 1934*», vol. II, p. 107). Техника светотени имеет своей целью передать объемность предмета, а Феофан менее всего заботился о соответствии своих изображений объемным телам, которые он мог наблюдать в действительности.

14

См.: В. М. Ковалева, К вопросу об изменении первоначальной цветовой гаммы некоторых памятников монументальной живописи XII–XV столетий. – «Государственный Русский музей. Краткие тезисы докладов к научной конференции «Живопись древнего Новгорода и его земель XII–XVII столетий» 8–11 февраля 1972 г.», Л., 1972, стр. 18–20.

15

См. об этом: Н. М. Чернышев, Искусство фрески в древней Руси, стр. 42–44; В. В. Филатов, К истории техники стеной живописи в России. – Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова», стр. 70–71.

16

См.: Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, стр. 380, 393–394, 397, 411.

105
Неизвестный святитель,
на северном склоне арки,
ведущий в диаконник



106
Анфим (?) Никомидийский
Фреска на южном склоне арки,
ведущей в диаконик



действие на фрески оказывали и другие отмеченные нами причины. Не подлежит сомнению, что колорит фресок в их нынешнем состоянии отличается от первоначального колорита, который был, вероятно, более ярким и свежим. Вопрос заключается, однако, не в том, изменился или не изменился колорит росписи, а в том, насколько существенным является это изменение: есть ли у нас основание рассматривать красновато-коричневую гамму фресок Феофана как верное напоминание об их первоначальном виде или они были столь же цветными, как фреска, обнаруженная в нижнем регистре алтарной ниши?

Мы полагаем, что нельзя придавать решающее значение пожарам и считать, что огонь и повышение температуры воздуха вызывали неизбежное изменение красок фресковых росписей. Примером может служить древнейшая заалтарная фреска Успенской церкви на Волотовом поле, выполненная в 1352 или (вернее) 1363 году. До разрушения церкви немецкими фашистами в 1941 году она сохраняла всю свежесть и цветистость первоначального колорита. Здесь имелись красные и синие, коричневые и нежно-зеленые, желтые и черные краски, причем все они отличались необыкновенной чистотой и звучностью тона¹⁷. И это несмотря на то, что в 1386 году монастырь на Волотовом поле был намеренно сожжен новгородцами, которые не желали сдать его войскам московского князя Дмитрия Ивановича Донского, а затем, с конца XIV века и до середины XIX столетия, упомянутую нами фреску покрывала другая роспись, выполненная по новому грунту, нанесенному непосредственно на живопись середины XIV века. Подобные примеры можно было бы умножать до бесконечности, так как деревянная застройка средневековых русских городов и монастырей страдала от периодически случавшихся пожаров и вместе с этой застройкой горели и стоявшие внутри города или монастыря каменные церкви. Но каменные церкви с их узкими, щелевидными окнами и крепкими, обитыми железом дверями были практически недоступны огню пожаров. В летописных сообщениях мы часто читаем о том, что деревянные храмы сгорели, а каменные только «огоре»¹⁸. Огонь уничтожал, следовательно, лишь деревянные пристройки и деревянные кровли на каменных зданиях, но редко проникал внутрь каменного храма¹⁹. Именно поэтому уцелевшие фрески чаще всего сохраняют свою красочность, и росписи, подобные фрескам Спаса Преображения или церкви Успения в селе Мелетове, являются исключением из правила, доказывая тем самым, что они были задуманы в присущих им красновато-коричневых тонах. Но было бы неправильно утверждать, что колорит фресок Феофана зависит исключительно от принятого

17

См. об этом: Г. И. Вздорнов, О первоначальной росписи Волотовской церкви. – «Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура». Сборник статей в честь В. Н. Лазарева, М., 1973, стр. 281–295.

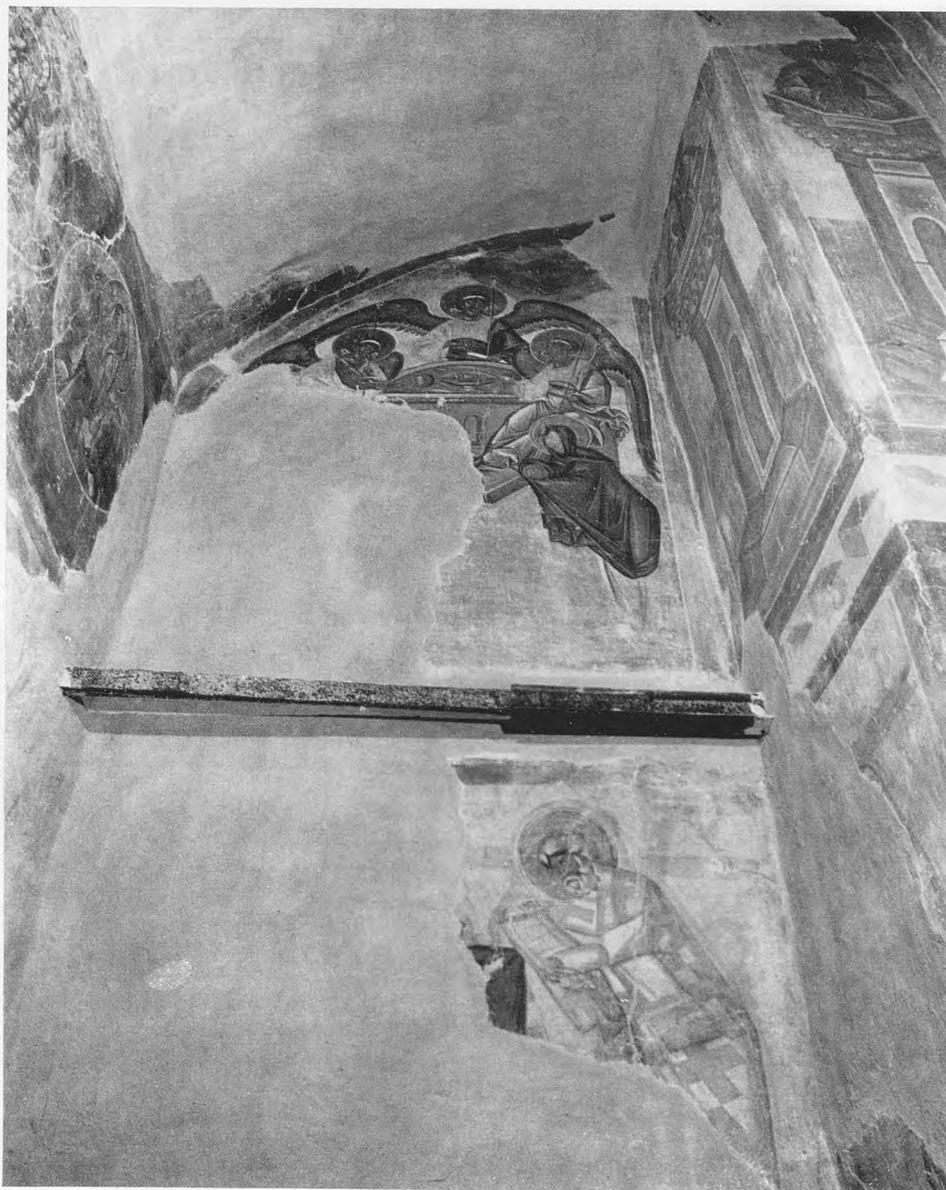
18

Вот несколько примеров: в 1399 году «Славеньский конец [где стояла, в частности, и церковь Спаса. – Г. В.] весь погоре, а церкви каменных 22 огоре» (Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, стр. 393–394), в 1405 году на Софийской стороне «сгоре церкви деревянных 5, а каменных огре 12» (*там же*, стр. 398), в 1407 году был большой пожар в Неревском конце – «церкви каменных 12 огоре, а деревянных 6 сгоре» (*там же*, стр. 400). По известию Новгородской третьей летописи, составленной в XVII веке (аналогичного сообщения нет в древнейших летописных текстах), в 1388 году большой пожар истребил всю Торговую сторону и среди «огоревших» каменных церквей упомянут, в частности, и Спас на Ильине [Новгородские летописи. (Так названные Новгородская вторая и Новгородская третья летописи). Изд. Археографической комиссии, стр. 245].

19

В таком случае летописец специально отмечает, что церковь «выгоре», например: «Выгоре церковь камена святого Дмитрия вься, иконы и книги и животов много погоре» (Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, стр. 398, под 1403 годом). «Выгорала» и церковь Спаса на Ильине (в алтарной части церкви найден кусок обгоревшей деревянной связи), но не в древности, когда ее фрески были открыты для обозрения, а, вероятно, в 1696 году, когда, по-видимому, ее роспись была уже забелена и заштукатурена. О пожаре 1696 года, который истребил почти всю Торговую сторону, см.: Новгородские летописи. (Так названные Новгородская вторая и Новгородская третья летописи), стр. 460.

107
Фрески на восточной стене
камеры на хорах.
Общий вид



им решения использовать местную краску. Византийские художники XIV века смело экспериментировали не только в области стиля, но и техники живописи, возрождая забытые либо создавая совсем новые формы письма. Профессор К. Вайцман обратил внимание на несколько листов с рисунками, хранящихся в библиотеках и музеях Парижа, Чикаго и Балтимора, которые вырезаны из одной рукописи, находящейся в Лавре на Афоне (cod. A 76). В этой книге и на изъятых из нее листах рисунки выполнены в технике акварели коричневой краской с небольшими добавлениями синей и серовато-зеленой. Рисунки являются характерной комбинацией эскизного наброска кистью и последующей растушевки изображения, которая, однако, не моделирует, а только намечает объемы фигур и архитектурного либо пейзажного фона²⁰. Хотя афонская рукопись датируется концом XIII века, упомянутые рисунки сделаны на чистых листах и на полях книги и, несомненно, прибавлены в XIV веке. Близкие по типу, стилю и колориту иллюстрации имеются также в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (греч. 305), в Национальной библиотеке в Париже (cod. gr. 196) и в Университетском музее в Принстоне (cod. 57. 19)²¹. Образец из Принстона точно датирован 1380 годом и подтверждает принадлежность рисунков, связанных с афонским кодексом, к XIV столетию. Из колофона принстонской рукописи видно также, что она была написана в Силвирии (или Селемврии) – фракийском городе, расположенном в окрестностях Константинополя. А это означает, как верно заметил К. Вайцман²², вероятную связь всех рисунков с творчеством столичных мастеров, в общении с которыми Феофан мог усвоить аналогичную технику письма. Некоторые фрески из церкви Спаса не только по цвету, но и по широкому использованию крупного рисунка с последующей моделировкой формы той же красновато-коричневой краской удивительно напоминают иллюстрации, опубликованные К. Вайцманом. Таковы изображения святых и мучеников в световых арках над жертвенником и на восточной стене южной ветви креста, а также отчасти «Крещение» и «Отослание апостолов» из евангельского цикла и фигуры святителей из сцены «Служба святых отцов» на восточной стене в камере на хорах. Та же техника полурисунка-полуживописи и в тех же красноватых и желтых тонах использована для двух иллюстраций с изображениями пророков Давида и Асафа, украшающих Псалтирь Ивана Грозного – новгородскую рукопись, написанную в 70-х или 80-х годах XIV века, и притом несомненно в мастерской Феофана Грека (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина, ф. 304, III, № 7/М. 8662)²³.



69
стр.
122



75
стр.
133

20

См.: K. Weitzmann, A Fourteenth-Century Greek Gospel Book with Wash-drawings. – «Gazette des Beaux-Arts», LXII, 1963, juillet-août, p. 91ff., fig. 1-3, 8-10.

21

Ibid, fig. 12-14. Упомянем также неопубликованные миниатюры, изображающие евангелистов Луку и Иоанна, из Нового Завета второй половины XIV века в Публичной библиотеке в Ленинграде (греч. 517) и недавно изланные миниатюры, изображающие Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Богослова и Феодора Исповедника, из двух Сборников XV века в Дионисиате (№ 471) и Кутлумуше (№ 193) на Афоне. См.: Οι θρησκoυρoί τοῦ Ἀγίoυ Ὁρoυ, σελ. Α'. Ἐικoνoγρ.φ.ρ.ῆμ.ε.να χ.ε.ρ.ῶ.ρ.α.φ.α. . . . , τομ. Α'. Ἀθῆν.α, 1973, ε.τ.κ. 169-172, 342-344.

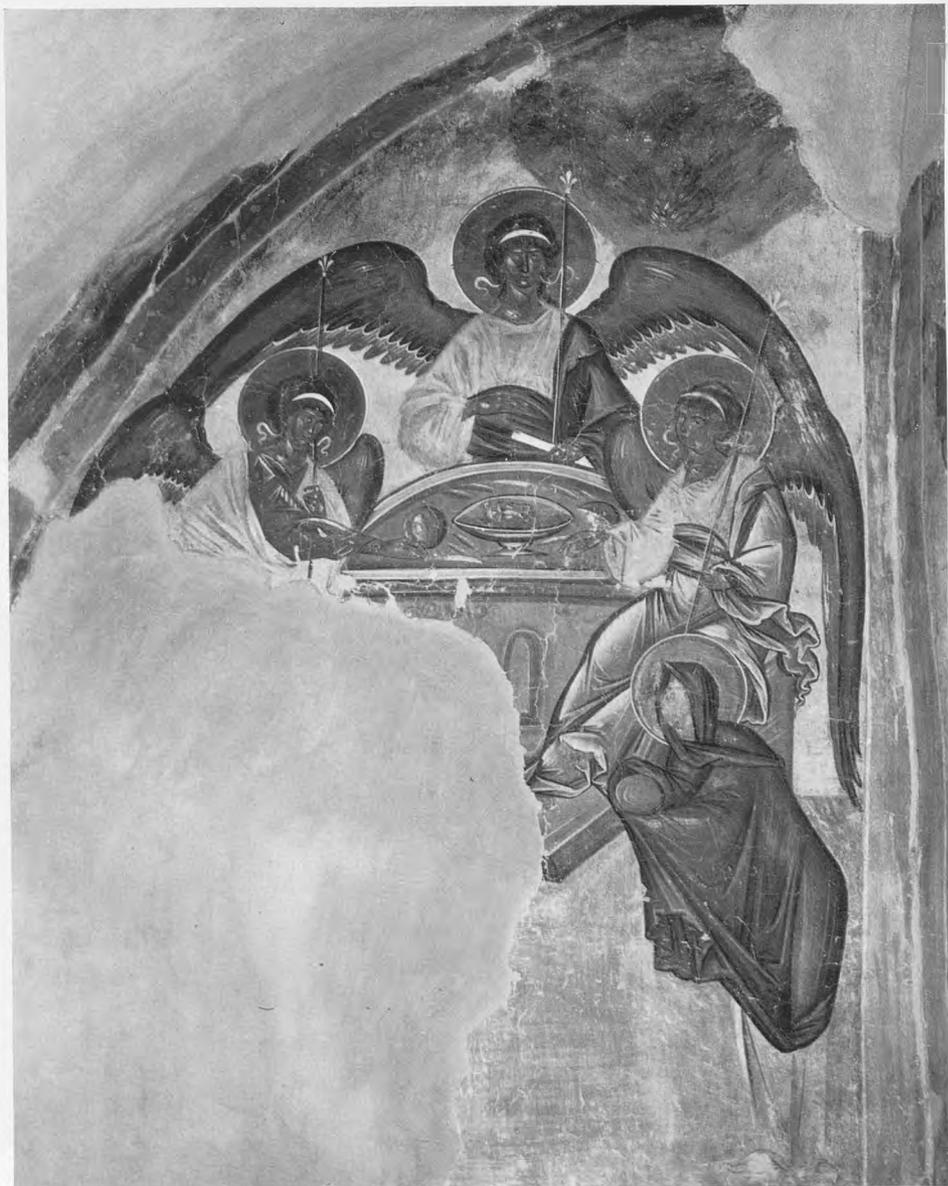
22

См.: K. Weitzmann, A Fourteenth-Century Greek Gospel Book with Wash-drawings. – «Gazette des Beaux-Arts», LXII, p. 107.

23

См. цветные воспроизведения миниатюр: O. Popova, Les miniatures russes du XI^e au XV^e siècle. Leningrad, 1975, fig. 44, 45.

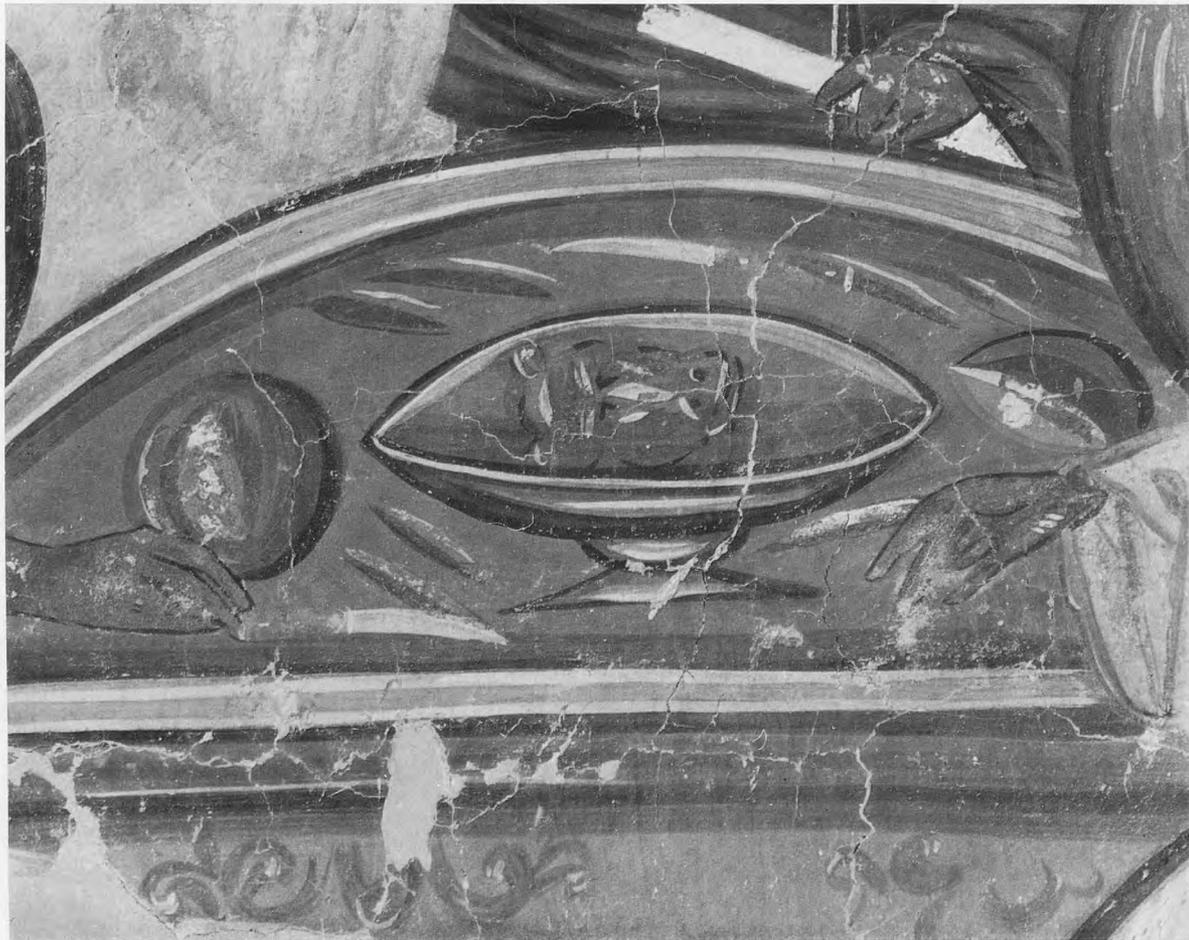
108
Троица



109
Троица. Деталь







Несмотря на аскетический и даже примитивный характер некоторых иллюстраций, изданных К. Вайцманом, особенно в сравнении с многокрасочными миниатюрами более ранней эпохи, их нельзя понимать как обеднение византийского художественного стиля. Мы сталкиваемся здесь с особым направлением, которое ставило целью очень экономными средствами достичь такой же выразительности, как и с применением традиционной многослойной техники письма и богатой палитры красок²⁴. Примечательно, что эта особая линия в истории позднепалеологовской живописи захватила не только книжную иллюстрацию, но и монументальную живопись и что она выявилась не только в творчестве греческих, но и славянских мастеров. В тех же красновато-коричневых и лиловых тонах написаны малоизвестные сербские фрески XIV века в Липляне²⁵ и красивая миниатюра, изображающая Матфея, в Евангелии 1463 года из Пскова (Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, Пог. 18)²⁶.



100
стр.
176

Как же в таком случае объяснить различие колорита заалтарной фрески и основной росписи церкви Спаса? Здесь возможны два предположения: либо эта фреска выполнена другим мастером, не стремившимся согласовывать свой стиль со стилем Феофана, либо она исполнена Феофаном, однако намеренно выдержана им в более ярких красках, чем остальные фрески. Заалтарная фреска служила звеном в общем декоративном оформлении алтарной части храма, где тон задавали шитые ризы священников, цветное покрывало на престол, расписная деревянная или металлическая утварь, иконы и живописные или резные святые врата алтарной преграды. И было бы вполне естественным написать заалтарный образ Христа и орнаментированные ткани над синтроном не монохромными, а красочными, чтобы они органично сливались с украшениями алтарной ниши в целом.

Когда Феофан приступал к выполнению той или иной фрески, он темной охрой делал рисунок будущей композиции. Части этого рисунка нередко видны там, где верхние слои красок светлые и не слишком плотные. Прибегая к рисунку, художник стремился представить себе общий характер выполняемой фрески и уточнить детали: контуры фигур, пальцы рук и ног, основные линии складок одежды и объемы предметов обстановки либо элементы пейзажного фона²⁷. Как правило, рисунок служил Феофану лишь общим ориентиром в работе кистью, и в процессе живописной отделки композиции художник не считал нужным точно следовать предварительному наброску. Этим обусловлена необыкновенная свобода и широта живописи Феофана, в которой нет ничего застылого и графичного.

24

См.: К. Weitzmann, A Fourteenth-Century Greek Gospel Book with Wash-drawings. — «Gazette des Beaux-Arts», LXII, p. 107.

25

См.: Р. Љубинковић, Д. Ђокић, С. Вученовић, Л. Томашевић, Истраживачки и конзерваторски радови на цркви Ваведенъ у Липљану. — «Зборник заштите споменика културе», књ. X, Београд, 1959, стр. 92. Имеются, правда, сведения, что церковь горела в середине XV века (там же, стр. 91). О стиле и дате липлянских фресок см.: В. Ј. Ђурић, Византијске фреске у Југославији, Београд, 1974, стр. 83 и прим. 107 на стр. 219 (датирует их 70-ми или даже 80-ми годами XIV века).

26

См.: Л. В. Бетин, Псковская миниатюра 1463 года и проблемы истории псковской живописи середины XV века. — Сб. «Древнерусское искусство. Рукописная книга», М., 1972, стр. 196 и сл., снимок на вклейке между стр. 198 и 199. См. также: А. Н. Свириц, Искусство книги древней Руси, М., 1964, стр. 225.

27

Уточнению служила и графья — прощарапанные линии, которыми обозначены иногда нимбы или, как, например, в камере, посохи ангелов из Троицы. Но графья у Феофана встречается эпизодически, и она явно не имела сколько-либо существенного значения в его работах. О рисунке и графье у Феофана см.: В. В. Филатов, К истории техники стеной живописи в России. — Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова», стр. 62, 63.



101
стр.
177





← 111
Левый ангел.
Деталь фрески «Троица»

112
Средний ангел.
Деталь фрески «Троица»

113
Правый ангел и Сарра.
Деталь фрески «Троица»



114
Сарра. Деталь фрески «Троица»



Так как Феофан сознательно ограничил свою палитру немногими красками, он был вынужден моделировать лики и драпировки святых и объемы архитектурных кулис не цветом, а светом. Он блестяще справился с этой нелегкой художественной задачей. Феофан выявляет форму тела человека и неодушевленных предметов с помощью широких высветлений и виртуозно использованных бликов. И они являются наиболее яркой особенностью его стиля.

При беглом ознакомлении с фресками Феофана создается невольное впечатление, что греческий мастер работал необычайно быстро и что его наиболее замечательные по живописи фигуры, например столпники в камере на хорах, создавались им как гигантские эскизы. Это, конечно, не так. Хотя Феофан, будучи темпераментной натурой, не любил задерживаться на деталях, его живопись не имеет ничего общего с приблизительным, эскизным претворением художественной задачи. Она достаточно сложна, и ее конечный результат всегда основан на последовательном, постепенном осуществлении замысла.

Как и другие современные ему живописцы, Феофан начинал с рисунка и подмалевка. Жидкой светлой краской он делал сплошную заливку сразу больших участков изображения. Для обозначения теней он использовал более темную краску, прорисовывал этой краской контуры фигур, линии складок одежды, черты лиц²⁸. Но в его фресках мы находим необычное для других мастеров контрастное сопоставление прозрачных, легких и густых, тяжелых тонов, причем по ходу работы светлые участки живописи еще более высветлялись, а темные становились еще более плотными. Именно на завершающем этапе создания той или иной фрески Феофан сообщал своей живописи ни с чем не сравнимое и неповторимое своеобразие.

Конечная фаза работы над фреской заключалась у Феофана в создании определенной системы высветлений и бликов. Высветления начинались им с прокладки широких участков живописной поверхности темно-розовой краской, получаемой путем смешения коричневой охры с небольшим количеством белил. Затем все выступающие части изображений обозначались уже сильно высветленной коричневой краской, а края и самые выпуклые места прописывались чистыми белилами. По мере такой отделки фигур и предметов контраст между освещенными и теневыми участками живописи становился все более четким и даже резким. В живописи как бы исчезают переходные оттенки, а противоположности намеренно усилены. Темное – это очень темное, даже мрачное, светлое – очень светлое, даже ослепительно белое. Последовательно реализуя замысел с помощью излюбленного им приема контра-



113
стр.
196

28

См.: В. В. Филатов, К истории техники стеной живописи в России. – Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова», стр. 78.

та, Феофан достигает высшей выразительности в живописи лиц. Мы почти не находим у Феофана следов обычной моделировки ликов, которая выявляла бы их круглящиеся объемы путем нанесения на предварительную заливку нескольких постепенно высветляемых слоев краски телесного тона. Здесь нет ни традиционной зеленоватой санкирной подготовки, ни желтого вохрения, ни тем более подрумянки. Письмо подавляющего большинства лиц сведено лишь к трем необходимейшим элементам. Это локальный тон, рисунок и блики. В бликах Феофан дает полную волю своей творческой самобытности. Он не считается ни с какими правилами естественности, а его энергия такова, что каждый удар кисти и поныне сохраняет силу уверенной руки мастера. В наиболее законченных и хорошо сохранившихся фресках церкви Спаса блики представляют собой энергичные мазки совсем белой или слегка голубоватой краской. Ведущим является один широкий и длинный мазок, форма и направление которого повторены еще в нескольких бликах, более коротких и тонких и менее ярких. В целом каждое из таких скоплений бликов образует как бы штриховой рисунок, начисто лишенный, однако, суховатой аккуратности и правильности, которые свойственны живописи современников Феофана. Это пастозные, сильные светя, которые при восприятии фресок с большого расстояния сливаются в сияющие пятна.

130
стр.
227

Феофан покрывает бликами лобные части черепа, надбровные дуги, скулы, гребень носа, подбородок, освещенные части шеи и ключиц, кисти рук, суставы и кончики пальцев. Хотя анатомически все эти места выделены правильно, блики даются настолько произвольно, их направление так изменчиво, что они лишь намечают характерные части тела, но не моделируют их в привычном понимании этого слова. Высветления на одеждах фигур и на элементах пейзажного либо архитектурного фона также не имеют целью натуралистическое воспроизведение предметного мира. Намек на плавные переходы от света к тени, который еще давал о себе знать на предварительных этапах работы, при завершающей отделке живописи бликами пропадал. Изображения утрачивали пластическую ощутимость, привычную объемную структуру. В них не оставалось также ничего тяжелого, материального, земного. Но иррациональный характер живописи только усиливал ее воздействие на зрителя. Даже современный человек легко поддается гипнотическому внушению этих образов-видений.

Изучая фрески церкви Спаса, мы замечаем неодинаковую силу цвета в живописи различных частей здания. В куполе, в люнетах, в световых арках, на верхних участках стен краски темнее, а блики ярче. Контрасты

115
Неизвестный святой
из серии
«Служба святых отцов»
в камере на хорах



116
Неизвестный святитель,
из сцены
«Служба святым отцам»
в камере на хорах



света и тени выявлены здесь поэтому более резко, чем на фресках, которыми расписаны нижние регистры стен и столпов. Одновременно мы прослеживаем принцип постепенного уменьшения размера фигур сверху вниз. Достаточно сравнить, например, все изображения праведников из купола с хорошо сохранившимися изображениями святителей, украшающими диаконник, чтобы отдать себе отчет в существенных изменениях масштаба фигур и еще более показательных изменениях цвета. В нижних изображениях колорит высветлен, сила цвета фона и драпировок уравнена, блики на лицах тонкие и мягкие, складки написаны широкими, как бы размытыми линиями. В отличие от верхних зон росписи, где нередко сильно выражена материальная основа изображений, фигуры в нижних регистрах кажутся поэтому невесомыми, почти бесплотными.



105,
106
стр.
185

Какой вывод напрашивается при сопоставлении живописи верхних и нижних регистров росписи церкви Спаса? Феофан и его помощники несомненно учитывали оптические изменения, возникающие при восприятии живописи в большом здании по мере удаления фигур от пола храма к его сводам и аркам. В верхних зонах росписи не только укрупняются масштабы изображений, но и сгущаются краски, сильнее выражены контурные линии, более определенно сделаны высветления, экспрессивнее блики. В небольшом помещении камеры принцип последовательного дифференцирования формы проведен так же, как и в основном здании. Более того, из-за недостатка солнечного света, проникающего сюда только через два узких окна на северной и западной стене, Феофан был вынужден писать фрески камеры в расчете прежде всего на искусственное – свечное – освещение. Поэтому характерная для верхних изображений осязаемость формы в камере даже сознательно усилена, соотношение тонов особенно резкое, в бликах есть что-то пронзительное. Росписи купола и камеры воочию убеждают нас в том, что чем дальше та или иная фреска от зрителя и чем слабее ее освещение, тем более сильными художественными приемами пользуется Феофан. Эту закономерность ни в коем случае нельзя игнорировать, так как теперь, имея возможности для изучения живописи Феофана с близкого расстояния и при ином освещении, мы нередко забываем, что искусственно утрированные формы в верхних зонах росписи вызывались объективной необходимостью. Там, где повышенная экспрессия образов не была вызвана этими особыми условиями, живопись Феофана, по-видимому, лучше соответствует его обычной манере. А это фрески диаконника, женские фигуры под хорами и все изображения второго регистра живописи в камере.



112
стр.
195

Было бы, однако, ошибочно думать, что именно фрески в нижних регистрах и дают наиболее адекватное представление о стиле Феофана. Мы судим о фресках церкви Спаса не только под иным углом зрения, чем его современники, но и при совсем иных условиях восприятия этой живописи. Мы входим сейчас в здание, где нет ни алтарной преграды, ни икон, ни утвари. Нас окружают голые стены, на которых беспорядочно разбросаны чудом уцелевшие фрагменты былого ансамбля. Эти случайные остатки живописи – в куполе, на арках и сводах, в апсиде, на верхних и нижних участках стен, под хорами и в камере на хорах – освещены электрическими лампами, которые льют одинаково яркий и ровный свет на все доступные обозрению фигуры и сцены. Мы можем оценить и фактуру живописной поверхности, и краски, и соотношения тонов. При таком аналитическом подходе к росписи мы видим значительно больше, чем люди XIV или XV века, несмотря на то, что до нас дошла только часть прежнего ансамбля. Но мы видим эту живопись в деталях. Каждый уцелевший фрагмент мы рассматриваем как нечто самостоятельное. Мы сравниваем отдельные куски живописи, но нам трудно связать их – из-за невозможной утраты большинства фресок – в единое целое. А Феофан, украшая церковь Спаса, рассчитывал, конечно, прежде всего на общее впечатление от росписи здания. Именно поэтому нет оснований противопоставлять живопись нижних и верхних регистров. Феофан был выдающимся мастером, который во всех тонкостях постиг искусство ансамбля. В зависимости от условий восприятия составных частей большого художественного цикла он менял манеру, силу цвета и света, размеры фигур, акценты и ритмы. И только слияние, диалектическое соотнесение всех этих признаков может дать нам истинное представление о стиле Феофана.

Хотя фрески церкви Спаса образуют стилистически единый ансамбль, в исполнении которого ведущая роль принадлежала Феофану, греческий художник работал не один, а с помощниками. Роспись обширной церкви в короткий срок была бы не под силу одному человеку.

Это естественное предположение доказывается самой живописью храма. Мы находим здесь несколько фресок, принадлежащих, по-видимому, не Феофану, а его помощникам, членам его артели²⁹. Летописные известия о росписи Феофаном церковью Рождества Богородицы и Михаила архангела в Московском Кремле (1395 и 1399 годы) сообщают, что Феофан украшал их не один, а «со ученики»³⁰. И в Новгороде, несомненно, он также имел учеников, помогавших ему при исполнении крупных заказов.

29

См. об этом также: *В. Н. Лазарев*, Феофан Грек и его школа, стр. 44.

30

Там же, стр. 10–11.

117
Фрески на восточной и южной
стенах в камере на хорах.
Верхний регистр





118
Богоматерь Знамение
и архангел Гавриил.
Фрески на южной стене
в камере на хорах







В сравнении с гениальной фреской зеркала купола церкви Спаса Преображения, изображающей Христа Вседержителя, и фигурами праведников, написанными в простенках барабана, фрески переходной зоны от купола к барабану производят менее сильное впечатление. Здесь представлены четыре архангела и четыре серафима. Хотя композиция выдержана в строгом и даже торжественном стиле, в крупных формах и характерном для Феофана колорите и не противоречит росписи купола и барабану в целом, детали фигур как будто выдают руку другого мастера. Очевиден прежде всего менее уверенный рисунок. У архангелов короткие, неестественно изогнутые правые руки, в которых они держат мерила, и столь же неестественно удлиненные левые руки, которыми они придерживают сферы. Очертания тел либо излишне натуралистичны, как у Михаила, либо совсем не детализированы, будучи скрыты дивитисиями, как у других архангелов. Древки мерил тонкие и неустойчивые, рисунок их наверший не продуман и не играет заметной роли в силуэте всей фрески с архангелами. Изображения серафимов, за исключением серафима, написанного между Уриилом и Рафаилом, лишены энергии, характеризующей декорацию зеркала купола и простенков барабана. Но особенно существенны для выделения регистра с архангелами и серафимами в особую группу фресок недостаточно выразительные высветления и блики. Хотя их рисунок и характер в целом соответствуют манере Феофана, в них нет присущей Феофану точности. Они сделаны неуверенно, в них как бы чувствуется дрожание неопытной руки. Поэтому лики архангелов купола разительно отличаются, например, от ликов ангелов «Троицы», где использован аналогичный типаж, но в ином, более артистическом исполнении.



13
стр.
33

Плохая сохранность фресок нижележащих регистров росписи церкви Спаса не позволяет дифференцировать их с той долей приближения к объективному знанию, как это возможно при изучении декорации купола и барабана. Но одна фреска и здесь возбуждает сомнение в ее принадлежности руке Феофана. Это изображение летящей фигуры с трубой и сферой над Богоматерью из «Благовещения». Красочный слой фрески сильно потерт, она обезобразена грубыми насечками. Как и в архангелах купола, мастеру фигуры с трубой не удалось найти верных пропорций для изображения: голова слишком велика для резко сужающегося к низу тела, руки тонкие и короткие. Складки одежды написаны беспорядочными высветлениями, похожими на столь же неточные высветления на дивитисиях и плащах архангелов купола.

Есть, наконец, еще две фигуры, также, вероятно, написанные помощником Феофана. Это изображения



121
Голова архангела Гавриила





75
стр.
133

неизвестного мученика и мученика Геласия на северной грани северо-восточного столпа в световой арке над жертвенником. Мягкие складки плаща, задранные штанины и свисающие края сапожек у левой фигуры, натянутый на шею плащ и пренебрежение анатомией тела у правой создают несколько необычные образы. Этнографические особенности, нелепая внешность этих фигур обесценивают их священное значение. Контуры написаны жесткими ломаными линиями, несвойственными свободной манере Феофана.

Хотя мы указали только на единичные фрески, не принадлежащие, как нам кажется, Феофану, в действительности доля участия его помощников в росписи церкви Спаса была, вероятно, намного больше. Рядом с Феофаном должны были трудиться как простые помощники (рабочие, месившие раствор, подносчики раствора, штукатуры, подготавливавшие стены здания для их росписи), так и художники, также подчинявшиеся Феофану, но уже писавшие отдельные фрески или исполнявшие надписи и неотчетливые детали. Мы можем быть почти уверены в том, что Феофан прибыл в Новгород не один, а с одним либо даже двумя помощниками-греками. Пускаться из Византии в трудный и опасный путь на далекий и холодный новгородский север без людей, знающих местный язык, даже для привычного к путешествиям Феофана было бы, пожалуй, слишком рискованным предприятием. Но наряду с этими предполагаемыми помощниками-греками уже в работе над фресками церкви Спаса Феофан использовал и русских учеников. Иначе невозможно объяснить изобилие на фресках церкви Спаса не только греческих, но и обширных русских надписей³¹. К сожалению, в стиле росписи совсем не прослеживаются специфические черты русского, точнее – новгородского искусства. Ни стиль иконной в своей основе ранней запристольной фрески Волотова³², написанной, вероятно, в 1363 году, ни особенности мягкой и цветистой росписи церкви Архангела Михаила на Сковородке, дагиримой В. Н. Лазаревым также 60-ми годами XIV века³³, никак не отразились в декоративном ансамбле церкви Спаса Преображения. Мы приходим поэтому к выводу, что русские художники не принимали активного творческого участия в росписи храма Спаса и что их роль свелась к наблюдению за работой заезжего греческого мастера и к незначительной помощи при исполнении русских надписей.

Выделяя фрески, написанные, возможно, сотрудниками Феофана, мы далеки от намерения утверждать, что роспись церкви Спаса может быть расчленена на несколько стилистически своеобразных составных частей. Эти фрески выполнены с максимальным приближением к манере ведущего художника и выделяются

31

Смешение иноязычных надписей на фресках представляет собой обычное явление в церквях Македонии, Рашки и Старой Сербии, где оно также истолковывается в отдельных случаях как следствие совместной работы греческих и славянских мастеров. См.: В. Бурић, *Најстарији живопис испоснице пустиножителя Петра Коршког*. – «Зборник радова Византолошког института», кн. 5, Београд, 1958, стр. 185–188; *id.*, *Непознати споменици српског средњевијековног сликарства у Метохији*, I. – «Старине Косова и Метохије», кн. II–III, Приштина, 1963, стр. 64–65. Но чаще всего югославские исследователи предполагают в подобных случаях знание художником двух языков либо использование художником-греком сербских литургических рукописей. См. об этом: В. Ј. Бурић, *Византијске фреске у Југославији*, стр. 34, 43, 56, 68, 86 и прим. 44 на стр. 199, 62 на стр. 209 и 76 на стр. 212.

32

См.: Г. И. Вздорнов, *О первоначальной росписи Волоотовской церкви*. – Сб. «Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура», стр. 281–295.

33

См. о них: В. Н. Лазарев, *Росписи Сковородского монастыря в Новгороде*. – В. Н. Лазарев, *Русская средневековая живопись*. Статьи и исследования, стр. 216–233.

лишь вследствие некоторого снижения качества, а не отступлением от стиля Феофана. Феофан вряд ли поощрял желание других членов своего содружества к самостоятельному творчеству. Он должен был бдительно следить за каждым шагом учеников и помощников, направляя одних, советуя и помогая другим, менее опытным, чем он, художникам. В живописи переходной зоны купола, где написаны архангелы и серафимы, наряду с маловыразительными лицами есть и смелые, по-феофановски суровые и одухотворенные образы. Это, в частности, великолепный лик серафима над западным окном, грозный взгляд которого сродни взгляду Христа Вседержителя. Ясно, что для общей оценки ансамбля предполагаемые работы членов артели Феофана не имеют существенного значения. Все фрески церкви Спаса – это единое стилистическое целое, и они связаны прежде всего с личным творчеством Феофана Грека.

До сих пор мы рассматривали стиль Феофана как сумму художественных приемов. В этом есть своя логика, поскольку анализ средств выражения дает верное представление о путях и способах создания стиля. Но стиль – это также и синтез. Он рождает совсем новую выразительность, чем отдельно взятые композиция, цвет, свет, пропорции или моделирование формы. В стиле большого художника мы не только познаем присущий ему художественный язык, но и высказанное этим языком отношение мастера к предмету его изображения.

Фрески церкви Спаса отличаются суровой и даже мрачной одухотворенностью. В них нет ничего благостного, умиляющего. Феофан возвышает искусство над обыденной жизнью. Он наделяет образы святых сильными чувствами, несоизмеримыми с эмоциональным душевным складом простого человека. Его Спас – не жертва и не защитник обездоленных, а грозный судия. В нем нет желания творить добро или вселять надежду. Гневно взирая с небесных высот на землю, он готовится свершить приговор над погрязшим в грехе родом человеческим. Это открытое осуждение земной жизни, не достойной ни жалости, ни прощения.

Феофан не только монументализирует образы святых, он воплощает в этих образах величие духа. Долгой праведной жизнью, стойкостью убеждения, прозрением будущего достигают предки Христа по человечеству и пророки небесного блаженства. В убеленных сединами ветхозаветных праотцах и пророках мы читаем историю незапамятного прошлого, когда существовали характеры, которые были способны противостоять злу и насилию исключительно силой духа и верой в истинного бога. Не менее значительны и все изображения столпников, а также египетских, синайских



24
стр.
55



38
стр.
76

122
Фрески на восточной и южной
стене в камере на хорах.
Нижний регистр







132
стр.
229

и палестинских пустынников. Их отрешенные, хмурые, искаженные болью лица выражают всю меру страданий, доступную человеку. Страдание абсолютизировано и безысходно. Оно приближается к той фазе своего развития, когда брменная оболочка «земных ангелов» еще испытывает удары неумолимой судьбы, но уже готова уступить место духовному очищению. В образах столпников и отшельников Феофан представил величие подвига с такой силой художественной выразительности, что сама возможность его повторения была исключена. Это недостижимый идеал, купленный ценою полного отречения от искушений и соблазнов мира.

В росписи церкви Спаса наряду с изображениями старцев мы встречаем и молодых святых. Это Авель, пророк Даниил, два апостола из «Евхаристии», мученик Сергий, великомученица Варвара, Акакий. Но для Феофана словно не существует свежести и внешнего обаяния молодости. Он далек от любования телесной красотой своих персонажей. Для него нет иной красоты и силы, кроме силы духа и красоты подвига во имя Христа. Живопись церкви Спаса полна мрачного трагизма, и в соответствии с общим замыслом росписи даже молодые святые трактованы как аскеты, помышляющие исключительно о спасении души. Особенно выразителен мученик Акакий. Его образ мало отличается в целом от образов истязавших свою плоть столпников.



138
стр.
241

Несмотря на то, что святые Феофана даны в статических положениях, они выражают сильнейшее внутреннее возбуждение³⁴. Это подлинная борьба страстей, кипение души. В отличие от других художников, стремившихся представить своих святых в состоянии душевного покоя, покоя «во Христе», Феофан изображает их так, словно они страстно желают, но не в силах полностью сбросить с себя путы ненавистного им мирского существования. Приобщение к «миру иному» дается им ценой жестоких усилий, отречением от прежней жизни и мучительным умерщвлением плоти. Глубокая неудовлетворенность, душевная раздвоенность, нравственное и физическое страдание получают выражение в лицах, в скупых, но полных значения жестах, в открытых, но не видящих глазах. Лишь немногие женские образы на фресках под хорами смягчают общее впечатление от импульсивной внутренней жизни героев греческого художника.

Но Феофан не только воплощает в художественных образах общую драматическую коллизию. Он также редчайший в истории средневекового искусства мастер индивидуальной характеристики, приобретающей, однако, силу типического обобщения³⁵. Представленные им образы запоминаются с первого взгляда.

34

Эта существенная черта стиля Феофана впервые была отмечена А. И. Анисимовым. См.: А. Анисимов, La peinture russe du XIV^e siècle. (Theophan le Grec). – «Gazette des Beaux-Arts», 1930, mars, p. 168.

35

В. Н. Лазарев, Феофан Грек и его школа, стр. 41.

123
Столпики на границах
подкупольного столпа





125
Столпник Давид. Деталь







73
стр.
127

Это гневный, беспощадный Христос, мудрый Ной, царь и божий слуга Мельхиседек, горячий проповедник Иоанн, полные видений пророки, смиренный в своем нищенском одеянии Алексий, взволнованный Акакий и созерцающие собственную физическую смерть, но духовное возрождение столпники и пустытники.

Характерное для росписи церкви Спаса внешнее и особенно внутреннее движение, которым наделены все созданные Феофаном образы, выражено прежде всего благодаря художественной манере Феофана – стремительной, даже молниеносной. Он смело нарушает пропорции, привычное соотношение света и тени; он прибегает к свободным ритмам, в которых нет ничего заученного и монотонного; он использует острые и тонкие, как иглы, блики и широкие энергичные пробелы. Художественная форма играет у него настолько большую роль, что она обогащает созданные им образы, расширяет и углубляет их характеристику. Она приобретает и как бы самостоятельное значение. Еще до того как мы начинаем вглядываться в лица и фигуры, представленные в церкви Спаса, нас уже увлекает стилистика феофановской живописи: струение серебристого света фонов, глубокие, едва различимые тени, мощные удары бликов. Динамика живописного стиля Феофана захватывает нас до такой степени, что мы невольно испытываем беспокойное, тревожное чувство. Фрески церкви Спаса воспринимаются как подобие призрачной картины, выхваченной при вспышке молнии, когда глаз человека не успевает запечатлеть увиденное в пластически осязаемой трехмерной форме, а улавливает лишь отдельные ярко освещенные части фигур и предметов.



129
стр.
225

Фрески церкви Спаса менее всего напоминают привычный тип церковной росписи, призванной неторопливо, обстоятельно, с не оставляющей сомнения ясностью рассказывать в художественных образах события священной истории и представлять взору верующих лики святых. Отказ от собственной характеристики иконографической программы и от яркого, тенденциозного воплощения замысла совершенно несвойственны творческому методу Феофана. Эта живопись насыщена личным отношением художника к предмету его изображения. И в необычной системе ансамбля, и в редкой одухотворенности искусства, и в разнообразных типах святых, и в темпераментной художественной манере Феофан предстает перед нами как мастер индивидуального склада. Он идет далеко впереди своего века и не желает примыкать ни к одному из известных нам на сегодняшний день стилистических направлений. Поэтому так трудно решить вопрос о том, традиции какой именно художественной





школы оказали решающее воздействие на развитие этого замечательного художника.

Происхождение Феофана, а следовательно, и корни его искусства уже давно интересуют ученых. Оставляя в стороне «критскую» теорию Г. Милле, Ш. Диля и Л. Брейе и «македонскую» теорию Б. В. Михайловского, которые подвергнуты справедливой критике В. Н. Лазаревым³⁶, остановимся на новейших взглядах на истоки творчества Феофана.

В монографии В. Н. Лазарева Феофан характеризуется как константинопольский мастер³⁷. Поскольку, однако, стиль Феофана – прежде всего стиль фресок церкви Спаса в Новгороде – не соответствует затуханию живописной манеры, которое, по мнению В. Н. Лазарева, наблюдалось в византийском искусстве во второй половине XIV века, то он полагает, что Феофан сознательно не принимал современные стилистические тенденции. Для доказательства несовместимости стиля Феофана со стилем его эпохи В. Н. Лазарев привлекает фрески грузинского храма в Цаленджихе, написанные приглашенным в Грузию константинопольским мастером Мануилом Евгеником между 1384 и 1396 годами³⁸. Цаленджихские фрески исполнены в аккуратной, даже педантичной манере. Особенно примечательны блики на лицах, правильная и суховатая линейность которых не имеет ничего общего с пастозными бликами Феофана. Это добротное, но холодное искусство. Гениальная импровизация, широта и динамика живописи, свойственные Феофану, чужды Мануилу Евгенику. Он представитель академизированного искусства, дух которого частично прослеживается уже в произведениях первой половины XIV века и, постепенно усиливаясь, достигает кульминации в памятниках заключительного этапа истории византийской живописи. Согласно концепции В. Н. Лазарева, Феофан черпал вдохновение не в искусстве своего времени, а в живописи начала XIV века³⁹. Именно поэтому в «Истории византийской живописи» В. Н. Лазарев помещает очерк о Феофане непосредственно вслед за очерком той фазы византийского изобразительного искусства, которая представлена мозаиками и фресками Кахрие Джамии (около 1316–1321) и мозаиками Фегие Джамии (10-е годы XIV века)⁴⁰.

Совершенно иначе подошел к этой проблеме А. Н. Грабар⁴¹. Не отрицая столичного происхождения мастера и генетической связи его живописи с живописью Константинополя, он склонен предполагать, что наиболее оригинальные черты стиля Феофана сложились не вследствие искусственного оживления художественных приемов классического искусства эпохи Палеологов, а под воздействием русских памятников монументальной живописи типа снетогорских фресок 1313

36

Там же, стр. 31–32.

Ср.: В. Н. Лазарев, «Маньера грека» и проблема критской школы. – В. Н. Лазарев, Византийская живопись. [Сборник статей], стр. 389–391.

37

См.: В. Н. Лазарев, Феофан Грек и его школа, стр. 32–34.

38

Там же, стр. 44–45. О фресках Цаленджихи см.: Ш. Я. Амирашвили, История грузинского искусства, т. I, М., 1950, стр. 247–249, табл. 8, 9; V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, pp. 373–374, fig. 519–525.

39

См.: В. Н. Лазарев, Феофан Грек и его школа, стр. 30–31; *его же*, Древнерусские мозаики и фрески, М., 1973, стр. 56, 58. В общем обзоре стилистических течений в византийском изобразительном искусстве XIV века М. Хадзидакис правильно указывает на усиление ретроспективных тенденций между 1360 и 1400 годами. Подобно В. Н. Лазареву, он также склонен оценивать живопись Феофана как намеренное возвращение к образцам начала XIV века и даже более древним. См.: M. Chatzidakis, Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle. Les recherches sur l'évolution du style. – «Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines. Bucarest, 6–12 Septembre 1971», I, Bucaresti, 1974, p. 173.

40

См.: V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, pp. 364–366, 368.

41

А. Н. Грабар, Несколько заметок об искусстве Феофана Грека. – «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР», XXII, стр. 83–84.

129
Три столпника на южной стене



года. Именно здесь, по мнению А.Н.Грабара, мы впервые сталкиваемся с контрастами света и тени, с крупным и далеким от внешней законченности рисунком, с очевидным отклонением от византийской традиции в письме ликов и драпировок. А.Н.Грабар не исключает также вероятности возникновения еще до приезда Феофана в Новгород таких близких ему по духу произведений, как фрески Волотова и церкви Феодора Стратилата, которые, как известно, не отмечены в летописях и в зависимости от индивидуальных взглядов различных ученых на эволюцию новгородского искусства датируются либо дофеофановским, либо послефеофановским периодами.

К аналогичному выводу об истоках стиля Феофана приходит и Ш.Я.Амиранашвили. Оставляя открытым вопрос о том, откуда именно приехал Феофан в Новгород, Ш.Я.Амиранашвили акцентирует решающую роль в рождении собственного стиля Феофана новгородско-псковской художественной традиции⁴². В соответствии с этими взглядами он также датирует фрески Волотова и Феодора Стратилата 60-ми годами XIV века.

Несмотря на то, что в истории византийской живописи XIV век явился эпохой перелома и греческое искусство постепенно приходило в упадок, было бы неверно отрицать существование в нем еще значительной жизненной силы. Равным образом ошибочно думать, что развитие позднепалеологовской живописи протекало равномерно и процесс окостенения художественной формы, замена живописного стиля графическим были типичны для всех мастеров и школ. Пластическое, живописное понимание предмета изображения еще долгое время не умирало в греческом искусстве, что доказывается, например, такими столичными произведениями середины и второй половины XIV столетия, как иллюстрации Нового Завета из Национальной библиотеки в Вене (cod. theol. gr. 300), миниатюры Нового Завета с Псалтирью из Исторического музея в Москве (греч. 407), «Преображение» в Сборнике теологических сочинений Иоанна Кантакузина из Национальной библиотеки в Париже (cod. gr. 1242), икона с изображением видения Иезекииля из Национального музея в Софии.

Живописная традиция особенно долго и стойко держалась в произведениях греческих мастеров, выполнявшихся ими в славянских странах, и в собственно славянском, прежде всего в русском, искусстве, развивавшемся под влиянием греков. Меньшее засилье догмы, далекая от чиновного надзора обстановка и, следовательно, лучшие условия для творческой работы, а также воздействие свежих пластов народной культуры привели к возникновению здесь памятни-

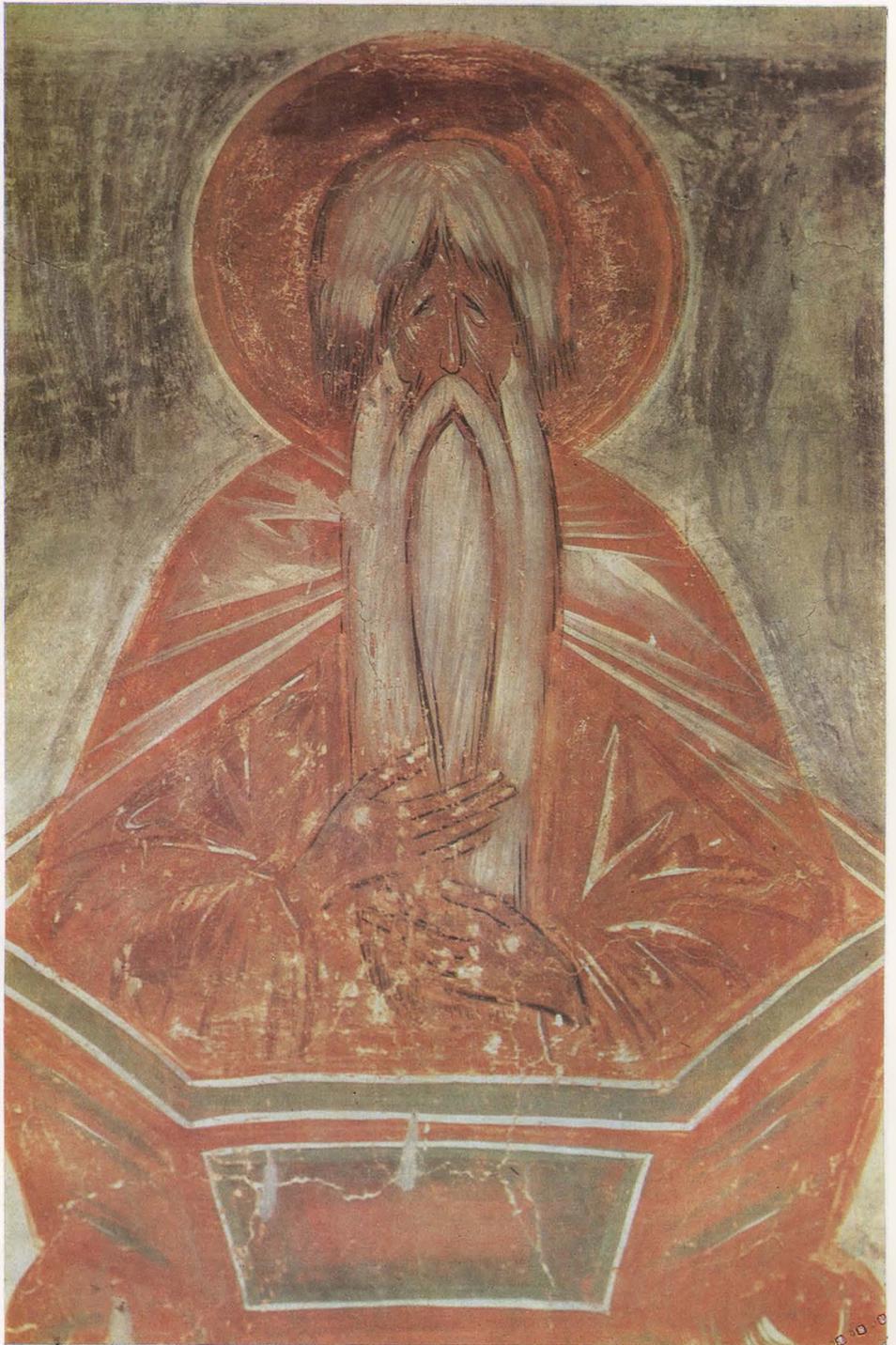
42

См.: Ш. Я. Амиранашвили, Феофан Грек и Андрей Рублев. – «Андрей Рублев и его эпоха». Сборник статей под редакцией М. В. Алпатовой, М., 1971, стр. 174–177, 179.





132
Столпник Алимий



ков, которые были бы, вероятно, невозможны на почве Константинополя. И в Сербии, и в Болгарии, и в России мы находим поэтому немало значительных творений живописи, не имеющих ничего общего с той линией официального греческого искусства, которая представлена творчеством Мануила Евгеника. Фресковые циклы Югославии, росписи Иванова в Болгарии, замечательные стенописи Новгорода, иконы Пскова, греческие и грекофильские иконы и миниатюры, созданные в Москве, говорят о существовании живописного стиля в славянских странах до конца XIV века и даже в XV столетии.

Единственное в своем роде свидетельство о Феофане – письмо Епифания Премудрого к игумену тверскому Кириллу (около 1415) – содержит упоминание, что Феофан расписал более сорока церквей: в Царьграде и Халкидоне, в Галате и Кафе, в Новгороде и Нижнем Новгороде⁴³. Перечень городов начинается с Царьграда, затем следуют расположенный на малоазийском берегу Босфора Халкидон (ныне Кадыкёй), район Константинополя Галата и далее Кафа в Крыму, через которую лежал путь в Россию. Для Епифания ясно, что Феофан долгое время жил и работал в Константинополе и его пригородах (Галата, Халкидон). Косвенно он сообщает и о глубоком знании Феофаном художественных памятников Царьграда – в том месте своего письма, где рассказывает, как он попросил Феофана изобразить вид церкви св. Софии в Царьграде и прославленную конную статую Юстиниана на ипподроме и как Феофан, сославшись на неисполнимость просьбы в целом, все же «написа наскоре храмовидное изображение по образу сущия церкви»⁴⁴. Письмо Епифания содержит, следовательно, два бесспорных аргумента в пользу того, что Феофан до приезда на Русь был связан с Царьградом и что это не просто греческий, но и столичный мастер.

Было бы вместе с тем неверно оценивать Феофана как только константинопольского мастера или возводить истоки его творчества преимущественно к новгородско-псковской художественной традиции. Феофан – странствующий мастер, и это обстоятельство снимает вопрос о принадлежности художника к какой-либо одной и определенной школе. Он передвигается из города в город, из одной страны в другую. Он ищет работу, она является для него источником пропитания и обеспечивает кров над головой. Он охотно задерживается на длительное время там, где находит выгодные заказы и подходящие условия жизни для себя и своих помощников. Такие странствующие художники и даже художественные артели были не редкостью в средние века. Типичны они и для Восточной Европы, где находились владения Византии, Болгария, Сербия,

43

См.: В. Н. Лазарев, Феофан Грек и его школа, стр. 113.

44

Там же, стр. 113–114.

133
Столпники
и Макарий Египетский



134
Макарий Египетский

135
Макарий Египетский. Деталь





Россия. В разговорах с Епифанием Феофан называл, по-видимому, лишь наиболее известные его собеседнику пункты. И Царьград, и Галата, и Халкидон, и Кафа постоянно упоминаются в русских летописях и «хождениях». Вероятно, с другой стороны, что Епифаний не помнил названия других городов, о которых он ранее не слышал и которые не вызывали у него каких-либо исторических ассоциаций и воспоминаний. Вот почему сообщаемый в письме Епифания перечень городов не исключает возможности того, что еще до прибытия в Россию Феофан посещал Македонию, Грецию, острова архипелага, Сербию или Болгарию.

Будучи импульсивным, впечатлительным художником, стремившимся не только увидеть многое новое, но и оценить увиденное, извлечь для себя практическую пользу, Феофан, вероятно, жадно впитывал все лучшее из множества произведений живописи, с которыми он ознакомился в годы странствий. Длительное существование в греческом искусстве и в искусстве славян живописной манеры, столь характерной для Феофана, показывает, что он был восприимчив к этой живой и динамичной трактовке формы. Для нас очевидно, следовательно, что взволнованное искусство Феофана кровно связано с искусством его эпохи – XIV столетием. Но он сумел в то же время и выработать индивидуальный стиль. Мы не находим убедительных стилистических аналогий фрескам церкви Спаса Преображения ни в Константинополе, ни на Балканах, ни в предшествующих этим фрескам точно датированных произведениях русской живописи⁴⁵. Это ясно указывает, что Феофан не был представителем какой-либо одной школы и тем более одной мастерской. Это художник-одиночка, которому посчастливилось в скитаниях по разным странам обрести совсем ни на что не похожий, собственный стиль.

Произведения странствующих мастеров, стиль которых складывался в контактах с искусством различных этнических групп и областей, создают значительные трудности для их классификации по школам. Они являются также источником страстных, но часто бесплодных споров между учеными тех стран, на территории которых обнаружены такие памятники, по вопросу о принадлежности мастера или произведения к той или иной национальной художественной культуре. Совершенно очевидно между тем, что такие проблемы должны решаться с учетом всех факторов, и, если нам известна хотя бы в общих чертах биография художника, для выяснения истоков его искусства и формирования его стиля мы обязаны помнить, откуда он приехал и в каком городе или стране он особенно долго жил. И подобно тому как в художественной биогра-

45

Мозаики и фрески столичных мастерских начала XIV века в Константинополе и Фессалониках с их явно академизированной общей манерой не являются, конечно, в стилистическом отношении предшественницами фресок Феофана. Здесь можно указать лишь на близкие иконографические типы ряда святых. Еще меньше сходства с живописью Феофана имеет собственно фессалоникское искусство, представленное, как считает С. Пелеканидис (Σ. Πελεκανίδης, Καλλιέργης, ὁλῆς Θεσσαλίας ἀριστος ζωγράφος, σελ. 139 κ. ἑ), фресками «лучшего живописца всей Фессалии» Каллиергиса, стиль которого, кстати, обнаруживает вполне естественное родство с фресками первой половины XIV века в югославской части Македонии и Старой Сербии. Нет оснований сближать фрески Феофана и с грубыми фресками Маркова монастыря (1376–1381), как это делает В. И. Джурич (В. Ј. Џурић, Византијске фреске у Југославији, стр. 82). Не приходится говорить о русских памятниках дофеофановского периода, большинство которых не сохранилось до наших дней (о незначительности Феофана к новгородской традиции монументальной живописи типа относительно точно датированной первоначальной росписи Вологова см. на стр. 212). Фрески Феофана в Нижнем Новгороде и Москве, которые могли бы, возможно, помочь выяснению истоков его стиля, также не сохранились (см.: Н. К. Голейзовский, Епифаний Премудрый о фресках Феофана Грека в Москве. – «Византийский временник», 35, М., 1971, стр. 221–225).

фии другого выдающегося грека – Доменико Теотоккопули – видное место занимают его критское происхождение, пребывание в Италии и затем длительная связь с испанской культурой, Феофан Грек поделил свою жизнь в основном между Византией и Россией, а в России между Новгородом и Москвой. И поэтому бесполезно настаивать только на одном каком-либо определении живописи Феофана. Равным образом она принадлежит истории как византийского, так и русского искусства.

V

К вопросу об истолковании фресок Феофана Грека в церкви Спаса

Феофан Грек – один из немногих живописцев, работавших на Руси, которые известны нам не только по их произведениям и кратким сообщениям в надписях и летописях, но и по другим – и притом очень существенным – источникам. Для понимания личности и творчества Феофана таким источником является письмо московского писателя Епифания Премудрого игумену тверского Спасо-Афанасиева монастыря Кириллу (около 1415)¹. Воспользовавшись незначительным поводом, имевшим косвенное отношение к Феофану, Епифаний написал краткое, но содержательное воспоминание о греческом мастере, с которым он неоднократно встречался и вел длительные беседы, когда Феофан уже покинул Новгород и жил в Москве. Феофан поразил Епифания своим глубоким и деятельным умом. «Преславный мудрец, философ зело хитрый», – говорит он о Феофане. Когда Феофан работал, – продолжает Епифаний, – он беспрестанно двигался, беседовал с приходящими и вместе с тем обдумывал нечто высокое и разумное и «сколько бы с ним кто не беседовал, не мог не подивиться его разуму, его иносказаниям и его искусному изложению»².

Перед нами художник, совершенно не похожий на традиционный образ благочестивого иконописца, занимающегося богоугодным делом в тихой келье и

¹ См.: А. Д. Седельников, Из области литературного общения в начале XV века (Кирилл Тверской и Епифаний «Московский»). – «Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук СССР», т. XXXI, Л., 1926, стр. 159–176.

² В. Н. Лазарев, Феофан Грек и его школа, стр. 9, 113; «Изборник» (Сборник произведений литературы древней Руси), М., 1969, стр. 398, 399 и 400, 401.

живущего исключительно вопросами своего ремесла. Феофан – темпераментная натура, интересный собеседник. Он мирянин, его мастерская открыта для всех, здесь ведутся нескончаемые философские разговоры. Такая характеристика не позволяет ограничиваться только реконструкцией общего замысла и описанием стиля фресок церкви Спаса. Она стимулирует также изучение интеллектуальной жизни в Византии и на Руси в XIV веке, связей Феофана с идейными движениями эпохи, их отражения в его искусстве.

Эта тема является наиболее трудной для исследования. Мы ничего не знаем о греческом периоде жизни Феофана, о причинах, по которым он навсегда покинул родину и поселился в России, о содержании его московских бесед. При столь большом числе неизвестных легко сбиться на путь фальшивых домыслов и спекулятивных общих суждений. Методологически наиболее верным средством познания духовного мира Феофана должны стать его фрески в церкви Спаса. Как и все средневековые люди, Феофан был верующим человеком, но верующим-философом. И поэтому образное выражение современной ему церковной идеологии служило для него не только воплощением в живописи официальных догматических представлений, но, несомненно, и собственного мировоззрения.

Феофан прибыл на Русь зрелым человеком и художником. Учитывая, что до приезда в Новгород Феофан расписал много церквей в Константинополе, Халкидоне, Галате и Кафе (как сообщает Епифаний), можно предполагать, что он родился около 1330 года³ и что формирование его личности происходило в 40-е и 50-е годы XIV века. Это были трудные времена для его родины. Византийское государство переживало жестокий кризис, который ровно через сто лет привел к окончательной гибели империи. Турки-османы постепенно завоевали всю Малую Азию. В 1330 году они захватили Никею, в 1337-м – Никомидию, а в 1354 году прочно обосновались на западном берегу Мраморного моря, в ближайших окрестностях Константинополя. От могущественной некогда империи остались только ее столица, Фракия и Македония. Но и они сделали арену кровопролитных междоусобных войн между законной династией Палеологов и узурпатором Иоанном VI Кантакузином (1341–1355). Последний для поддержания своей власти неоднократно прибегал к помощи турецких войск, которые грабили богатые области и систематически подрывали последние экономические устои царства. Повсюду вспыхивали народные волнения. Второй по величине и значению византийский город – Салоники – в течение семи лет (1342–1349) был охвачен восстанием зилотов. К турец-

³
См.: В. Н. Лазарев, Феофан Грек и его школа, стр. 11.

кой опасности прибавилось наступление сербов, которые при Стефане Душане (1331–1355) завоевали северную Грецию и половину Македонии. Стефан не скрывал своих планов захватить Константинополь и на развалинах греческой империи основать новую сербско-греческую державу.

В этот критический период существования Византии в Константинополе, в Салониках и на Афоне разгорелись богословские споры, грозившие расколоть греческую церковь на враждующие партии. Предметом спора явилось учение исихастов – монахов-аскетов, которые пропагандировали особый психофизический способ индивидуальной молитвы, направленный на возможно более полное приобщение к божеству и получение благодати⁴. Исихасты (от греч. ἡσυχάζω – находиться в состоянии полного покоя, молчать) призывали к отрешению от суетного мира, к сосредоточению всех помыслов на имени божием, к созерцанию потусторонних вещей, к достижению в уме такого слияния с богом, при котором благодать божия передается душе и телу и в конечном счете спасает человека от физического и нравственного разложения и тления. По существу, в этом учении не было ничего нового, так как в главных аспектах оно лишь повторяло принципы и цели древнего подвижничества. В своих специальных сочинениях исихасты-писатели опирались на труды Макария Египетского (IV век), аввы Дорофея (V век), Иоанна Лествичника (VI век), Исаака Сирина (VII век), Максима Исповедника (VII век), Симеона Нового Богослова (X–XI века) и других авторов, которые оставили богатую наставническую литературу философско-созерцательного направления, призванную служить для самоусовершенствования личности на ее путях приближения к богу. Неоисихазм, однако, не представлял собой однородного, целостного явления. Тысячелетняя история византийской литературы и философии допускала истолкование всякого исходного догматического либо жизненного материала. На этой почве, в условиях роста популярности исихастских идей, появились новшества, которые сделались предметом горячих споров и даже обсуждения на церковных соборах. Афонский монах, а затем архиепископ солунский Григорий Палама (1296–1359), развивая теорию исихии, широко использовал понятие божественных энергий, или действий, которые не означают сущности божества, но присущи ей и, наполняя внутренний мир, при определенных обстоятельствах и состояниях способны преобразовывать этот мир. Согласно учению Паламы, существо бога невидимо, непознаваемо и неделимо, и оно сообщается человеку не само по себе, а только по действию. Наиболее восприимчивы к энергиям святые

4

Литература об исихазме и его роли в интеллектуальной и общественно-политической жизни Византии и у славян в XIV веке исчисляется сотнями названий. Основополагающее значение для понимания этого явления в целом имеют работы И. Мейендорфа: *J. Meyendorff, Introduction à l'étude de Grégoire Palamas, Paris, 1959; id., St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe, Bourges, 1959* (в серии «*Maitres spirituels*»); *id., Society and Culture in the Fourteenth Century. Religious Problems.* – «*Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines. Bucarest, 6–12 Septembre 1971*», I, Bucuresti, 1974, pp. 111–124 (особенно 111–118). В работах И. Мейендорфа использована и вся старая литература по исихазму. Новая литература, с 1960 по 1970 год, получила критическое освещение в фундаментальном обзоре: *D. Stiernon, Bulletin sur le Palamisme.* – «*Revue des études byzantines*», t. 30 (1972), Paris, 1972, pp. 231–341.

См. также статьи о понятии исихастами света (прим. 11 на стр. 247), раздел об исихазме в книге В. Н. Лазарева «Феофан Грек и его школа» (стр. 18–29), статьи об исихазме у Феофана Грека Н. К. Голейзовского и М. В. Аппатова (прим. 9, 10 на стр. 246), раздел «Исихазм в творчестве Феофана Грека и Даниила Черного» в монографии В. А. Плугина об Андрее Рублеве (*В. А. Плугин, Мировоззрение Андрея Рублева*, стр. 51–54) и новую работу И. Ф. Мейендорфа «О византийском исихазме и его роли в культурном и историческом развитии Восточной Европы в XIV в.» («Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР», XXIX. Вопросы истории русской средневековой литературы, Л., 1974, стр. 291–305).

136
Фрески на западной стене
в камере на хорах







подвижники. Их мистическое видение, творение чудес, высшая мудрость и нетление тела по смерти – это следствие божественных энергий. Видимой формой нетварной и невещественной энергии Палама признавал фаворский свет, противопоставляя тем самым в наиболее чистом виде свое учение не только материалистическим взглядам на объяснение природы вообще, но и тем началам рационалистической философии, которые находили отклик в придворных кругах, близких к нарождавшемуся итальянскому гуманизму. В этих условиях возникла ожесточенная полемика между Паламой и его противниками, лагерь которых возглавили калабрийский монах Варлаам и выходец из Македонии ученый монах Акиндин. По инициативе Варлаама вопрос о возможной ереси Паламы был вынесен в 1341 году на церковный собор, и с этих пор полемика приобрела характер общественной распри. Однако в таком теократическом государстве, как Византийская империя, обсуждение богословской проблемы не могло развиваться по законам свободного обмена мнениями, и спустя некоторое время государственная власть решительно вмешалась в исихастские споры. На двух новых соборах – в 1347 и 1351 годах – учение Паламы об эманациях божества получило церковное и государственное одобрение, его враги были преданы анафеме и осуждены, и таким способом было установлено состояние относительного спокойствия в умах. Признание паламитов как охранителей святоотеческих преданий означало вторичную – после поражения иконоборцев – победу православия. Время творческой зрелости Феофана ознаменовалось поэтому беспрепятственным развитием ортодоксальной мистики, широким распространением аскетического образа жизни и аскетической литературы.

Возрождение исихазма было неизбежным следствием политических и социально-экономических потрясений, которые переживала Византия в XIV веке. Его «жизненное оправдание и сила лежали в болезненном, но почти всеобщем отвращении от современности, жалкой и безутешной», и «ничто не было ближе уму и особенно сердцу тогдашнего аскета, как жажда приблизиться к себе потусторонний мир, переплести его с личной жизнью, достигнуть непосредственно восприятия таинственной благодати»⁵. Было бы, разумеется, грубой ошибкой недооценивать влияние исихастских споров на современников, в том числе на такого оригинального художника, как Феофан⁶. И поэтому закономерно, что вскоре после открытия и предварительного изучения фресок в церкви Спаса Преображения советские ученые поставили вопрос об истолковании этих неистовых в своей выразительности произведений

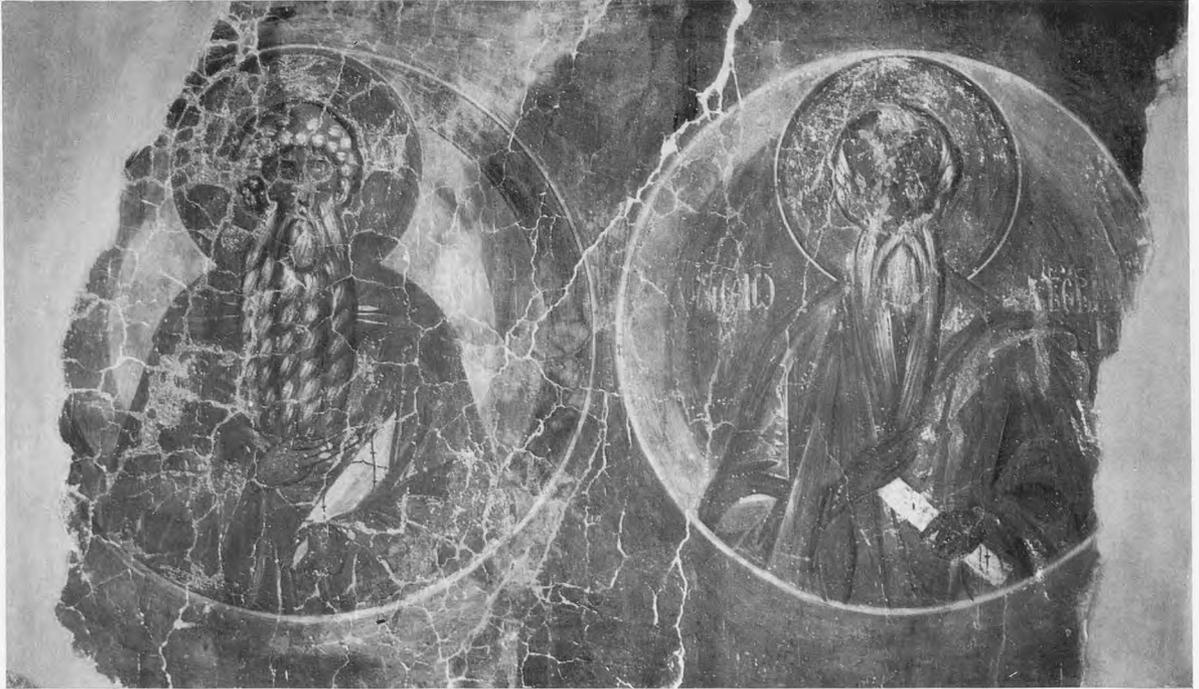
5

Ф. И. Успенский, *История византийской империи*, т. III, М.–Л., 1948, стр. 708.

6

И. Мейендорф правильно ставит вопрос о связях искусства XIV века с богословскими спорами, когда он говорит, что «поскольку византийское искусство палеологовского периода является в своих главных уцелевших памятниках религиозным и церковным, то очевидно, что современные ему духовные и богословские течения в Византии могли иметь непосредственное отношение к художественному развитию этой эпохи» (*J. Meyendorff, Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*. – «Art and Society a Byzance sous les Paléologues», Venise, 1971, p. 55). И хотя И. Мейендорф заявляет о необходимости осторожного решения связей искусства с идеологией, прежде всего византийского и славянского искусства XIV века с идеологией исихазма [*J. Meyendorff, Society and Culture in the Fourteenth Century. Religious Problems*. — «Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines. Bucarest, 6–12 Septembre 1971», I, p. 117; *И. Ф. Мейендорф, О византийском исихазме и его роли в культурном и историческом развитии Восточной Европы в XIV в.* – «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР», XXIX, стр. 299], в целом эти связи, конечно, существовали и получили ясное отражение в творчестве ведущих мастеров эпохи.

139
Медальоны с полуфигурами
св. Арсения и Иоанна
Лествичника







искусства под углом зрения на крупнейшее религиозно-философское движение в поздней Византии. Эта тема, впервые затронутая авторами книги «Очерки истории древнерусской монументальной живописи» Б. В. Михайловским и Б. И. Пуришевым в конце 1930-х годов⁷, привлекала затем всех писавших о Феофане. Отдельные статьи или главы в сводных трудах о Феофане ей посвятили В. Н. Лазарев⁸, Н. К. Голейзовский⁹, М. В. Алпатов¹⁰. Но в своих толкованиях проблемы влияния исихазма на творчество Феофана исследователи высказывают не только неодинаковые, но и противоположные взгляды: от мысли о «глубокой неудовлетворенности мастера этим учением» (В. Н. Лазарев) до убеждения в прямой иллюстративности фресок Феофана по отношению к некоторым специальным разделам учения византийских мистиков (Н. К. Голейзовский). Учитывая, что психология художественного творчества имеет свои собственные законы и что искусство выдающегося мастера объективно никогда не отождествляется с идеологией, М. В. Алпатов предложил более широкое понимание воздействия исихастских идей на Феофана. По мнению М. В. Алпатова, Феофан был действительно захвачен исихазмом, но не догматическими суждениями его официальных представителей середины и второй половины XIV века, а учением в целом, от «героической» эпохи IV–V веков до заново пережитого увлечения им в XIV столетии. Такая точка зрения представляется нам правильной, и ее дальнейшая разработка даст, возможно, немало нового для понимания Феофана не только как художника, но и как философа.

Фрески Феофана лишены той меры законченности, которая присуща большинству памятников средневековой живописи и которая делает изображения святых в творчестве других художников иллюзионистически подобными их воображаемому оригиналам. Они лишены плотности фактуры, ясности контурных линий, постепенного пластического выявления живого тела или предмета. Как подлинный философ, Феофан Грек даже в живописи пренебрегает видимой стороной вещей и стремится к выражению духовного в природе и человеке. Его художественная манера – широкие полупрозрачные плоскости и густые пятна, отрывистые линии, энергичные блики – полностью соответствует этой задаче. Феофан создает впечатление неустойчивости окружающего нас мира, находящегося в постоянном, изменчивом движении. Если перевести язык живописи на язык отвлеченных понятий, это выражение изменчивости означает прежде всего царство духа. Рассматривая фрески Феофана, мы ясно постигаем его мысль: и душа и тело сотворены богом, но душа – это упряжка в колеснице жизни, и она стремительно

7

Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев, Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV века до начала XVIII века, М.–Л., 1941, стр. 28 и сл. Эта книга была закончена в 1939 году. Раздел о Феофане Греке написан Б. В. Михайловским. Следует упомянуть, что Б. В. Михайловский неправильно понимал исихазм как сектантское учение, находившееся в разрыве с официальной догмой.

8

В. Н. Лазарев, Феофан Грек и его школа, стр. 14–34 (особенно стр. 16–25 и 29–31).

9

Н. К. Голейзовский, Заметки о творчестве Феофана Грека. – «Византийский временник», XXIV, стр. 139–149; его же, Исихазм и русская живопись XIV–XV вв. – Там же, XXIX, М., 1969, стр. 196–210 (особенно стр. 196–206).

10

М. В. Алпатов, Искусство Феофана Грека и учение исихастов. – «Византийский временник», 33, М., 1972, стр. 190–202.

См. также: В. Н. Лазарев, По поводу статьи М. В. Алпатова «Искусство Феофана Грека и учение исихастов». – Там же, 36, М., 1974, стр. 192–193.



125
стр.
219



134
стр.
232

увлекает человека по избранному ею пути. Феофан зримо выражает в своей живописи присущее византийской мистике одухотворение плоти. Скорбью сердца, воздержанием от сна и пищи, самоистязанием тела святые Феофана разрушают в себе «внешнего» человека. Душа пожирает телесную оболочку, как ярко разгорающийся костер охапку сухого хвороста. Недаром пряди волос пророков и аскетов у Феофана подобны языкам пламени, а бесплотные фигуры епископов кажутся как бы светящимися. Это подлинное преображение плоти под натиском очистительного огня св. Духа.

Сопоставляя искусство Феофана с учением исихастов, исследователи неизменно заостряют внимание на необычной трактовке света в живописи церкви Спаса. Это не аморфные и пассивные высветления, а энергичные блики и резкие линии. Они усиливают общий экстатический характер фигур. Блики не зависят от конкретного источника освещения и совсем необязательно выделяют наиболее освещенные участки тела или предмета. Нередко они находятся как раз там, где должна быть густая тень. Этот иррациональный и динамический свет в живописи Феофана удивительно точно соответствует описаниям света в мистических видениях византийских святых.

Согласно доктрине исихастов и отцов церкви, свет является эманацией божества и видимой формой благодати¹¹. Таким был свет, явленный апостолам на горе Фавор. Нетварный, вечный свет выражает славу Божию, но он открывается только тем, кто очистил свое сердце и сподобился мистическому видению бога в излучаемой им энергии-благодати. Поскольку интерпретация света как энергии бога, преобразующей материальный мир, служила свидетельством реальности мистического опыта, византийские теологи широко использовали понятие «божественный свет» в своих догматических сочинениях. Терминология, обозначающая световое излучение, чрезвычайно богата, но преобладают не столько слова, рисующие тихое разлитие света, сколько описания, выражающие внезапное, ослепительное сияние. Это молнии, опаляющий огонь, яркие вспышки, блистания. Иначе говоря, это свет, рассекающий и рассеивающий тьму – тьму ночи и отвлеченную тьму неведения и заблуждений. Такой свет вызывает крайнее напряжение физических и духовных сил аскета и праведника, сподобившихся божественного озарения. Симеон Новый Богослов, один из ближайших предшественников исихазма XIV века, рисует поразительные картины мистического экстаза, которые являются как бы словесной параллелью живописным образам Феофана. «Однажды, когда я спешил по пути к ежедневному омовению, – рассказывает Симеон, –



131
стр.
228

11

См.: В. Лосский, Богословие света в учении св. Григория Паламы. – «Журнал Московской патриархии», 1968, № 3, стр. 76–77 и № 4, стр. 49–62; G. Podskalsky, Gott ist Licht. Gotteserfahrung in der griechischen Theologie und Mystik. – «Geist und Leben», 39, 1966, S. 15–23; E. von Ivanka, Zur hesychastischen Lichtvision. – «Kairos», N. F., XIII, 1971, S. 81–95.

Ты встретился мне, Ты, который некогда извлек меня из нечистот. Тогда мои слабые очи впервые озарил чистый свет Твоего божественного лика. . . С того дня Ты стал часто являться мне. Когда я находился перед источником, Ты брал мою голову и погружал ее в волну, и я лицезрел блеск Твоего света. Но тут же Ты исчезал, становился незримым, не давал мне уразуметь, кем же Ты был. . . Наконец, Ты соизволил открыть мне великую тайну. Однажды, когда, как мне казалось, Ты погружал меня неустанно в кристальные воды, я заметил, что окружен сверкающими вспышками. Я увидел, как лучи от Твоего лица смешиваются с водой, и, чувствуя себя омытым этими блистающими волнами, я впал в иступление и вышел из себя. . .»¹². Узрев после суровых испытаний божественный свет, мысленно соединяясь с ним и пребывая в таком состоянии, аскет, – продолжает Симеон, – «горит как огонь и просвещается Духом святым и еще отселе, из настоящей жизни, провидит таинство обожения своего. Став весь огнем по душе, он и телу передает от осиявшего его сердце светлоблистания»¹³.

Учение православных мистиков, приближая человека, ставшего на путь подвига и богопознания, к предмету его стремлений, не допускало, однако, бесконечно длящегося слияния души и духа, плоти и энергии. Иначе говоря, оно не допускало полного отождествления небесного и земного. Состояния причастности подвижника к божественной благодати достижимы и повторимы, но они кратковременны и требуют неустанного самоусовершенствования. Такая постановка вопроса служила у греческих теологов источником никогда не прекращавшейся работы ума в области анализа души и ее восхождения к благу. И Феофан, подобно наиболее выдающимся византийским философам, велик прежде всего тем, что созданные им художественные образы выражают постоянное стремление к идеалу и вместе с тем недостижимость этого идеала.

Святые на фресках Феофана страстно стремятся к праведной жизни, без которой нет спасения в дни грядущего суда. Но спасение души невозможно без познания бога, и выражение этой идеи составляло прямую задачу художника¹⁴. Святые написаны в минуты их отрешения от всего земного. Их удаление в дикие пески и скалы пустыни, восхождение на столпы, пожизненное затворничество в тесных кельях в глухих монастырях связано с отвращением к миру. Как истинные исихасты, они совершают свои подвиги в молчании, направляя ум на стезю постоянной думы о боге¹⁵. Это не духовная беседа с верующими, приходящими в храм, а погружение в себя, «умное делание». Телесные очи феофановских персонажей – особенно столпников и других аскетов, представленных в камере, – слепы.

12

Цит. по ст.: М. В. Атапов, Искусство Феофана Грека и учение исихастов. – «Византийский временник», 33, стр. 196–197.

13

Слова преподобного Симеона Нового Богослова, вып. 2, М., 1892, стр. 385.

14

Для понимания некоторых специфических особенностей мировоззрения Феофана прочную базу дает превосходный очерк сотериологических основ религиозной жизни христианского Востока, написанный проф. И. В. Поповым (И. В. Попов, Идея обожения в древневосточной церкви, М., 1909). Познание бога – высшая цель человеческого существования – это основная мысль и Григория Паламы.

15

Когда византийские мистики говорят о боге, они, как правило, говорят, о св. Троице. Симптоматично, что центральное место в росписи камеры на хорах в церкви Спаса занимает именно изображение св. Троицы.

142
Фрески в юго-восточном углу
в камере на хорах. Общий вид



143
Никифор Катавадский (?)



144
Голова Никифора Катавад-
ского (?)



Они зрят «умными» очами. Тогда как святые на мозаиках и фресках предшествующей эпохи, например IX–XIII веков, изображались с широко открытыми огромными глазами, завораживающими своей активной силой, направленной прямо на зрителя, невидящие, пустые глазницы святых в росписи церкви Спаса создают иной психологический образ. Святые у Феофана жаждут только бога, а не общения с людьми; им нечего и незачем искать что-либо на земле¹⁶. Но, в отличие от современников, исихастов XIV столетия, которые утверждали возможность физического слияния души аскета с божественными энергиями и последующее, при восприятии благодати святого Духа, просветление души и обновление тела, Феофан полон сомнений в конечном результате исихии. Его истолкование Христа как страшного божества, не желающего прощать человеку его слабости, образует непреодолимую преграду между миром небес и грешной землей. Хотя столпники и отшельники живут только мыслью о боге, им не дано вкусить божественного бессмертия. Их искания бесплодны, желания неосуществимы. Горькие размышления Григория Богослова о неуловимости и непостижимости божества помогают лучше понять образы Феофана. «Возлюбленный, – жалуется Григорий, – пронизывает ум лучом своего света и тотчас убегает от быстро движущегося ума. Чем больше Он познается, тем более удаляется, и тем именно, что как бы вырывается из рук, зовет и влечет за собою душу. Как море сущности неопределимое и бесконечное... в неясных отблесках и едва осязаемых очертаниях оттеняется Он в некоторый облик действительности. Он улетает прежде, чем Его представит мысль, и ускользает от нея, когда, казалось бы, она начинает постигать Его. Это – молния. Она внезапно озаряет наш духовный взор и тотчас исчезает, оставляя после себя тьму еще более глубокую»¹⁷. Мировоззрение Феофана, как и представления Григория, дуалистично, и оно получает ясное отражение в трагических образах его мрачной фантазии. Лики и жесты святых в росписи церкви Спаса выражают боль, страх, лишения, скорбь, сумрачную твердость духа, но здесь нет места избавлению от исканий и страданий. Это живые символы безысходного отчаяния, и они не могут даровать созерцающему их человеку душевное успокоение. Почему уцелевшие фрагменты живописи в церкви Спаса, составляющие в целом едва ли одну десятую часть былого ансамбля, так сильно волнуют современного человека, далекого от религиозных заблуждений и тем более от мистических исканий? Ответ напрашивается столь же простой, как и вопрос, но он, вероятно, приближается к существу этих замечательных фресок. Они волнуют нас прежде всего силой лич-

16

Философ III века Плотин, наиболее мистический из неоплатоников, учение которого оказало немалое воздействие на оформление византийской мистики, призывал «закрывать глаза для внешних предметов и сосредоточиться в себе самом» (И. В. Попов, Мистическое оправдание аскетизма в творениях преп. Макария Египетского, Св.-Троицкая Сергиева лавра, 1905, стр. 15). Именно так и поступают феофановские отшельники на фресках камеры.

17

Цит. в переводе И. В. Попова из его статьи «Идея обожения в древневосточной церкви» (стр. 45). В своих статьях о Феофане Н. К. Голейзовский представляет великого греческого мастера как прямого иллюстратора Писания и доктринального богословия XIV века, тогда как в живописи церкви Спаса Феофан воплощает принцип апофатического богословия, ибо показывает не столько следствие богопознания, сколько неосуществимое страстное желание бога и нескончаемые пути восхождения к невыразимому и неуловимому богу. Кажущееся же расхождение Феофана с официальным учением нейтрализуется не менее ясно выраженной другой мыслью художника: непознаваемый бог открывается и познается именно тем, что он непознаваем. Все эти качества Феофана как философа и сообщают его фрескам в церкви Спаса – точнее, воплощенным в них мыслям – преимущественно мистический характер.

ного отношения художника к наиболее традиционным основам духовной жизни всего средневекового общества. Они волнуют нас и на редкость своеобразной формой художественного выражения мастером своих чувств и представлений.

Феофан не только выдающийся художник, но и оригинальный мыслитель, причем художественное и интеллектуальное начала слиты в его искусстве в нерасторжимое единство. С точки зрения догматических воззрений отрицание Феофаном возможности полного обновления и спасения человека на примере даже таких исключительных личностей, как столпники и отшельники, было, вероятно, недопустимо, поскольку центральным пунктом православного христианства была как раз идея осуществимости спасения. Но официальное учение сталкивалось в жизни с таким положением вещей, при котором даже необходимые христианские добродетели слишком часто превращались в недостижимый идеал. И если бы мысли Феофана не были облечены «в бессловесную зрительную форму»¹⁸, содержание таких его произведений, как фрески придела св. Троицы в церкви Спаса, вызвало бы, вероятно, сдержанное отношение официальной церкви. Мы отлично знаем, что заказчики многих выдающихся итальянских мастеров XVI и XVII веков, например Леонардо и Караваджо, были недовольны их истолкованием традиционных религиозных сюжетов и отказывались принимать написанные ими картины. Мироззрение осознавшего ценность своего собственного мышления художника приходило в таких случаях в противоречие с традиционным отношением к официальной тематике. Творчество Феофана представляется как бы средневековой параллелью к бунтующему искусству более поздней эпохи. Впервые в истории византийского искусства личность художника заявляет о себе в полный голос. И все же творчество Феофана не дает оснований для его понимания, как это делает проф. Конрад Онаш¹⁹, в духе возрожденческого художника-универсала, сумевшего раздвинуть тесные рамки церковного искусства и завоевать право на личный выбор предмета изображения и на характер его воплощения. Равным образом к византийскому и русскому искусству конца XIV века, а следовательно и к Феофану Греку, не приложима и более осторожная мерка не Возрождения, а только Предвозрождения, которой пользуется академик Д. С. Лихачев²⁰. Сколько бы ни указывалось на ограниченное содержание термина «Возрождение» или «Предвозрождение» в применении к искусству Византии и Древней Руси, на этих понятиях всегда будет отпечаток не условного, а подлинного – итальянского – Возрождения. А между тем Константинополь, Москва и Новгород не были худо-

18

М. В. Алтатов, Искусство Феофана Грека и учение исихастов. – «Византийский вестник», 33, стр. 198.

19

К. Onasch, Theophanes der Grieche. Ein Maler der Frührenaissance in Russland. – «Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa», I. Berlin, 1962, S. 371–386 (особенно 381 и 385).

20

Д. С. Лихачев, Развитие русской литературы X–XVII веков, Л., 1973, стр. 5, 9–11, 75–126; *его же*, Русское Предвозрождение в истории мировой культуры (конспективное изложение концепции). – «Историко-филологические исследования». Сборник статей памяти академика Н. И. Конрада, М., 1974, стр. 17–26. Из более ранних публикаций Д. С. Лихачева на ту же тему см.: «Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого», М.–Л., 1962; «Своеобразие исторического пути русской литературы X–XVII вв.» – «Русская литература», 1972, № 2, стр. 16–21.

145
Голова неизвестного свяителя
на западной стене в камере
на хорах





147
Ефрем Сирин и неизвестный
святитель из сцены
«Служба святых отцов»





жественными центрами, подобными Флоренции, Венеции или Риму в XIV–XVI веках. Это были очаги типично средневековой культуры с характерным засильем церкви и монашества, с теократической государственной властью, с отсталыми формами ремесленного производства и слабо развитым общественным самосознанием. И здесь работало немало выдающихся писателей, художников и зодчих, но их произведения имели ограниченное, преимущественно религиозное содержание и условную, нереалистическую форму выражения. И здесь наблюдались расцветы культуры, но это была средневековая культура, которая ставила в центре всего существующего не человека, не его разум и преобразующую силу, а мистического бога и божественный промысел²¹. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения являются лучшим доказательством еще средневекового образа мышления их создателя. Они свидетельствуют о неверии художника в человека и в возможность его счастья на земле. Изображения святых сознательно лишены физической красоты, независимости от внешних сил. Признаются только душевные муки, страдания плоти, ужасная неизбежность будущего.

Фрески Феофана не имели бы той силы воздействия на нас, которая заключена даже в их остатках, если бы художественный стиль мастера не был точным эквивалентом замыслу и общему содержанию росписи. Пламенный темперамент Феофана, его живой ум искалителя, сознание несовершенства человеческой природы, страстное желание указать пути для ее улучшения и вместе с тем трагическое понимание разлада между идеалом и жизнью – все это нашло себе адекватное воплощение не только в программе росписи, но и в стиле художника. Его рука как бы не поспевает за быстро движущейся мыслью: все схвачено в крупных формах, в недосказанных сюжетах, в небрежных, но не теряющих своей значительности деталях, в метафорических образах. Выразительное явно преобладает над повествовательно-изобразительным. Поэтому живопись Феофана легче воспринимается в ее общей характерности, чем в логической стройности и последовательности ее сюжетных узлов. Но кто наделен живым воображением, тот, созерцая фрески в церкви Спаса, будет извлекать из них бесконечное множество ярких, волнующих впечатлений. Подобно вечным вопросам жизни и смерти, которые выражает это искусство, оно само обладает непреходящей ценностью. И, так же как и для современников Феофана, он навсегда останется для нас «преславный мудрец» и «среди иконописцев отменный живописец».



122
стр.
214–
215

21

Проф. В. В. Кожин правильно критикует Д. С. Лихачева за оценочный термин «Предвозрождение» для характеристики некоторых явлений в истории русской культуры на рубеже XIV–XV веков (В. В. Кожин, Возрождение или средневековье? – «Русская литература», 1973, № 3, стр. 162–164). В защиту своей точки зрения Д. С. Лихачев указал в ответе на заметку В. В. Кожина, что он считает Возрождение частью средневековья (!). См.: Д. С. Лихачев, Возрождение в Средневековье (ответ В. В. Кожину) – «Русская литература», 1973, № 4, стр. 114–118. Развернутую критику понятия Предвозрождение применительно к истории русской культуры рубежа XIV–XV веков см. также: В. Н. Лазарев, О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства. – В книге: В. Н. Лазарев, Русская средневековая живопись. Статьи и исследования, М., 1970, стр. 310–313.

О наружных фресках церкви Спаса Преображения

Средневековые русские церкви украшались живописью не только внутри, но и снаружи¹. Это, как правило, небольшие композиции, которые писались около входа или над входом в храм. Для лучшей сохранности такие фрески помещались в особых нишах или накрывались деревянными и металлическими навесами-козырьками, предохранявшими их от намокания и разрушения в сырую погоду. Но суровый северный климат мало способствовал сохранению внешних росписей. Они быстро изнашивались и затем поновлялись либо переписывались заново. Если церковь недействующая и лишена надежной охраны, наружные фрески подвергаются также и механическим повреждениям. Это чаще всего лишь слабые следы былой живописи.

Церковь Спаса Преображения украшена двумя наружными фресками. Одна из них написана в неглубокой нише на южной стене справа от входа. Здесь изображена Богоматерь Знамение. Сюжет фрески подсказан тем, что в церкви Спаса хранилась икона «Богоматерь Знамение», которая выносилась на городские стены при памятной осаде Новгорода суздальским войском в 1169 году. Икона была настолько популярна, что в 1356 году рядом с церковью Спаса новгородцы построили каменную церковь «въ имя святыя Богородица Знамение»². Именно в это время древняя икона

¹ Специально о древних наружных фресках новгородских церквей см.: *Д. П. Гордеев*, О новгородских феодоровских фресках. – «Византийский временник», XXII (1915–1916), вып. 3–4, Пг., 1917, прим. 4 к стр. 282 на стр. 282–283 (с указанием на воспроизведения или описания таких фресок).

² Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, М.–Л., 1950, стр. 364.

была перенесена из деревянной церкви Спаса, где она могла бы погибнуть при пожаре, в каменный Знаменский храм³. К сожалению, древняя Знаменская церковь не сохранилась. В 1682–1688 годах здесь был сооружен большой Знаменский собор. Но, как и здание XIV века, собор находится с южной стороны от церкви Спаса. Именно поэтому фреска с изображением Богоматери Знамение написана на южном фасаде храма. Она служит как бы связующим звеном между первоначальным и последующим местами хранения прославленной новгородской иконы.

Богоматерь представлена в обычном типе новгородского Знамения⁴. Но изображение наполовину утрачено. Погибли наиболее ответственные части композиции – лик Богоматери и полуфигура младенца Христа в медальоне. Значительные выпадки грунта имеются и на фоне. То, что осталось, дает только общее представление о стиле фрески и о времени ее создания.

Уже в XIII веке в Новгороде писались иконы Богоматери Знамение по образцу прославленного оригинала. Такова икона из бывшего собрания П. Д. Корина в Третьяковской галерее⁵. Можно было бы ожидать, что фреска на стене церкви Спаса также написана в древности – в XIV или XV веке. Но это не так. Несмотря на плохое состояние сохранности, видно, что она выполнена не ранее рубежа XVII–XVIII веков. Мелкий и суховатый рисунок, нетипичные для более ранней живописи «рельефные» лучики нимба, толстые и геометрически правильные буквы МР в левой части изображения и, наконец, общий шаблонный облик фрески дают все основания датировать ее временем Петра I. Нам известно о росписи Знаменского собора артелью костромских иконописцев в 1702 году⁶. Вероятно, тогда же написана и фреска на южной стене церкви Спаса.

Другая наружная фреска значительно старше. Она также изображает Богоматерь с младенцем и написана в глубокой нише на западном фасаде. Напомним, что в древности здесь был притвор. Фреска, следовательно, находилась не на открытом воздухе, а внутри притвора, что обеспечило несравненно лучшую сохранность этой композиции. К сожалению, после сломаки в 1936 году позднейшей паперти не были приняты надежные меры для защиты фрески от влаги и механических повреждений. Поэтому современное состояние живописи сильно отличается от ее состояния, зафиксированного на фотоснимках, которые были сделаны вскоре после расчистки фрески⁷.

Фреска в нише на западной стене церкви Спаса была открыта в 1831 году, когда (очевидно, при сотрясении стены дверью) упала поздняя штукатурка, закрывавшая живопись. Непреднамеренное открытие священ-

3

См.: П. Тихомиров, Историческое описание новгородского Знаменского собора, Новгород, 1889, стр. 11.

4

См.: Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, т. II, Пг., 1915, стр. 103, 116–117.

5

См.: В. И. Антонова, Древнерусское искусство в собрании Павла Корина, М., [1967], № 1, стр. 25–28, илл. 1.

6

См.: П. Тихомиров, Историческое описание новгородского Знаменского собора, стр. 26, 103–104.

7

Подробное описание состояния живописи этой фрески было сделано 6 февраля 1919 года (архив Ленинградского отделения Института археологии Академии наук СССР, ф. 67, 1918 г., № 3, лл. 154–154 об.). В 1925 году М. В. Муравьев специально указал на «великолепную сохранность» живописи (М. В. Муравьев, Новгород Великий, Л., [1925], стр. 40). Когда в 1936 году была сломана паперть и фреска оказалась снова наружной, она была сначала застеклена, а затем закрыта деревянным шитом («Материалы по ремонту и реставрации новгородских архитектурных памятников (1935–1940)». – «Новгородский исторический сборник», вып. 8, Новгород, 1940, стр. 102–103, 105, 108]. В годы войны шит был сорван, а фреска сильно повреждена. Интенсивное разрушение живописи происходило и в послевоенное время. Теперь частично смыт красочный слой, отбиты большие куски грунта и живописи внизу, поцарапаны лики Богоматери и Христа. В 1974 году фреска была закрыта большим плексигласовым листом на медных штырях и прикрыта медным козырьком.

149
Богоматерь Знамение.
Фреска на южном фасаде
церкви Спаса Преображения.
Начало XVIII века



ного изображения совпало с эпидемией холеры в Новгороде, которая, по свидетельству новгородских церковных писателей, после «чудесного явления» изображения Богоматери в церкви Спаса пошла на убыль и скоро прекратилась. Это событие сделало фреску местной достопримечательностью. Она получила название «холерной», тогда же была возобновлена, а в 1850 году в паперти церкви Спаса был устроен и особый престол в честь Богоматери⁸.

В 1913 году Г. О. Чириков, заинтересовавшись фреской в нише, расчистил фигурку младенца Христа⁹. На этом, однако, расчистка приостановилась. И только через пять лет, уже при Советской власти, 29 декабря 1918 года, московская комиссия по охране и открытию древнерусской живописи постановила продолжить расчистку. На следующий день, 30 декабря, тот же Г. О. Чириков провел дополнительное раскрытие фрески, освободив из-под записей изображение Богоматери¹⁰. Но и на этот раз фреска не была расчищена до конца. В акте другой комиссии – из представителей петроградского Музейного отдела Главнауки и Новгородского музея, от 6 февраля 1919 года – отмечено, что орнамент на откосах ниши раскрыт не полностью¹¹. Внимательный осмотр фрески, произведенный нами 12 июля 1973 года, показал, что это наблюдение пра-

8
См.: *Макарий, архим.*, Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, ч. I, М., 1860, стр. 306; *Г. Краснянский*, Месяцеслов (святыи) новгородских святых угодников божиих ... и указатель чудотворных святых икон..., Новгород, 1876, стр. 33–35; *П. Осиповский*, Историческое описание Спасо-Преображенской церкви в г. Новгороде, Новгород, 1893 (приложение к «Памятной книжке Новгородской губернии на 1893 год»), стр. 5–6, 12, 25.

9
См. об этом: *А. Анисимов*, Новооткрытые фрески Новгорода. – «Старые годы», 1913, декабрь, стр. 54.

10
См. протокол комиссии от 29 декабря 1918 – 1 января 1919 года в архиве Ленинградского отделения Института археологии Академии наук СССР, ф. 67, 1918 г., № 3, л. 85.

11
Там же, л. 154 об.

вильно и что даже в наши дни, спустя семьдесят пять лет после начала раскрытия этой небольшой фрески, она по-прежнему раскрыта не до конца: под записями находятся не только обрамляющий ее орнамент, но и древний фон фрески, так как существующий голубой фон и буквы на нем написаны в XIX веке.

Богоматерь на этой фреске представлена в иконографическом типе поясной Одигитрии. Но изображение в целом воспроизводит не классический тип Одигитрии, когда Мария и младенец Христос пишутся прямо в фас и внешне никак не выражают своих чувств, а более живой и непосредственный образец, когда Мария слегка повернута влево, а Иисус обращается к ней и смотрит прямо в лицо. Художник, следовательно, отходит от строго иконописного изображения, которое не было рассчитано на пробуждение лирического настроения. Вместе с тем он далек от полного воплощения в этой фреске мотива родительского счастья или затаенной грусти Богоматери, думающей о судьбе сына, которые порождали бы ответное сердечное чувство зрителя. Художник ценит чисто человеческую трактовку образа Богоматери. Но он либо робок и неспособен решить задачу до конца, либо сознательно стремится сохранить «моленный» характер изображения. Мы знаем, что в XV веке образы Одигитрии в искусстве Византии и у славян становятся все более строгими и даже холодными. Учитывая дату постройки церкви Спаса, естественно думать, что автор фрески на западном фасаде был мастером переходной эпохи. Сохраняя верность идеалам неогуманизма XIV века, он был захвачен и такими представлениями о церковной живописи, которые стали типичными уже в следующем, XV столетии. Вероятная дата написания спасской фрески – конец XIV века. Именно так она определяется и всеми нашими предшественниками по ее изучению.

Но характеристика стиля и поэтому выводы о национальности мастера у разных авторов неодинаковы. Н. П. Кондаков полагал, что фреска написана Феофаном Греком одновременно с росписью всей церкви¹². Это мнение ошибочно, и если бы маститый ученый сравнил наружную фреску с фрагментами подлинной живописи Феофана, которые уже были открыты около 1912 года в алтаре и в камере на хорах, он, возможно, отказался бы от своего поспешного заключения. Совсем иначе оценил изображение Богоматери Одигитрии А. И. Анисимов. Постоянный житель Новгорода, он горячо интересовался древнерусской живописью, внимательно следил за новыми открытиями и постепенно приобрел те знания и опыт знатока, которые свойственны только энтузиасту и беззаветному хранителю местной старины. От его зоркого глаза не укрылось

12

См.: Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, т. II, стр. 173. Говоря об иконографическом типе Одигитрии на фасадной фреске, Н. П. Кондаков обратил внимание читателей на ее сходство с редким иконописным типом Богоматери Римской, изображавшейся стоя и держащей младенца на пережатых снизу руках. Он повторил свою мысль также в общем обзоре русской иконописи (Н. П. Кондаков, Русская икона, т. III. Текст, ч. I, Прага, 1931, стр. 144–145). Указание на положение рук явно ошибочно, и эта ошибка может быть объяснена тем, что в 1910-х годах фреска не была расчищена полностью. Но совсем непонятно, почему Н. П. Кондаков описывает Богоматерь на спасской фреске как стоящую фигуру. Этот поясной тип Одигитрии не дает оснований говорить о том, изображалась она стоящей или сидящей.

150
Богоматерь Одигитрия.
Фреска на западном фасаде
церкви Спаса Преображения.
Конец XIV века.
Состояние в 1974 году



151
Богоматерь Одигитрия.
Фреска на западном фасаде
церкви Спаса Преображения.
Конец XIV века.
Состояние в 1919 году



стилистическое различие фрески на западном фасаде и фресок Феофана Грека внутри церкви Спаса, о чем он тогда же поделился с читателями на страницах журнала «Старые годы», осторожно указав при этом на отдаленное сходство загадочной фрески с живописью церкви Рождества Христова на кладбище¹³. Тогда же и к такому же выводу пришли два других исследователя – В. К. Мясоедов и Л. А. Мацулевич. В письме В. К. Мясоедова к Н. П. Сычеву от 13 мая 1913 года содержится резюме их впечатления от осмотра расчищенной фигурки младенца Христа, который, по словам В. К. Мясоедова, «не имеет ничего общего с остальными преображенскими фресками, а смахивает до известной степени на кладбищенские»¹⁴.

Верны ли эти наблюдения? Да, верны. В отличие от фресок Феофана живопись в нише на западном фасаде церкви Спаса выполнена красочно и при этом в аккуратной, даже сухой манере¹⁵. Темно-коричневый мафорий Богоматери оживлен яркими синими высветлениями, край платья и чепец голубые. Младенец Христос написан в белой рубашке, на которой ранее были видны синие и красные «мушки», и в коричневом хитоне. Примечательна и живопись лиц: подмалевок серый, тени ярко-зеленые, вохрение желтое, плотное. Общее впечатление от фрески двойственное. Она выдает руку хорошего, но не очень искусного мастера. Лик младенца, соответственно возрасту, написан сочно, хотя ему и придано не по летам серьезное выражение, как это часто наблюдается в греческих изображениях младенца Христа. Лик Богоматери, напротив, лишен присущей византийским иконам строгости и благородного достоинства царицы небесной. Преувеличенная плоскость левой (от зрителя) щеки делает его одутловатым. Мафорий на голове слишком велик, он падает неритмичными складками прямо на плечи и выделяет несоразмерно тонкую шею. Совсем не по-феофановски сделаны блики на лице Марии. Это не сочные и энергичные высветления, не живописные пятна, создающие игру света и тени, а мелкие, очень тонкие штрихи, которые как бы следуют анатомическому строению тела. Такая манера отделки изображения на завершающих этапах работы художника была в свое время отмечена Г. В. Жидковым в греческих иконах и фресках второй половины XIV века и правильно поставлена им в связь с общей тенденцией поздневизантийской живописи к использованию чисто графических средств выражения¹⁶. В русских памятниках она не получила распространения и осталась признаком преимущественно греческих и отчасти южнославянских произведений. Своеобразное соединение большой красочности и графических, иконописных, по существу, высветлений встречается на русской почве только в та-

13

См.: А. Анисимов, Новооткрытые фрески Новгорода. – «Старые годы», 1913, декабрь, стр. 54–55. См. также: А. Анисимов, Раскрытие памятников древнерусской живописи. – «Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете», т. XXX, вып. 3, Казань, 1920, стр. 272–273.

14

Архив Ленинградского отделения Института археологии Академии наук СССР, ф. 51, № 196.

15

Лучшее представление о живописи фрески до ее последующего разрушения дает краткая заметка К. К. Романова, найденная нами в его записной книжке 1919 года (см. там же, ф. 29, № 90, л. 64).

16

См.: H. Zidkov, Über ein Freskenfragment in der Panaghia-Kirche auf der Insel Chalki. – «Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher», Bd. VI (1927–1928), Hf. 3–4, 1928, S. 521–528, Abb. I; Г. Жидков, К истории западнорусского искусства XIV века. – «Труды Секции истории искусств Института археологии и искусствознания Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук», IV, М., 1930, стр. 33–35 (на стр. 34–35 специально о фреске на фасаде церкви Спаса; см. также снимок на табл. V – 4).

По вопросу о фреске, найденной Г. В. Жидковым в церкви Богоматери Панагии на острове Халки (Хейбелли, Принцессы острова), надо заметить, что недавно церковь была заново осмотрена американскими учеными. Выяснилось, что имеющаяся здесь ктиторская надпись, на основании которой Г. В. Жидков датировал фреску 1341–1372 годами, сделана не при постройке церкви, а при возобновлении здания XI века. Это, конечно, не исключает появления фрески именно в XIV веке, но ее точная дата будет установлена только при комплексном исследовании памятника. См.: C. Mango, A Note on Panagia Kamariotissa and Some Imperial Foundations of the Tenth and Eleventh Centuries at Constantinople. – «Dumbarton Oaks Papers», No. 27, Washington, 1973, pp. 129–130.

ких стеновых росписях и иконах, которые могут быть квалифицированы как работы заезжих, вероятно южнославянских, мастеров. Не исключена возможность их создания и выходцами из Македонии или с Афона, где в тесном контакте, в одних и тех же артелях, работали как греческие, так и южнославянские художники и где создавался синкретический, национально никак не выраженный стиль.

Именно такой, трудно определимый в своих национальных истоках стиль характерен для упомянутых фресок церкви Рождества Христова на кладбище. Церковь построена в 1381–1382 годах¹⁷ и, следовательно, была расписана в конце XIV века. Живопись неоднородна по качеству и свидетельствует о работе нескольких мастеров. Но в целом ей присущи красочность, широкое использование желтых и зеленых подкладочных тонов и чисто иконописные, аккуратные и тонкие, белые линии, которыми усилены обычные желтые и розоватые высветления. Немало в рождественских фресках и простоватых, даже неумелых изображений. Все это роднит с ними фреску с фасада церкви Спаса. Она принадлежит к той же стилистической фазе развития южнославянского искусства на русской почве, которая представлена в Новгороде росписями церковью Спаса на Ковалева (1380), Благовещения на городище и Рождества на кладбище¹⁸. И хотя ни в одной из этих церквей мы не находим точной аналогии нашей фреске, она, возможно, также была написана нерусским мастером¹⁹. Не исключено вместе с тем и русское, новгородское или, может быть, западнорусское, происхождение фрески, как это предполагал в свое время А. И. Некрасов²⁰. Будущие исследования и полная публикация всех памятников монументальной живописи Новгорода могут прояснить истоки стиля этой фрески, остающейся и в наши дни столь же одинокой и загадочной, какой она представлялась в 1913–1918 годах.

17
См. Новгородские летописи. (Так названные Новгородская вторая и Новгородская третья летописи), СПб., 1879, стр. 243 (о закладке церкви в 1381 году).

18
См.: Г. И. Вздорнов, Живопись. – Сб. «Очерки русской культуры XIII–XV веков», ч. 2. Духовная культура, М., изд-во МГУ, 1970, стр. 294–298 и 302.

19
Ср.: «Одно из любопытных фактических доказательств иноземного греко-балканского происхождения...» (Н. П. Кондаков, Русская икона, т. III. Текст, ч. 1, стр. 144): «Только фреска на наружной стене храма, над западным входом..., изображающая Одигитрию с младенцем..., писана другим мастером (то есть не Феофаном. – Г. В.), тоже не русским и, быть может, несколько позднее» (Игорь Грабарь, Феофан Грек. Очерк из истории древнерусской живописи, Казань, 1922, стр. 14, прим. 2); «Фреска эта, которую следует датировать концом XIV века, никак не связана со школой Феофана. Она тяготеет к памятникам, стоящим под юго-славянским влиянием» (В. Н. Лазарев, Искусство Новгорода, М.–Л., 1947, стр. 73, прим. 1).

20
«... эта фреска ничего общего не имеет с росписями Феофана и, очевидно, написана каким-либо выходцем из Белоруссии...» (А. И. Некрасов, Древнерусское изобразительное искусство, М., 1937, стр. 189).

Summary

Список иллюстраций

List of illustrations

Указатели

Summary

By 1970 the task of restoration of the frescoes by Theophanes the Greek in the Church of the Saviour of the Transfiguration in Novgorod has been completed. And in 1978 it will be six hundred years since the frescoes were painted. This fact suggested to the author the idea of writing a monograph dealing with the decorative system of the Church of the Saviour and make public all the frescoes by Theophanes including even small fragments if they are significant for the overall system of wall painting in the church. Not a single preserved masterpiece of the monumental painting from Novgorod has been reproduced in its entirety. The book devoted to the frescoes in the Church of the Saviour is the first on the subject to be published.

I

Some Pages from the History of the Church of the Saviour and Its Architecture

The Church of the Saviour of the Transfiguration in the Ilyina Street is situated in the Torgovaya (Trade) Part in the eastern sector of the town. The date of its foundation is still unknown, but it surely existed in the twelfth century. The famous Novgorodian icon of the *Virgin of the Sign* which in 1169 was brought out onto the town walls and served to its miraculous deliverance from the army of the Suzdalian Prince Andrey Bogoliubsky was kept in it. Those events were recorded in a historical tale of the middle of the fourteenth century. And it was in the fifteenth century that the first icons appeared portraying the siege of Novgorod. The Church of the Saviour was also depicted in these icons, not the wooden twelfth-century version, but the first stone building erected in 1374. Now existing temple differs from these pictorial variants. The big annex from the west in which were the inner parvis and the bells (*zvonnitsa*) has been removed. The roofing has another view.

But in general the church has come down to us in a fairly good state of preservation. It is one of the masterpieces of the fourteenth-century architecture in Novgorod. It is square in plan with a dome and four supporting pillars. A semicircular apse faces the east. The doors are from the south, west and north. Massive walls are crowned with triangular pediments and decorated with crosses, niches, arches, pilasters and semi-columns. The decorations do not change the general impression produced by the church. It is striking both in its size and in its monumentality, massive walls and expressively arranged architectural forms. In ancient times the appearance of the temple had been more severe but stones and brickwork on the façades were subsequently covered over with a fresh layer of plaster, which changed the former aspect of the building.

The interior of the Church of the Saviour is very simple. Four heavy pillars support high arches, which in turn support the drum with a dome. The walls and vaults are high and flat. There is a faintly lit square room of the ancient vestry in the south-east corner above the diaconicon. A wooden ladder led there. A comparatively small gallery occupies the western part of the church, while two chapels – of SS Cosmas and Damian and the Trinity – are in the south-west and north-west corners. Narrow stairway to the gallery is inserted into the wall. During the Second World War the Church of the Saviour suffered very badly from bombardment. But the building itself survived and in the postwar time it was restored.

II Wall Painting Discovered in the Church of the Saviour

The Church of the Saviour was painted by Theophanes the Greek in 1378 by order of the prominent Novgorodian Boyar Vasily Danilovich and the inhabitants of the Ilyina Street. The only information about the fact has been provided by the Third Novgorodian Chronicle written in the late seventeenth century. As it was proved by Professor M. K. Karger this piece of information was given in the ktitor inscription in the church which was later copied for the Novgorodian chronicle.

That the accuracy of many of the statements in chronicles may be called in question and certain faults may occur in copying the fourteenth-century inscription does not make it less important. There are no grounds for doubting its authenticity.

The frescoes from the Church of the Saviour have survived fragmentary. They must have greatly suffered soon after they were executed. The church is known to have been hardly damaged by 1385 fire. Especially actively the painting was being disfigured in the seventeenth and eighteenth centuries. In the nineteenth century the church was renovated repeatedly and many ancient murals must have gone in the course of those renovations.

First attempts to clean the frescoes from the over-painting were done in 1910-12. The work continued in 1918-21, 1923, 1930 and 1935-36. For all those years the frescoes in the dome, above the prothesis, in the altar apse and the diaconicon, the fragments of wall painting on the western wall, under the gallery and in the Trinity Chapel had their over-painting removed. After the war the cleaning did not go on. Gradually there formed the conviction that all the preserved frescoes had been revealed and that it was useless to look for more. The opinion proved to be wrong. When in 1965 restorers began to wash and fix the earlier cleaned painting they found many murals which had been covered with a layer of whitewash. In 1965-70 the frescoes on the altar pillars, in the bema, above the sinthronon, in the lunettes and vaults and, finally, high on the walls were uncovered. New discoveries allow to reconstruct in a general way the system of frescoes in the Church of the Saviour and to characterise Theophanes' style with more concreteness.

III The System of Frescoes and Its General Idea

The wall painting in the Church of the Saviour falls into ten tiers from the *Pantocrator* in the dome to the simulated drapes just above the stone floor. The pride of place is given to the capital representation of the *Pantocrator* in the dome. Following Him are four archangels (Michael, Gabriel, Uriel and Rafael) alternating with four seraphs (of which only two came down to us). The archangels' spheres bear Greek letters X, Θ, Δ, and Σ which can be interpreted presumably. The walls between the windows of the drum a bit lower contain patriarches from the Old Testament (in the inscriptions they are called the righteous men) Adam, Abel, Noah, Seth, Melchisedek, Enoch. They are accompanied by the Prophet Elijah and St John the Baptist. The frescoes on the transitional part from the drum to the transverse arches have not preserved. The curves of the arches must have contained full-length figures of the martyrs. The lower part of such a figure has been revealed on the southern curve of the eastern transverse arch. On the vaults and enclosed within the lunettes were the Gospel scenes (the fifth tier). The majority of them have been lost. The fragments of the *Nativity of Christ*, *Baptism*, *Presentation in the Temple*, *Apparition of Christ to the Eleven and Dormition* and – in the lunette over the altar niche – the *Descent of the Holy Ghost* are the only ones still intact. Considerable sections of painting remain in the lunette of the southern wall occupied by the *Nativity* scene. The representations of the riding Magi, an angel, flying down from Heaven, and shepherds watching him, discovered here, are of a very high quality.

The frescoes cleaned in the sixth tier arouse great interest. They are, in particular, the fully preserved flying figure with a trumpet and sphere in its hands, shown on the western edge of the south-east column (above the Virgin from the *Annunciation*), and the remaining fragment of the similar figure on the opposite south-west column. Taking into consideration the general symmetry in the distribution of frescoes in the upper section of the building we can assume that there were originally four such representations in the Church of the Saviour. The flying creatures are depicted without wings, the fact testifying that they are not angels. The obliterated remains of the inscription, seen on one of the frescoes, do not lend themselves to interpretation, and the clue to the main idea of these unexplained paintings has not been discovered yet. The spheres point to the cosmic character of the pictures, while the number of the figures (four) presumably means four parts of the world.

The walls between the windows of the drum were given over by Theophanes not to the prophets as it was the custom in the fourteenth century but to the Forefathers. Therefore, the prophets took their places under the Gospel scenes. These are half-length figures enclosed in three-coloured medallions. On the end walls of the diametrical and lengthwise naves such medallions are absent because the paintings in the lunettes are equal in height to the two-tier representations. The Church of the Saviour had sixteen medallions with images of the prophets in all (two medallions on each of eight walls) but only small pieces of the six of them remained. It should be noted that the outlines of one Prophet Daniel are clearly seen.

In the seventh tier on the western side of the pillars before the altar is shown the *Annunciation*. The figure of the Archangel Gabriel to the left is almost lost. The Virgin (to the right) has been much better preserved. St Mary is sitting with a spindle and a clew in her lap against the architectural background. Adjoining to the *Annunciation* scene had been full-length grand figures of the martyrs. The remaining parts of those pictures were found to the right of the Virgin Mary, under the *Nativity*, and on the western wall in the southern sector of the transept. The seventh tier had comprised about twenty portrayals of the martyrs.

All the frescoes on the arches above the prothesis show thematic affinity with the above mentioned cycle. Here we can identify the representations of St Trifon and St Sergius while lower in the eighth tier are St Alexius the Man of God, Andrew the God's Fool, St Gelasius and one of the three martyrs of Cappadocia – Elevsippos, Spevsippos or Melevsippos. At the same level with the latter frescoes were cleaned small fragments of the standing martyrs on the western wall in the south part of the transept and the remains of the two warriors in the north part of the transept, highly valuable as a work of art.

The ninth tier of the murals is represented by the crosses on the columns before the altar and above the arch of the diaconicon and by the figures of the female martyrs in the western section above the gallery. Here we find St Julitta with the youth Cyrik, St Thecla, St Alexandra (?) and St Barbara.

The author deliberately stresses the description of the bema, altar niche and the adjoining diaconicon, the painting in which displays certain thematic independence. There is justification for grouping all these works into one thematic category. From the historical scenes and individual portrayals of saints in the main section we pass over to symbols.

Flanking on the right and left the *Descent of the Holy Ghost* fresco, having decorated the east lunette of the vault, must have been two scenes from the last days of Christ. It is completely impossible to imagine the subject of the badly damaged fresco on the south slope of the vault. But undoubtedly the above mentioned paintings were connected thematically with smaller frescoes of the lower tiers on the north and south walls of the bema and on the facing the altar sides of the two eastern columns supporting the dome. The remains of four representations are distinguishable the one being identified as the *Agony in the Garden*. The most likely assumption is that the bema was painted with fourteen or sixteen scenes from the Passion of Christ. Analogous cycle, consisting of the similar compositions moderate in size, fills the altar in the Church of St Theodore Stratilates, which was painted in the 1380s and shows stylistic affinity with the frescoes by Theophanes in the Church of the Saviour of the Transfiguration.

The murals in the altar niche has come down to us in a very poor state, while the wall painting in the conch is absolutely ruined. The place below is occupied by the *Eucharist*. The representations of the Apostle Peter, St John the Theologian, St Andrew and Mark (to the left) and the Apostles Paul, Matthew, Judas and Luke, Thomas or Phillip and one more unidentified apostle (to the right) have survived. The iconography of the fresco is noteworthy because of the image of Judas who is holding a sack of money got for the treachery.

Under the *Eucharist* is depicted the *Adoration of the Lamb*. This composition has preserved still worse, the colours in the uncovered fragments being badly erased. There are Greek inscriptions in the scrolls the saints are holding. In the right section show the figures of St Basil the Great, St Gregory the Theologian and, supposedly, St Athanasius of Alexandria. They are followed by the fourth unknown saint, and in the passage leading from the altar to the diaconicon two more appear, which were conceived to continue the procession. They are St Spyridon of Trimiphons and an unidentified saint resembling in his iconographic type St John the Chrysostom, but who is identified by the author as St Dionysius Areopagitus (the inscriptions in the scrolls are Russian). It should be noted as well that in the course of the 1970 excavation in the altar niche, when the fourteenth-century floor was exposed, were revealed the representations of the decorative drapes, hidden by the later brick wall standing on the bench of the sinthronon, whereas above the elevated chair of the bishop – a fragment of the sitting figure, with sandals on the feet. Not without reason we can assume that it was Jesus Christ, who was represented as a priest after the order of Melchisedek, like the well-known fresco on the same subject in the Church on Nereditsa.

The painting of the prothesis has not survived the time. Luckily the images of four bishops have preserved in the diaconicon. Of the two figures on the eastern wall only one stayed intact, that of St Clement the Bishop of Ancyra. Two more bishops are painted on the curve of the arch, connecting the diaconicon with the main body of the church. The left bishop is supposed to be Polycarpus of Smyrna, the right one – Anthemius of Nicomedia.

The murals in the Trinity Chapel at the gallery as well as the murals in the dome are in a better state of preservation than the other decorative pieces from the Church of the Saviour. In all probability here was the private praying room of Boyar Vasily Danilovich, the main donor of the murals. The painting on the vault of the chapel is lost. The eastern wall is occupied by the large composition of the *Old Testament Trinity*. Below was the *Adoration of the Lamb*. Two bishops from the adjoining part of the north wall and the north side of the dome supporting columns, which wedge into the room, were also the members of the composition. Just two images have not deteriorated with time. In the scroll of the left bishop is seen an inscription in Greek, while the right bishop's scroll bears the same inscription in Russian. The names of the two bishops have been erased.

Alongside the *Trinity* and the *Adoration of the Lamb* the chamber contains one more symbolical scene, of the *Virgin of the Sign*, just above the door to the gallery. Side by side with the Virgin the Archangel Gabriel appears with the warder and sphere in his hands.

The pride of place in the decorative ensemble of the Trinity Chapel was allotted to the images of ascetics, i. e. hermits whose life, as distinct from the later monks, was characterised not so much by the obedience to the chosen teacher, as by striving to the personal salvation by means of self-torments and continuous reflection of the God. The most impressive are five stylites in the top sections of the column and southern wall. They are David, Daniel, Simeon the Elder, Simeon the Younger from the Wondrous Mountain and Alipios. On the western wall in one row with the stylites are located Macarius the Great and Acacius, and further, judging by the remains, Onuphrius the Great. The upper tier of the northern wall had three medallions of which only two enclosing half-length representations of St Arsenius the Great and St John Climacus survived. Of the individual personages in the lower tier the figure of a saint on the western side of the column arouses interest. The word "presbyter" remained of the whole inscription. It may be the image of a rarely mentioned saint Nicephorus of Katavad, who was the presbyter of the Crete manastery of Katavad but became revered in Chalcedon where he died and where his relics were being kept. At the same level with the latter figure on the west wall shows the head of an unknown saint and a part of the figure of St Varsonophius. On the north wall the frescoes from the second tier are badly

damaged and next to the bishop from the *Adoration of the Lamb* only portion of the image of St Ephrem the Syrian, one of the most revered saints of the East, survived.

All the portrayals of saints in the chamber at the gallery are arranged in two upper tiers. Along the lower level of the wall is stretching the frieze of ornamental drapes painted in free and picturesque manner.

The decorative ensemble of the Church of the Saviour is distinguished by certain peculiarities and we can see in the mind's eye its general scheme.

Noteworthy for us are the representations of the righteous men (not the prophets) in the dome, extremely developed martyrs' cycle in the sections under the dome and an impressive gallery of the stylites, hermits and saints in the Trinity Chapel at the gallery. The pious life of all those saints is the unifying feature of the whole group. Theophanes probably wanted to emphasise the fact that only sinless and pure, God-fearing life results in salvation. He appealed to people to choose such form of existence, which would purify and bring closer to the God. And since the earthly life was considered to be temporary, just a transition to the eternal bliss in Heaven, or to the perpetual Hell torments, the meditations on the pious or sinful life were directly connected with the idea of the end of the world, when Christ would judge the living and the dead and do justice for the good and evil. Therefore all the frescoes in the Church of the Saviour are permeated with keen thought of the last days of the world. But the painter is concentrated not upon the Last Judgement as such, but preparation for it, i. e. the transient life of Man, his agonising struggle on his way between Good and Evil, meditation on how difficult and simultaneously indispensable is the deed he must fulfil, and that it is impossible to get happiness on Earth and eternal bliss in Heaven.

IV The Style of Wall Painting in the Church of the Saviour

Unlike large and small compositions characteristic of the fourteenth-century Greek, Bulgar, Serbian and Russian art the paintings by Theophanes in the Church of the Saviour were executed in massive forms, striking in their monumentality. The average height of the figures reaches two metres. Subject scenes became also noticeably enlarged. (Thus the *Nativity of Christ* fresco had five metres in height and four and a half metres in breadth.) Background plays not a small part in the whole ensemble and because of that compositions and individual personages are distributed loosely at some distance from each other. Being a part of entire system they may be viewed as independent representations.

Clearly perceptible alternation of figures and vast sections of unpainted and just coloured background makes the decorative scheme of the church harmoniously balanced and beautiful. It should be mentioned however that Theophanes did not follow this principle of composition everywhere. He combines large and small-scale pieces, individual personages and subject scenes, breaks the rule of strict frontal interpretation and encloses the frescoes in the rectangular or medallion frame. Sometimes though not often he uses ornamental motifs. Certain deviation from the system of tiers in the distribution of frescoes occurs. By all these means the rhythm of the paintings is infused with a new and varied cadence. Theophanes appears before the viewer as a brilliant master of composition.

The frescoes in the Church of the Saviour are distinguished by peculiar colour scheme. Students of the fourteenth-century art, accustomed to the polychromy or even motley painting, are struck by the almost monochromatic gamut of the frescoes. Reddish-brown, terracotta colour prevails. This colour was obtained from the local minerals and was thus widely used in Novgorod as well as in the neighbouring Pskov. But it would be wrong to speak of the monochromatic palette of the Theophanes' works. Together with the reddish-brown he used yellow, white, blue, green, orange, black paints. But they often blend giving in result hardly distinguishable tints of pale

grey, lilac, bluish and greenish-yellow. Pale, subdued paints are especially pronounced in the background, which lacked customary undercoat and thus was not painted blue or silvery blue. Dark figures seem to emerge out of the hazy silvery-blue background their darkness thus being intensified. Following the hitherto poorly studied current which was marked out by Professor K. Veitsman, Theophanes the Greek aimed at creating a large-scale ensemble of wall painting in the Church of the Saviour with economic but expressive means. He was successful in solving this difficult artistic task.

Theophanes was a painter born. Seldom did he employ *grafya* (in order to improve the effectiveness of the guide lines, these were grooved into the damp ground) and even preliminary sketch served as general outline for his brushwork. Frequently the painter deviated from the sketch. Therefore the final variant did not as a rule coincide with the preliminary outline. Theophanes' manner is free and bold, devoid of anything fixed or immovable. The painter does not go into details and stresses only the main features of the subject. This fact explains why he paid so little attention to the landscape and architectural background, while his contemporaries took great interest in them.

Theophanes favours contrasts. At the finishing stage he would deliberately thicken the dark colours and brighten the light ones. The transitional tints as they are disappear and contrasts are sharply intensified. His dark is dark in the extreme, bordering on gloomy, and his light acquires the dazzling quality of whiteness. But the dominating device is highlights characteristic of Theophanes solely. They are performed in a bold and decisive manner with pure white or white with a tint of blue. Energetic highlights are put arbitrarily, their direction changing. They are a powerful means to achieving the necessary emotional emphasis, a device to strengthen dramatic tension, which communicates to the viewer.

Theophanes the Greek is responsible only for a part of the frescoes in the Church of the Saviour, which he painted with assistants. Many Russian inscriptions side by side with Greek ones are come across in the church. Theophanes must have had Russian pupils at that time already, helping him in his work. However the paintings in the Church of the Saviour display stylistic affinity and may be considered a work of the outstanding Greek artist.

Theophanes' murals are far from being a customary type of church wall painting, which thoroughly follows the events from the Gospels. The pictures of Theophanes are imbued with the author's personal attitude to the subject. His keen individuality manifests itself either in the peculiar system of the ensemble, or specific spiritual tension of his art, in diverse and highly individualised images of the saints (we find ourselves studying them as portraits), and vigorous manner. The painter has nothing in common with different stylistic trends of the fourteenth century. The sources of his art are therefore difficult to be found. We do not see analogies to his style either in Constantinople or in Russia. The complex problem of the sources of Theophanes' artistic style should be solved with due regard for the fact that he was a wandering master. He worked in Constantinople, Galata, Caffa, Novgorod, Nizhny-Novgorod and Moscow. His going to the Balkans is quite possible. In those endless wanderings about different countries and cities Theophanes had to adapt himself to the local conditions and get accustomed to local tastes. So did his original style come into being, of which the frescoes from the Church of the Saviour of the Transfiguration give the most exhausting idea.

V On the Question of Interpretation of the Frescoes from the Church of the Saviour

Contemporaries call Theophanes good company. Even at work he held a neverceasing interesting conversation with friends and disciples. One of the early fifteenth-century chronicler mentions him as "a celebrated sage and highly cunning philosopher" Such definition stimulates the

study of the contacts which the artist maintained with intellectual life of Byzantium and Russia in the fourteenth century. In the wall painting of the Church of the Saviour Theophanes undoubtedly expressed the general idea of the God and Man, worked out in his epoch, as well as his personal world outlook. This was the outlook of an intellectual artist and philosopher.

There are strong grounds for saying that Theophanes showed great interest in the ideas of Hesychasts, the main trend in religious and philosophical life of the fourteenth century. But, to quote Professor M.V. Alpatov's words, he was captivated not so much by the dogmas of the official representatives of the neo-Hesychasts of the middle of the fourteenth century headed by St Gregory Palamas, as by the teaching as a whole, beginning from the heroic time of the first ascetics (fourth-fifth century) like St Macarius of Egypt or St Ephrem the Syrian, whom he depicted in the frescoes of the chamber.

In the Hesychastic discussions shaking Byzantium a considerable place was occupied by the teaching of the divine energies the light being their visible form. It was not without reason that Theophanes cultivated in his artistic style those devices which he used to convey not colour nuances but the light. The energetic highlights which do not depend on the concrete source of light serve to strengthen the impression of dramatic tension. This mystic dynamic light exactly corresponds to the description of light in the visions of the Byzantine saints, for instance, St Simeon the New Theologian, one of the forerunners of the fourteenth-century Hesychasts. Theophanes demonstrates in the visual form the process of the spiritualization of the flesh propagated by the Byzantine mysticism. But the painter's work viewed as a whole is not characterised by such high degree of completeness, which would harmonise with the doctrine of neo-Hesychasts, assuming the long amalgamation of Man with the emanations of God. Theophanes is full of doubts as to the final result of the Hesychia. Though all the thoughts and feelings of saints in his frescoes are bent on seeking God they are not given to enjoy the divine immortality. He affirms that even the greatest ascetics cannot get out of unending searches and sufferings. There is a widely spread opinion that Theophanes the Greek has exceeded the limits of the religious thinking and may be looked upon as one of the representatives of the Renaissance philosophy. The author allows himself not to agree to this opinion and to consider Theophanes purely medieval artist and thinker. The painter does not believe in the power and potentialities of Man and maintains that there can be no happiness on Earth, just inner torments, sufferings of the flesh and the inevitable destruction brought by death. His saints fully depend on the outer forces.

Appendix: Some Words About the Exterior Painting of the Church of the Saviour in Novgorod

There are two exterior frescoes in the Church of the Saviour. One of them depicting the *Virgin of the Sign* is in the niche of the southern façade. Judging by its style the painting may be dated as far back as the late seventeenth or early eighteenth century. The *Virgin Hodegetria* is shown in the niche of the western façade. The face of the Virgin betrays a certain lack of fluidity in execution and a drier treatment. The fresco was evidently painted by a Russian or Southern Slav master in the late fourteenth century.

Список иллюстраций

стр.	
10	1 Церковь Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1374 год. Вид с юго-востока. Фото А. И. Комеча, 1969.
11	2 Церковь Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. Вид с юго-запада. Фото А. И. Комеча, 1968.
12	3 Церковь Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. Деталь иконы «Битва новгородцев с суздальцами». 60-е годы XV века. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник. Фото А. И. Комеча, 1974.
13	4 Церковь Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. Деталь иконы «Битва новгородцев с суздальцами». Начало XVI века. Русский музей, Ленинград. Фото из архива Ю. Н. Дмитриева, до 1963 года.
14	5 Церковь Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. Аксонометрия. Фото из архива В. Н. Лазарева (оригинал в архиве Ленинградского отделения Института археологии Академии наук СССР, P-1, № 98, до 1939 года).
15	6 Церковь Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. План и следы древнего притвора. Из книги Л. М. Шуляк «Памятники архитектуры Новгорода. Церковь Спаса Преображения», 1958.
16	7 Церковь Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. Общий вид после освобождения Новгорода от немецко-фашистских захватчиков в 1944 году. Фото Главного управления по охране памятников, 1944. Из фототеки Научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева, Москва (ГУОП, № 11590).
21	8 Вседержитель. Фото А. И. Комеча, 1969.
22	9 Вседержитель. Деталь. Фото А. И. Комеча, 1969.
24	10 Правая рука Вседержителя. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.
30	11 Архангел Михаил и серафимы. Фото В. В. Робинова, 1968.
32	12 Архангел Михаил. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.

List of illustrations

pp.	
10	1 The Church of the Saviour of the Transfiguration in the Ilyina Street in Novgorod. 1374. View from the south-east. Photo by A. I. Komech, 1969.
11	2 The Church of the Saviour of the Transfiguration in the Ilyina Street in Novgorod. View from the south-west. Photo by A. I. Komech, 1968.
12	3 The Church of the Saviour of the Transfiguration in the Ilyina Street in Novgorod. Detail from the <i>Battle Between the Novgorodians and the Suzdalians</i> icon. The 1460s. Museum of History, Architecture and Art, Novgorod. Photo by A. I. Komech, 1974.
13	4 The Church of the Saviour of the Transfiguration in the Ilyina Street in Novgorod. Detail from the <i>Battle Between the Novgorodians and the Suzdalians</i> icon. Early 16th century. Russian Museum, Leningrad. Photo from the archives of Yu. N. Dmitriev, before 1963.
14	5 The Church of the Saviour of the Transfiguration in the Ilyina Street in Novgorod. Axonometry. Photo by courtesy of V. N. Lazarev (The original is in Leningrad's department of the Archaeological Institute P-1, No 98, before 1939).
15	6 The Church of the Saviour of the Transfiguration in the Ilyina Street in Novgorod. Plan and remains of the ancient exonarthex. From the book by L. M. Shulyak, <i>The Architectural Masterpieces in Novgorod. The Church of the Saviour of the Transfiguration</i> , 1958 (Russian).
16	7 The Church of the Saviour of the Transfiguration in the Ilyina Street in Novgorod. General view after the liberation of Novgorod from the German aggressors in 1944. Photo by the Central Department for the Preservation of Monuments, 1944. From the funds of the A. V. Shchusev Museum of Architecture, Moscow (GUOP, No 11590).
21	8 Pantocrator. Photo by A. I. Komech, 1969.
22	9 Pantocrator. Detail. Photo by A. I. Komech, 1969.
24	10 Right hand of the Pantocrator. Photo by E. I. Steinert, 1969.
30	11 The Archangel Michael with Seraphs. Photo by V. V. Robinov, 1968.
32	12 The Archangel Michael. Photo by E. I. Steinert, 1969.

стр.		pp.	
33	13 Голова архангела Михаила. Фото В. В. Робинова, 1968.	33	13 Head of the Archangel Michael. Photo by V. V. Robinov, 1968.
36	14 Архангел Гавриил и серафимы. Фото В. В. Робинова, 1968.	36	14 The Archangel Gabriel with Seraphs. Photo by V. V. Robinov, 1968.
39	15 Голова архангела Гавриила. Фото В. В. Робинова, 1968.	39	15 Head of the Archangel Gabriel. Photo by V. V. Robinov, 1968.
40	16 Архангел Уриил и серафимы. Фото В. В. Робинова, 1968.	40	16 The Archangel Uriel with Seraphs. Photo by V. V. Robinov, 1968.
42	17 Архангел Уриил. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	42	17 The Archangel Uriel. Photo by E. I. Steinert, 1969.
43	18 Голова архангела Уриила. Фото В. В. Робинова, 1968.	43	18 Head of the Archangel Uriel. Photo by V. V. Robinov, 1968.
46	19 Архангел Рафаил и серафимы. Фото В. В. Робинова, 1968.	46	19 The Archangel Rafael with Seraphs. Photo by V. V. Robinov, 1968.
49	20 Голова архангела Рафаила. Фото В. В. Робинова, 1968.	49	20 Head of the Archangel Rafael. Photo by V. V. Robinov, 1968.
50	21 Серафим между архангелами Рафаилом и Михаилом. Фото В. В. Робинова, 1968.	50	21 Seraph between Archangels Rafael and Michael. Photo by V. V. Robinov, 1968.
52	22 Серафим между архангелами Рафаилом и Михаилом. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	52	22 Seraph between Archangels Rafael and Michael. Photo by E. I. Steinert, 1969.
54	23 Серафим между архангелами Уриилом и Рафаилом. Фото В. В. Робинова, 1968.	54	23 Seraph between Archangels Uriel and Rafael. Photo by V. V. Robinov, 1968.
55	24 Серафим между архангелами Уриилом и Рафаилом. Деталь. Фото В. В. Робинова из архива В. Н. Лазарева, до 1960 года.	55	24 Seraph between Archangels Uriel and Rafael. Detail. Photo by V. V. Robinov by courtesy of V. N. Lazarev, before 1960.
58	25 Адам. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	58	25 Adam. Photo by E. I. Steinert, 1969.
59	26 Авель. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	59	26 Abel. Photo by E. I. Steinert, 1969.
60	27 Адам. Деталь. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	60	27 Adam. Detail. Photo by E. I. Steinert, 1969.
61	28 Голова Авеля. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	61	28 Head of Abel. Photo by E. I. Steinert, 1969.
64	29 Сиф. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	64	29 Seth. Photo by E. I. Steinert, 1969.
65	30 Енох. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	65	30 Enoch. Photo by E. I. Steinert, 1969.
66	31 Голова Сифа. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	66	31 Head of Seth. Photo by E. I. Steinert, 1969.
67	32 Голова Еноха. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	67	32 Head of Enoch. Photo by E. I. Steinert, 1969.
68	33 Рука Еноха. Фото В. В. Робинова, 1968.	68	33 Hand of Enoch. Photo by V. V. Robinov, 1968.
70	34 Ной. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	70	34 Noah. Photo by E. I. Steinert, 1969.
71	35 Мельхиседек. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	71	35 Melchisedek. Photo by E. I. Steinert, 1969.
72	36 Ной. Деталь. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	72	36 Noah. Detail. Photo by E. I. Steinert, 1969.
73	37 Мельхиседек. Деталь. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	73	37 Melchisedek. Detail. Photo by E. I. Steinert, 1969.
76	38 Пророк Илия. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	76	38 The Prophet Elijah. Photo by E. I. Steinert, 1969.

стр.		pp.	
77	39 Иоанн Предтеча. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	77	39 St John the Baptist. Photo by E. I. Steinert, 1969.
78	40 Голова пророка Или. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	78	40 Head of the Prophet Elijah. Photo by E. I. Steinert, 1969.
79	41 Голова Иоанна Предтечи. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	79	41 Head of St John the Baptist. Photo by E. I. Steinert, 1969.
80	42 Фрески на южном склоне свода в восточной ветви креста. Фото В. В. Робинова, 1969.	80	42 Frescoes on the south slope of the vault in the east branch of the cross. Photo by V. V. Robinov, 1969.
80	43 Часть фигуры мученика на южном склоне восточной подпружной арки. Фото В. В. Робинова, 1969.	80	43 Part of the figure of Martyr on the south curve of the east transverse arch. Photo by V. V. Robinov, 1969.
82–83	44 Фрагменты фресок на юго-восточном столпе и в южной ветви креста. Общий вид. Фото А. И. Комеча, 1974.	82–83	44 Fragments of frescoes on the south-east column and in the south branch of the cross. General view. Photo by A. I. Komech, 1974.
84	45 Скачущие волхвы. Деталь фрески «Рождество Христово». Фото В. В. Робинова, 1970.	84	45 Riding Magi. Detail from the <i>Nativity</i> . Photo by V. V. Robinov, 1970.
85	46 Скачущие волхвы. Деталь фрески «Рождество Христово». Фото В. В. Робинова, 1970.	85	46 Riding Magi. Detail from the <i>Nativity</i> . Photo by V. V. Robinov, 1970.
88	47 Благовестие пастухам. Деталь фрески «Рождество Христово». Фото А. И. Комеча, 1969.	88	47 The Annunciation to the Shepherds. Detail from the <i>Nativity</i> . Photo by A. I. Komech, 1969.
89	48 Благовествующий ангел. Деталь фрески «Рождество Христово». Фото А. И. Комеча, 1969.	89	48 Angel from the Annunciation to the Shepherds. Detail from the <i>Nativity</i> . Photo by A. I. Komech, 1969.
90	49 Пастухи. Деталь фрески «Рождество Христово». Фото А. И. Комеча, 1969.	90	49 Shepherds. Detail from the <i>Nativity</i> . Photo by A. I. Komech, 1969.
91	50 Голова старого пастуха. Деталь фрески «Рождество Христово». Фото А. И. Комеча, 1969.	91	50 Head of an Old Shepherd. Detail from the <i>Nativity</i> . Photo by A. I. Komech, 1969.
94–95	51 Крещение. Фото В. В. Робинова, 1970.	94–95	51 The Baptism. Photo by V. V. Robinov, 1970.
96	52 Фигура ангела. Деталь фрески «Крещение». Фото В. В. Робинова, 1969.	96	52 Angel. Detail from the <i>Baptism</i> . Photo by V. V. Robinov, 1969.
98	53 Сретение. Фото В. В. Робинова, 1970.	98	53 The Presentation in the Temple. Photo by V. V. Robinov, 1970.
98	54 Отослание апостолов на проповедь. Правая часть композиции. Фото А. И. Комеча, 1969.	98	54 The Appearance of Christ to the Eleven. The right part of the composition. Photo by A. I. Komech, 1969.
101	55 Фрагмент фрески «Усние Богоматери» (?). Фото В. В. Робинова, 1970.	101	55 Detail from the <i>Dormition of the Virgin</i> (?). Photo by V. V. Robinov, 1970.
103	56 Пророк Даниил. Фото А. И. Комеча, 1969.	103	56 The Prophet Daniel. Photo by A. I. Komech, 1969.
104	57 Фрагменты медальонов с пророками на восточной стене в южной ветви креста. Фото В. В. Робинова, 1970.	104	57 Fragments of the medallions with the representations of the prophets on the east wall in the south branch of the cross. Photo by V. V. Robinov, 1970.
105	58 Неизвестный пророк. Фото А. И. Комеча, 1969.	105	58 Unknown Prophet. Photo by A. I. Komech, 1969.
106	59 Голова неизвестного пророка на южной стене в западной ветви креста. Фото А. И. Комеча, 1969.	106	59 Head of an unknown prophet on the south wall in the west branch of the cross. Photo by A. I. Komech, 1969.

стр.		pp.	
109	60	109	60
	Алтарная часть церкви Спаса Преображения. Общий вид. Фото А. И. Комеча, 1972.		Altar in the Church of the Saviour of the Transfiguration. General view. Photo by A. I. Komech, 1972.
110	61	110	61
	Летающая фигура с трубой и сферой и Богоматерь из «Благовещения». Фрески на юго-восточном столпе. Фото В. В. Робинова, 1970.		Flying figure with a trumpet and sphere and the Virgin from the <i>Annunciation</i> . Frescoes on the south-east column. Photo by V. V. Robinov, 1970.
111	62	111	62
	Фрагменты летающей фигуры с трубой и сферой и фигуры мученика с крестом. Фрески на юго-западном столпе. Фото В. В. Робинова, 1970.		Fragments of the flying figure with a trumpet and sphere and the figure of a martyr with a cross. Frescoes on the south-west column. Photo by V. V. Robinov, 1970.
112	63	112	63
	Летающая фигура с трубой и сферой. Фото В. В. Робинова, 1970.		Flying figure with a trumpet and sphere. Photo by V. V. Robinov, 1970.
114	64	114	64
	Архангел Гавриил. Деталь фрески «Благовещение». Фото А. И. Комеча, 1969.		The Archangel Gabriel. Detail from the <i>Annunciation</i> . Photo by A. I. Komech, 1969.
115	65	115	65
	Богоматерь. Деталь фрески «Благовещение». Фото В. В. Робинова, 1970.		The Virgin. Detail from the <i>Annunciation</i> . Photo by V. V. Robinov, 1970.
118	66	118	66
	Фрагменты фигур мучеников на восточной стене в южной ветви креста. Фото В. В. Робинова, 1970.		Fragments of the figures of the martyrs on the east wall in the south branch of the cross. Photo by V. V. Robinov, 1970.
119	67	119	67
	Фрагмент фигуры мученика на западной стене в южной ветви креста. Фото В. В. Робинова, 1970.		Fragment of the figure of a martyr on the west wall in the south branch of the cross. Photo V. V. Robinov, 1970.
120–121	68	120–121	68
	Фрески в световых арках над жертвенником. Общий вид. Фото А. И. Комеча, 1969.		Frescoes in the arches above the prothesis. General view. Photo by A. I. Komech, 1969.
122	69	122	69
	Мученик Трифон (?). Фото А. И. Комеча, 1969.		The Martyr Trifon (?). Photo by A. I. Komech, 1969.
123	70	123	70
	Мученик Сергей. Фото А. И. Комеча, 1969.		The Martyr Sergius. Photo by A. I. Komech, 1969.
125	71	125	71
	Алексий человек Божий и Андрей юродивый (?). Фрески на восточной грани северо-восточного столпа. Фото В. В. Робинова, 1969.		St Alexius the Man of God and Andrew the God's Fool (?). Frescoes on the east side of the north-east column. Photo by V. V. Robinov, 1969.
126	72	126	72
	Алексий человек Божий. Фото А. И. Комеча, 1969.		St Alexius the Man of God. Photo by A. I. Komech, 1969.
127	73	127	73
	Алексий человек Божий. Деталь. Фото А. И. Комеча, 1969.		St Alexius the Man of God. Detail. Photo by A. I. Komech, 1969.
130	74	130	74
	Фрагмент фигуры Андрея юродивого (?). Фото А. И. Комеча, 1969.		Fragment of the figure of Andrew the God's Fool (?). Photo by A. I. Komech, 1969.
133	75	133	75
	Неизвестный мученик и мученик Геласий. Фрески на северной грани северо-восточного столпа. Фото А. И. Комеча, 1969.		Unknown martyr and the Martyr Gelasius. Frescoes on the north side of the north-east column. Photo by A. I. Komech, 1969.
135	76	135	76
	Фрагменты фресок на западной стене в южной ветви креста и под хорами. Общий вид. Фото А. И. Комеча, 1971.		Fragments of the frescoes on the west wall in the south branch of the cross and under the gallery. General view. Photo by A. I. Komech, 1971.
136	77	136	77
	Фрагменты фигур двух неизвестных святых воинов на западной стене в северной ветви креста. Фото В. В. Робинова, 1970.		Fragments of the figures of two unknown warriors on the west wall in the north branch of the cross. Photo by V. V. Robinov, 1970.
137	78	137	78
	Неизвестный святой воин. Фото А. И. Комеча, 1968.		Unknown warrior-saint. Photo by A. I. Komech, 1968.
139	79	139	79
	Кресты около арки, ведущей в диаконик. Фото А. И. Комеча, 1974.		Crosses near the arch leading to the diaconicon. Photo by A. I. Komech, 1974.

стр.		pp.	
140	80 Кирик и Улита. Фото В. В. Робинова, 1970.	140	80 St Julitta with Cyrik. Photo by V. V. Robinov, 1970.
142	81 Голова Улиты. Фото А. И. Комеча, 1974.	142	81 Head of St Julitta. Photo by A. I. Komech, 1974.
143	82 Голова Кирика. Фото А. И. Комеча, 1974.	143	82 Head of Cyrik. Photo by A. I. Komech, 1974.
146	83 Фекла. Фото А. И. Комеча, 1968.	146	83 St Thecla. Photo by A. I. Komech, 1968.
147	84 Голова Феклы. Фото А. И. Комеча, 1974.	147	84 Head of St Thecla. Photo by A. I. Komech, 1974.
149	85 Голова неизвестной мученицы на западном склоне арки под хорами. Фото А. И. Комеча, 1969.	149	85 Head of an unknown female martyr on the west curve of the arch under the gallery. Photo by A. I. Komech, 1969.
150	86 Царица Александра (?). Фото В. В. Робинова, 1970.	150	86 St Alexandra (?). Photo by V. V. Robinov, 1970.
151	87 Св. Варвара. Фото В. В. Робинова, 1970.	151	87 St Barbara. Photo by V. V. Robinov, 1970.
152	88 Часть фрески «Сшествие св. Духа». Фото А. И. Комеча, 1969.	152	88 Part of the <i>Descent of the Holy Ghost</i> . Photo by A. I. Komech, 1969.
155	89 Моление о чаше. Фото А. И. Комеча, 1969.	155	89 The Agony in the Garden. Photo by A. I. Komech, 1969.
156	90 Фрагменты фресок в апсиде. Фото А. И. Комеча, 1974.	156	90 Fragments of frescoes in the apse. Photo by A. I. Komech, 1974.
158	91 Апостолы из левой части «Евхаристии». Фото В. В. Робинова, 1970.	158	91 Apostles from the left part of the <i>Eucharist</i> . Photo by V. V. Robinov, 1970.
159	92 Голова апостола Андрея. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	159	92 Head of the Apostle Andrew. Photo by E. I. Steinert, 1969.
160	93 Апостолы из правой части «Евхаристии». Фото А. И. Комеча, 1969.	160	93 Apostles from the right part of the <i>Eucharist</i> . Photo by A. I. Komech, 1969.
164–165	94 Апостолы из правой части «Евхаристии». Фото А. И. Комеча, 1969.	164–165	94 Apostles from the right part of the <i>Eucharist</i> . Photo by A. I. Komech, 1969.
167	95 Голова апостола Луки. Фото В. В. Робинова, 1970.	167	95 Head of the Apostle Luke. Photo by V. V. Robinov, 1970.
169	96 Неизвестный святитель. Деталь фрески «Служба святых отцов». Фото А. И. Комеча, 1969.	169	96 Unknown bishop. Detail from the <i>Adoration of the Lamb</i> . Photo by A. I. Komech, 1969.
170	97 Дионисий Ареопагит. Фото А. И. Комеча, 1968.	170	97 St Dionysius Areopagitus. Photo by A. I. Komech, 1968.
171	98 Спиридон Тримифунтский. Фото А. И. Комеча, 1968.	171	98 St Spyridon of Trimiphons. Photo by A. I. Komech, 1968.
174–175	99 Фрески синтрона в апсиде. Фото В. В. Робинова, 1970.	174–175	99 Frescoes of the sinthronon in the apse. Photo by V. V. Robinov, 1970.
176	100 Орнамент. Фрагмент фрески синтрона в апсиде. Фото В. В. Робинова, 1970.	176	100 Ornament. Fragment of the fresco of the sinthronon in the apse. Photo by V. V. Robinov, 1970.
177	101 Сидящая фигура на троне. Фрагмент фрески над епископским креслом в апсиде. Фото А. И. Комеча, 1971.	177	101 Figure enthroned. Fragment of the fresco above the chair of the bishop in the apse. Photo by A. I. Komech, 1971.
179	102 Диаконник. Общий вид из южной ветви креста. Фото А. И. Комеча, 1974.	179	102 Diaconicon. General view from the south branch of the cross. Photo by A. I. Komech, 1974.
180	103 Св. Климент и часть фигуры неизвестного святителя. Фрески на восточной стене диаконника. Фото А. И. Комеча, 1969.	180	103 St Clement and part of the figure of an unknown bishop. Frescoes on the east wall of the diaconicon. Photo by A. I. Komech, 1969.

стр.		pp.	
181	104	Св. Климент. Фото А. В. Лядова, 1920-е годы. Из фототеки Научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева, Москва (I 2627).	181 104 St Clement. Photo by A. V. Lyadov, the 1920s. From the funds of the A. V. Shchusev Museum of Architecture, Moscow (I 2627).
184	105	Неизвестный святитель на северном склоне арки, ведущей в диаконник. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	184 105 Unknown bishop on the north curve of the arch leading to the diaconicon. Photo by E. I. Steinert, 1969.
185	106	Анфим (?) Никомидийский. Фреска на южном склоне арки, ведущей в диаконник. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	185 106 Anthemius (?) of Nicomedia. Fresco on the south curve of the arch leading to the diaconicon. Photo by E. I. Steinert, 1969.
187	107	Фрески на восточной стене камеры на хорах. Общий вид. Фото А. И. Комеча, 1969.	187 107 Frescoes on the east wall of the chapel at the gallery. General view. Photo by A. I. Komech, 1969.
189	108	Троица. Фото А. И. Комеча, 1969.	189 108 The Trinity. Photo by A. I. Komech, 1969.
190–191	109	Троица. Деталь. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	190–191 109 The Trinity. Detail. Photo by E. I. Steinert, 1969.
192	110	Троица. Деталь. Фото А. И. Комеча, 1969.	192 110 The Trinity. Detail. Photo by A. I. Komech, 1969.
194	111	Левый ангел. Деталь фрески «Троица». Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	194 111 Left angel. Detail from the <i>Trinity</i> . Photo by E. I. Steinert, 1969.
195	112	Средний ангел. Деталь фрески «Троица». Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	195 112 Central angel. Detail from the <i>Trinity</i> . Photo by E. I. Steinert, 1969.
196	113	Правый ангел и Сарра. Деталь фрески «Троица». Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	196 113 Right angel and Sarah. Detail from the <i>Trinity</i> . Photo by E. I. Steinert, 1969.
197	114	Сарра. Деталь фрески «Троица». Фото А. И. Комеча, 1969.	197 114 Sarah. Detail from the <i>Trinity</i> . Photo by A. I. Komech, 1969.
200	115	Неизвестный святитель из сцены «Служба святых отцов» в камере на хорах. Фото А. И. Комеча, 1969.	200 115 Unknown bishop from the <i>Adoration of the Lamb</i> in the chapel at the gallery. Photo by A. I. Komech, 1969.
201	116	Неизвестный святитель из сцены «Служба святых отцов» в камере на хорах. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	201 116 Unknown bishop from the <i>Adoration of the Lamb</i> in the chapel at the gallery. Photo by E. I. Steinert, 1969.
204–205	117	Фрески на восточной и южной стене в камере на хорах. Нижний регистр. Фото А. И. Комеча, 1974.	204–205 117 Frescoes on the east and south walls in the chapel at the gallery. Lower tier. Photo by A. I. Komech, 1974.
206–207	118	Богоматерь Знамение и архангел Гавриил. Фрески на южной стене в камере на хорах. Фото А. И. Комеча, 1969.	206–207 118 The Virgin of the Sign and the Archangel Gabriel. Frescoes on the south wall in the chapel at the gallery. Photo by A. I. Komech, 1969.
208	119	Богоматерь Знамение. Фото В. В. Робинова, 1969.	208 119 The Virgin of the Sign. Photo by V. V. Robinov, 1969.
210	120	Архангел Гавриил. Фото А. И. Комеча, 1969.	210 120 The Archangel Gabriel. Photo by A. I. Komech, 1969.
211	121	Голова архангела Гавриила. Фото В. В. Робинова, 1968.	211 121 Head of the Archangel Gabriel. Photo by V. V. Robinov, 1968.
214–215	122	Фрески на восточной и южной стене в камере на хорах. Верхний регистр. Фото А. И. Комеча, 1974.	214–215 122 Frescoes on the east and south walls in the chapel at the gallery. Upper tier. Photo by A. I. Komech, 1974.
217	123	Столпники на гранях подкупольного столпа. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	217 123 Stylites on the column supporting the dome. Photo by E. I. Steinert, 1969.
218	124	Столпник Давид. Фото А. И. Комеча, 1969.	218 124 David the Stylite. Photo by A. I. Komech, 1969.

стр.		pp.	
219	125 Столпник Давид. Деталь. Фото В. В. Робинова, 1969.	219	125 David the Stylite. Detail. Photo by V. V. Robinov, 1969.
220	126 Руки столпника Давида. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	220	126 Hands of David the Stylite. Photo by E. I. Steinert, 1969.
222	127 Столпник Даниил. Фото А. И. Комеча, 1969.	222	127 Daniel the Stylite. Photo by A. I. Komech, 1969.
223	128 Столпник Даниил. Деталь. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	223	128 Daniel the Stylite. Detail. Photo by E. I. Steinert, 1969.
225	129 Три столпника на южной стене. Фото А. И. Комеча, 1969.	225	129 Three stylites on the south wall. Photo by A. I. Komech, 1969.
227	130 Столпник Симеон младший Дивногорец. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	227	130 Simeon the Younger the Stylite from the Wondrous Mountain. Photo by E. I. Steinert, 1969.
228	131 Столпник Симеон старший. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	228	131 Simeon the Elder the Stylite. Photo by E. I. Steinert, 1969.
229	132 Столпник Алимпий. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	229	132 Alimpios the Stylite. Photo by E. I. Steinert, 1969.
231	133 Столпники и Макарий Египетский. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	231	133 Stylites and St Macarius of Egypt. Photo by E. I. Steinert, 1969.
232	134 Макарий Египетский. Фото А. И. Комеча, 1969.	232	134 St Macarius of Egypt. Photo by A. I. Komech, 1969.
233	135 Макарий Египетский. Деталь. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	233	135 St Macarius of Egypt. Detail. Photo by E. I. Steinert, 1969.
239	136 Фрески на западной стене в камере на хорах. Фото А. И. Комеча, 1969.	239	136 Frescoes on the west wall in the chapel at the gallery. Photo by A. I. Komech, 1969.
240	137 Мученик Акакий. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	240	137 The Martyr Acacius. Photo by E. I. Steinert, 1969.
241	138 Голова мученика Акакия. Фото Э. И. Стейнерта, 1969.	241	138 Head of the Martyr Acacius. Photo by E. I. Steinert, 1969.
243	139 Медальоны с полуфигурами св. Арсения и Иоанна Лествичника. Фото А. И. Комеча, 1969.	243	139 Medallions with half-length representations of St Arsenius and St John Climacus. Photo by A. I. Komech, 1969.
244	140 Св. Арсений. Фото А. И. Комеча, 1969.	244	140 St Arsenius. Photo by A. I. Komech, 1969.
245	141 Иоанн Лествичник. Фото А. И. Комеча, 1969.	245	141 St John Climacus. Photo by A. I. Komech, 1969.
249	142 Фрески в юго-восточном углу в камере на хорах. Общий вид. Фото А. И. Комеча, 1969.	249	142 Frescoes in the south-east corner of the chapel at the gallery. General view. Photo by A. I. Komech, 1969.
250	143 Никифор Катавалдский (?). Фото В. В. Робинова, 1969.	250	143 St Nicephorus of Katavad (?). Photo by V. V. Robinov, 1969.
251	144 Голова Никифора Катавалдского (?). Фото В. В. Робинова, 1969.	251	144 Head of St Nicephorus of Katavad (?). Photo by V. V. Robinov, 1969.
254	145 Голова неизвестного святителя на западной стене в камере на хорах. Фото А. И. Комеча, 1969.	254	145 Head of an unknown bishop on the west wall in the chapel at the gallery. Photo by A. I. Komech, 1969..
255	146 Св. Варсонофий. Фото А. И. Комеча, 1969.	255	146 St Varsonophius. Photo by A. I. Komech, 1969.
256	147 Ефрем Сирий и неизвестный святитель из сцены «Служба святых отцов». Фото А. И. Комеча, 1969.	256	147 St Ephrem the Syrian and an unknown bishop from the <i>Adoration of the Lamb</i> . Photo by A. I. Komech, 1969.

стр.		pp.	
257	148	Ефрем Сирий. Фото В. В. Робинова, 1969.	257 148 St Ephrem the Syrian. Photo by V. V. Robinov, 1969.
261	149	Богоматерь Знамение. Фреска на южном фасаде церкви Спаса Преображения. Начало XVIII века. Фото А. И. Комеча, 1974.	262 149 The Virgin of the Sign. Fresco on the south façade of the Church of the Saviour of the Transfiguration. Early 18th century. Photo by A. I. Komech, 1974.
263	150	Богоматерь Одигитрия. Фреска на западном фасаде церкви Спаса Преображения. Конец XIV века. Состояние в 1974 году. Фото А. И. Комеча, 1974.	263 150 The Virgin Hodegetria. Fresco on the west façade of the Church of the Saviour of the Transfiguration. Late 14th century. Photo by A. I. Komech, 1974.
264	151	Богоматерь Одигитрия. Фреска на западном фасаде церкви Спаса Преображения. Конец XIV века. Состояние в 1919 году. Из фототеки Научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Шусева, Москва (I 1788).	264 151 The Virgin Hodegetria. Fresco on the west façade of the Church of the Saviour of the Transfiguration. Late 14th century. Photo of 1919. From the funds of the A. V. Shchusev Museum of Architecture, Moscow (I 1788).

Снимки А. И. Комеча находятся в его личном фотоархиве, снимки В. В. Робинова – в его личном архиве и в фототеке Всесоюзного производственного научно-реставрационного комбината (ВПНРК, Москва), снимки Э. И. Стейнерта – в издательствах «Искусство» и «Изобразительное искусство».

Photos of A. I. Komech are in his photo archives, photos of V. V. Robinov – in his archives and the photo library of the USSR Production and Scientific Department for Restoration of Monuments, Moscow; photos of E. I. Steinert are in “Iskusstvo” and “Izobrazitelnoye Iskusstvo” Publishers funds.

Иконографический указатель

А

Авдий, пророк 48
Авель 23 34 153 163 216 26 28
Авраам, праотец 116 172 178
Агафон, св. 134
Аггей, пророк 48
Агнец 97 117
Ад 178
Адам 23 34 148 163 178 25 27
Акакий, св. 23 132 161 216 221 136-138
Акакий, послушник из «Лествицы» 134
Алексей человек Божий 25 63 69 75 221 71-73
Александра (?), царина 81 86
Алимпий, столпник 132 129 132
Аммос, пророк 48
Ангелы 20 23 38 44 53 56 87 92 116 117 145 166 47 48 52
Андрей, апостол 45 93 91 92
Андрей, Христа ради юродивый 63 69 71 74
Анна, пророчица 44
Анфим, епископ Никомидийский 113 106
Апостолы 23 25 45 48 93 145 148 172 216 90-96
Арсений Великий 134 141 157 139 140
Архангелы 7 28 29 56 128-129 148 161 168 172 182 209 213 11-21 23 64 120 121
Асаф, пророк 188
Аскеты (постники), см. также: Отшельники (пустытники) 129 141 153 157 161 247 248

Афанасий Александрийский 97

Б

Благовещение 53 56 57 44 61 64 65
Богоматерь, Богородица (см. также: Мария) 20 44 53 56 87 92 100 129 145 148 260 261 265
Богоматерь Знамение 128 129 144 259 118 119 122 149
Богоматерь Неопалимая купина 129
Богоматерь Одигитрия 20 262 266 150 151
Богоматерь Римская 262

В

Вахх, св. 63
Варвара, великомученица 81 216 87
Варсонофий, преподобный 144 157 161 146
Василий Великий 75 97 100 188
Ветхий деньми 35
Вознесение 48 56 145 148
Воины святые 25 74 75 134 154 168 77 78
Волхвы 38 166 45 46
Воплощение Христова 53
Вседержитель, см. Пантократор, Христос Вседержитель
Второе пришествие Христа 153 161
Вход в Иерусалим 45
Гавриил, архангел 20 28 29 34 56 128 129 144 183 14 15 64 118 120 121

Г

Геласий, св. 69 75 212 75
Григорий Богослов 97 99 128 188
Григорий Нисский 99
Григорий Чудотворец, епископ Неокесарийский 128

Д

Давид, пророк 188
Давид, столпник 131 123-126
Даниил, пророк 48 216 56
Даниил, столпник 131 123 127 128
Дионисий Ареопагит, епископ Афинский 100 102 97
Дискос 97 117
Дуб Мамврийский 116
Дух святой 29

Е

Ева 178
Евангелисты 19 35 48
Евангельские сцены (см. также: Страсти) 38 44 45 48 53 86-87 92-93 97 153 163 166 168 44-55 88 89
Евхаристия 23 25 92 93 97 117 172 182 216 90-95
Елевсипп, св. 69
Елена, царина 81
Енох, праотец 23 34 153 30 32 33
Епископы (см. также: Отцы церкви, святители) 99 100 102 107 108 113 124 247
Епифаний Кипрский 99

Ефрем Сирин 144 157 161 147 148

Ж

Жены святые (см. также: Мученицы) 75 202 216

З

Захария, пророк 48
Звезда Вифлеемская 44

И

Иаков, праотец 178
Иаков брат Божий, епископ Иерусалимский 100
Иезекииль, пророк 48
Иеремия, пророк 48
Иерофей, епископ Афинский 100
Илия, пророк 23 34 35 48 148 153 38 40
Иоанн Богослов 93 91
Иоанн Златоуст 99 100 188
Иоанн Предтеча 25 34 35 44 45 63 148 153 221 39 41
Иоанн Лествичник 23 141 157 161 139 141
Иоиль, пророк 48
Иордан, река 44
Иосиф 44 166
Иосиф Аримафейский, испрашивающий у Пилата тело Христа 87 92
Исаак, праотец 178

Исаия, пророк 48
Иуда Искарriot 93 182 93

К

Кирик, св. 25 75 80 82
Климент Анкирский 107 108 104
Климент Охридский 107 108
Климент, папа Римский 107 108
Конон градарь, св. 57 62
Креститель, см. Иоанн Предтеча
Кресты 35 38 45 63 75 81 79
Крещение 44 87 166 188 51 52

Л

Летающие фигуры с трубами и сферами 53 56 209 44 61-63
Лука, апостол 93 100 93 95

М

Макарий Египетский 23 132 134 157 161 172 183 133-136
Малахия, пророк 48
Мария (см. также: Богоматерь, Богородица) 38 45 56 57 128 129 166 262
Марк, апостол 93 91
Матфей, апостол 93 93
Мелевсипп, св. 69

Мельхиседек,
праотец
23 34 35 148 153 221 35
37

Михаил,
архангел
28 29 34 11-13 21

Моление о чаше (Хри-
стос в Гефсиман-
ском саду)
92 89

Мученики
25 38 57 69 81 145 153
154 161 188 42 43 62 66
67 69 70 75 77 78

Мученицы
(см. также: Жены святые)
81 80-87

Н

Наум,
пророк
48

Неизвестные святые
57 74 117 124 128 144 212
42 43 59 62 66 67 75 85
96 105 115 116 145 147

Никифор Катавадский,
преподобный
141 144 122 142-144

Николай Чудотворец
99

Ной,
праотец
23 34 35 153 163 221 34
36

О

Обрезание
см. Приготовление жертвы

Онуфрий Великий
134 154 136

Отцы церкви
(см. также: Епископы, свя-
тители)
107 117 128 166

Отослание апостолов
на проповедь
45 87 188 54

Отшельники, пустынь-
ники
(см. также: Аскеты)
129 166 172 216 221 252
253

П

Павел,
апостол
93 93

Пантократор
(см. также: Христос Все-
держитель)
23 53 56 145 148 153 168
8-10

Пастухи
38 44 166 47 49 50

Петр,
апостол
9 45 93 178 91

Петр Александрийский
102

Погребение Христа
45

Поклонение жертве,
см. Служба святых отцов

Поликарп Смирнский
108 113

Постники,
см. Аскеты

Праведники ветхоза-
ветные
(см. также: Праотцы)
34 161 163 168 172 178
182 202 209 25-41

Праотцы
(см. также: Праведники
ветхозаветные)
19 23 34 48 148 153 213

Предки Христа
148 213

Предтеча,
см. Иоанн Предтеча

Преображение
48

Преподобные
75 81 129 134 144

Приготовление жертвы
75

Приращение,
см. Евхаристия

Пророки
20 48 53 145 148 153 178
213 221 247 44 56-59

Пустынники,
см. Аскеты

Пятидесятница,
см. Сошествие св. Духа

Р

Рай
178

Распятие
45 48

Рафаил,
архангел
28 29 34 19-21

Рождество Христово
38 44 57 166 44-50

С

Сарра
116 172 107 108 113 114

Свитки с надписями
35 97 99 117 124 128 132

Свитки без надписей
117 134

Святители
(см. также: Епископы, отцы
церквей)
20 23 45 97 99 100 102
117 124 128 144 202 96-98
102-106 115 116 145

Святые жены,
см. Жены святые

Серафимы
7 20 23 28 29 34 53 148
161 168 172 182 209 213
11 14 16 19 21-24

Сергий, св.
25 63 216 68 70

Силы небесные
(см. также: Архангелы,
серафимы)
34 161

Симеон Богоприимец
44

Симеон младший
Дивноговец,
столпник
131 132 129 130

Симеон старший,
столпник
131 132 129 131

Сиф,
праотец
25 34 35 153 163 29 31

Служба святых отцов
97 99 117 124 128 144 166
188 90 96 115 122 147

Снятие со креста
45

Софония,
пророк
48

Сошествие во ад
48

Сошествие св. Духа
86 88

Спас Еммануил
35

Спас Нерукотворный
35

Спаситель
(см. также: Христос)
20 29 45 75 148 163 213

Спевсипп, св.
69

Спиридон,
епископ Тримифунтский
99 100 98

Сретение
44 45 53

Столпники
7 23 129 131 157 161 166
178 198 213 216 221 248
252 253 107 117 123-133

Страны света (концы
земли)
53

Страсти
87 92 93 172 89

Страшный суд
56 117 157 161 178

Учительная беседа
Христа с апостолами
87

Ф

Фекла,
равноапостольная
25 75 81 83 84

Феодор Исповедник
188

Филипп (?),
апостол
93 93

Фома (?),
апостол
93 93

Х

Херувимы
34 145

Христос
(см. также: Спаситель)
27 28 29 44 48 56 87 93
117 145 153 161 163 182
221 252 260

Христос Вседержитель
(см. также: Пантократор)
27 28 161 163 209 213
8-10

Христос иерей
102 183 193 99 100

Христос младенец
20 38 44 97 117 128 129
148 166 260 261 262 265
117

Христос перед Пилатом
87 92

Ю

Юродивые
(см. также: Андрей Христа
ради юродивый)
153

Т

Тайная вечеря
48

Тимофей,
епископ Эфесский
100

Трифон, св.
57 62 63 69

Троица
23 116 128 166 172 209
248 107-112 117

У

Уверение Фомы
45

Улита, св.
25 75 81 80 81

Уриил,
архангел
28 29 34 16-18 23

Успение Богоматери
45 100 55

Именной указатель

А

Адрианова
(-Перетц) В. П.
63
Азбелв С. Н.
18
Айналов Д. В.
102
Акиндин,
греческий монах
242
Алексий,
архиепископ новгородский
и псковский
10 18
Алешковский М. Х.
153
Аплатов М. В.
10 238 246 248 253
Амиранашвили Ш. Я.
224 226
Анатолий,
иеромонах
131
Андрей Боголюбский,
князь
9
Андрей
Христа ради юродивый
134
Анисимов А. И.
9 10 20 23 148 178 216
261 262 265
Антоний,
автор жития Симеона столп-
ника Старшего
131
Антонова В. И.
62 260
Артлебен Н. А.
12

Б
Бабич Г. (Бабий Г.).
97 99
Банк А. В.
128
Баранов Г. В.,
реставратор
23
Баранов И. А.,
реставратор
23
Баршевский И. Ф.,
фотограф
16
Батхель Г. С.,
реставратор
25
Батхель Л. Г.,
реставратор
25
Безобразов П. В.
75 131 132 154
Бетин Л. В.
7 173 193

Бихали-Мерин О.
(Бихали-Мерин О.)
62
Богусевич В. А.
11 19
Бошкович Дж.
(Бошковић Ђ.)
45 100 113
Брайтман Ф.
(Brightman F. E.)
97 124
Брейе Л.
224
Брюсова В. Г.
28
Брянин Д. Е.
173
Буслаев Ф. И.
9

В
Вайцман К.
(Weitzmann K.)
188 193
Варлаам,
калябрийский монах
242
Василиев А.
107
Василиева И.
107
Василий Великий,
автор литургии
124
Василий Данилович,
новгородский боярин
18 19 28 113
Васильев А. А.
131
ван ден Вен П.
(van den Ven P.)
99 132
Вздорнов Г. И.
116 161 186 212 266
Вессель К. (Wessel K.)
93 132
Вратислав-Митрович Л.
(Wratislaw-Mitrović
L.)
100
Вученович С.
(Вученовић С.)
193

Г
Геннадий,
архиепископ новгородский
75
Гладенко Т. В.
11 15

Голейзовский Н. К.
148 157 234 238 246 252
Голубинский Е. Е.
108
Гордеев Д. П.
92 148 259
Грбар А. Н. (Grabar A.)
45 224 226
Грбарь И. Э.
7 16 20 23 266
Грекова В. Б.
26
Григорий Богослов,
его сочинения
252
Григорий Палама,
архиепископ Солунский
238 242 248
Григоров Д. А.
131
Грозданов Цв.
107 108
Гусев Л. П.
20
Гусев П. Л.
10 20 153
Гусева И. А.,
художница
8

Д
Давид,
псалмопевец
28
Давид,
архиепископ новгородский
131
Давыдов С. Н.
16 17
Делехэй Х.
(Delehayе H.)
131 132 154
Демус О. (Demus O.)
86 100 148
Денисов Л.
62
Джочи Д. (Џокић Д.)
193
Джордани Э.
(Giordani E.)
153
Джурич В. (Ђурић В. J.)
45 62 113 128 212 234
Диль Ш.
224
Дионисий Ареопагит,
его сочинения
102
Димитриевич С. М.
113
Дмитриев Л. А.
9

Дмитриев Ю. Н.
17 86 182
Дмитрий Иванович
Донской,
московский князь
18 19 186
Домбровская Е. А.,
реставратор
23
Доментио Теотокопули
(Эль Греко)
235
Дорофей авва,
его сочинения
238
Дурново Л. А.,
Durnovo L.
182
Дюфренн С.
(Dufrenne S.)
93 97 148

Е
Епифаний Премудрый
93 141 230 234 236 237
Епифаний, св.
134

Ж
Живкович Б.
(Живковић Ђ.)
62 92 113
Жидков Г. В., Židkov G.
23 265

И
Иван Васильевич,
сын новгородского боярина
Василия Даниловича
19
фон Иванка Э.
(von Ivanka E.)
247
Иисус,
см. Христос
Ильин М. А.
117
Иоанн Богослов,
его сочинения
28
Иоанн Златоуст,
автор литургии
124
Иоанн (Илия),
архиепископ новгородский
153
Иоанн VI Кантакузин,
византийский император
237

Иоанн Синайский
(Лествичник),
его сочинения
134 141 157 238
Исаак Сирий,
его сочинения
238
Исаия,
пророк
99

К
Казакова Н. А.
75
Казанский П.
132 134
Каллиергис
(Καλλιέργης),
греческий художник
48 234
Каменный В.
148
Караваджо
253
Каргер М. К.
11 18 86
Кашанин М.
45
Кирилл Тверской,
игумен Спасо-Афанасиева
монастыря
93 141 230 236
Кирпичников А. И.
100
Кисляков Н. А.,
реставратор
23
Ковалева В. М.
183
Кожинов В. В.
258
Комеч А. И.
7
Кондаков Н. П.
129 260 262 266
Константин I Великий,
император
81 134
Корин П. Д.,
коллекционер
62
Кошо Д.
108 113
Красноречьев Л. Е.
11 15
Красносельцев Н. Ф.
93 108
Краснянский Г.
261
Кузнецов Л. Н.,
реставратор
25
Кушников А. И.
20

Л

Лазарев В. Н.,
Lazarev V.
5 8 9 10 34 45 74 99 100
102 107 108 113 134 141
173 203 212 216 224 230
236 237 238 246 266

Ласковский В. П.
11

Латышев В. В.
131

Лафонтэн-Досонь Ж.
(Lafontaine-Dosogne
J.)
132

Леонардо да Винчи
253

Лихачев Д. С.
99 253 258

Лихачев Н. П.
62

Лосский В.
247

Лурье Я. С.
75

Любинкович М.
(Любинковић М.)
29

Любинкович Р.
(Любинковић Р.)
193

М

Мавродин В. В.
9

Макарий,
архимандрит
11 19 20 261

Макарий Египетский,
его сочинения
238

Макарий,
архиепископ новгородский
и митрополит московский
63 69 81 134 141

Максим Исповедник,
его сочинения
238

Максимов П. Н.
11

Малицкий Н. В.
62 116

Манго К. (Mango С.)
63 100 265

Мануил Евгений,
греческий художник
224 230

Мацулевич Л. А.
20 45 86 87 93 148 265

Мейендорф И. Ф.
(Meyendorff J.)
238 242

Мийович П.
(Мјовић П.)
45 62 113

Милле Г. (Millet G.)
56 108 113 224

Милькович-Пелек П.
(Мильковиќ-Пелек П.)
93 108 113

Минин П.
132

Михаил Александрович,
князь тверской
28

Михайловский Б. В.
34 224 246

Мишин В. А.,
реставратор
25

Муравьев М. В.
260

Муратов П. П.
7 20

Мурьянов М. Ф.
62 63

Мюррей С. (Murray S.)
69

Мясоедов В. К.
102 265

Н

Нарбеков В. А.
11

Некрасов А. И.
266

Нелидов А. И.,
коллекционер
100

Николич Р. (Николић Р.)
62 92

Никольский А. И.
12

Нифонт,
епископ суздальский
75

Новиков Ю. В.,
реставратор
25

О

Окунев Н. Л.
74 87 92 93 97 100 148

Олсуфьев Ю. А.
19 23 25 29 34 128

Онаш К. (Onasch K.)
11 253

Оржел Б. (Orgels В.)
132

Орлов М. И.
97 99 124

Орлов С. Н.
9

Осиновский П.
11 14 16 19 261

П

Паллас Д. (Pallas D. I.)
34

Пападопуло-
Керамев А. И.
131

Пелеканидис С.
(Πελεκανίδης Σ.)
48 128 234

Петкович В.
(Петковић В.)
100 113 128

Петкович С.
(Петковић С.)
128

Петр I
260

Плотин,
философ
252

Плугин В. А.
7 28 161 238

Подскальский Г.
(Podskalsky G.)
247

Покровский В. А.
16

Покровский Н. В.
63 86 93 108 132 161

Полеховская Т. Б.
10

Полякова С. В.
63

Попов Г. В.
75

Попов И. В.
248 252

Попова О. С.
188

Порфиридов Н. Г.
10 20 23

Порфирий (Успенский),
архимандрит
100

Порфирьев И.
148

Пуришев Б. И.
34 246

Р

Радойчич Св.
(Радојичић Св.)
134

Редин Е. К.
53

Реформатская М. А.
93 97

Робинов В. В.,
фотограф
7

Романов К. К.
265

Ромашкевич В. Ф.,
реставратор
25

С

Сарто Андреа,
итальянский художник
183

Свирин А. Н.
193

Седелъников А. Д.
236

Сергеев В. Н.
178

Сергий,
архимандрит
132

Симеон Новый Богослов,
его сочинения
238 247 248

Скабалланович М. Н.
86 148

Смирнова Э. С.
7 62 107 108

Сотиру М. и Г.
(Σωτηρίου Μ και Γ.)
29

Спаситель,
см. Христос

Срезневский И. И.
57

Стейнерт Э. И.,
фотограф
7

Стефан Душан,
сербский король
238

Стирнон Д. (Stiernon D.)
238

Строков А. А.
11 19

Суботич Г. (Суботић Г.)
28

Суслов В. В.
11 16 20 56 69 113

Сычев Н. П.
102 265

Т

Тихомиров П.
260

Толстой М. В.
20

Томашевич Л.
(Томашевић Љ.)
193

Томич С. (Томић С.)
62 92

У

Уинфилд Д.
(Winfield D.)
173

Успенский А. И.
62 108 113

Успенский Ф. И.
242

Ученики и помощники
Феофана Грека
173 203 209 212-213

Ф

Феодосий,
император
134

Феофан Грек,
passim

Филатов В. В.
15 173 183 193 198

Филимонов Г. Д.
63 86

Фролов А. (Frolow A.)
9

Х

Хадзилакис М.
29 224

Хадзиниколау А.
(Chatzinikolaou A.)
132

Халленслебен Х.
(Hallensleben H.)
87

Хаман-Мак Лен Р.
(Hamann-Mac Lean
R.)
87

Хоукинс Э.
(Hawkins E. J. W.)
63 100

Христос
45 53 86 92 93 148 153
154 216

Хэммонд К.
(Hammond C. E.)
97 124

Ч

Чернышев Н. М.
173 183

Чириков Г. О.,
реставратор
261

Чураков С. С.,
реставратор
23

Ш

Шархун Л. Н.,
реставратор
25

Швайнфурт Ф.
(Schweinfurth Ph.)
173 183

Шорин Л. И.,
реставратор
25

Штендер Г. М.
11 15

Шуляк Л. М.,
11 15 16 17

Щ

Щусев А. В.
16

Э

Эйкен Г.
154

Эндервуд П.
(Underwood P. A.)
63 131 148

Ю

Юкин П. И.,
реставратор
20 23 25 108 182

Я

Янин В. Л.
131

Ярослав Мудрый,
князь новгородский и киев-
ский
9

Предметно-географический указатель

А

- Антиохия
131 132
- Арилье,
фрески в церкви св. Ахиллия, 1296 год
113
- Архивы, архивные материалы,
см. Ленинград, Москва, Новгород
- Афины,
Византийский музей, икона архангела Михаила, XIV-XV век
29
- Афон,
монастырь Дионисиат, миниатюры в Сборнике, XV век
188
- монастырь Кутлумуш, миниатюры в Сборнике, XV век
188
- Лавра,
Евангелие конца XIII века с рисунками XIV века сод. А 76
(см. также: Балтимор, Париж, Чикаго)
188
- Архипелаг, острова в Эгейском море
234

Б

- Балканы
173 234
- Балтимор,
Walters Art Gallery, лист с рисунком XIV века («Явление Христа апостолам») из Евангелия, хранящегося в Лавре на Афоне
188
- Белоруссия
266
- Болгария
230 234
- Босфор
230

В

- Вашингтон,
Думбартон Окс, икона мозаическая с изображением Иоанна Златоуста из бышн. собрания А. И. Нелюдова, XII век
100

- Вена,
Национальная библиотека, миниатюры в Новом Завете (cod. theol. gr. 300), середина XIV века
226

- Веррия,
фрески в церкви Воскресения Христа, 1315 год
48
- Владимир,
фрески в Успенском соборе, XII век
75

- Византия
36 212 230 235 238 242
246 253 262

- Венеция
258
- Возрождение
183 253 258

- Волга
19
- Вологда
19

Г

- Галата, пригород Константинополя
141 230 234 237
- Галилея
45
- Грачаница,
фрески в церкви Благовещения, 1321 год
113

- Греция
234 238
- Грузия
224

Д

- Далмация
62
- Дамаск
144
- Двинская земля
19
- Дечаны,
фрески в церкви Вознесения, 1335-1350 годы
100 113 162
- Дивная гора близ Антиохии
132

Ж

- Жития, менологии
(см. также: Минеи четки)
132 134

З

- Звенигород,
фрески в Успенском соборе на Городке, первая четверть XV века
75
- фрески в Рождественском соборе Савво-Сторожевского монастыря, первая четверть XV века
75

И

- Иваново, село в Болгарии
фрески в пещерной церкви, 60-е годы XIV века
230
- Исихасты, исихазм, неосихазм
144 157 238 242 246 247
248 252

- Италия
235

К

- Каппадокия
69
- Катавад, монастырь на Крите (?)
141
- Кастория,
фрески в церкви Панатгии τῆς Κριταῖα, XIV-XV век
128
- Кафа, город в Крыму
141 230 234 237
- Киев
107
- мозаики в соборе св. Софии, около 1046 года
102 148
- Киликия
131
- Кипр,
фрески в монастыре св. Неофита, конец XII века
63

- Константинополь
69 131 141 188 230 234
237 238 253
- мозаики и фрески в Кахрие Джами (монастырь Хоры), около 1316-1321 годы
38 148 173 224
- мозаики в Фетие Джами (монастырь Богородицы Паммакаристы), 10-е годы XIV века
224
- собор св. Софии
230
- статуя Юстиниана
230
- церковь св. Акакия
134

- Копорин,
фрески в церкви св. Евгения, начало XV
128
- Корсунь (Херсонес)
107
- Крит
141
- Крым
107 230

Л

- Легенды (сказания, предания)
9 44 75 102 117 148
- Ленинград
Архив Академии наук СССР (Ленинградское отделение)
20
- Архив Института археологии Академии наук СССР (Ленинградское отделение)
260 261 265
- Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Шchedрина, миниатюры в Евангелии (греч. 305), конец XIII - начало XIV века
188
- миниатюры в Новом Завете (греч. 517), вторая половина XIV века
188
- миниатюры в Прологе (Погод. 59), конец XIV века
62
- миниатюры в Евангелии (Погод. 18), 1463 год
193

- Русский музей, икона «Битва новгородцев с суздальцами», начало XVI века
11 15 4
- икона св. Климента, конец XV века
108
- Эрмитаж, икона св. Григория Богослова, XII век
128
- Липляны,
фрески в церкви Ввеления, вторая половина XIV века
193

М

- Малая Азия
57 237
- Македония
62 107 212 234 237 238
242 266
- Манассия,
фрески в церкви св. Троицы, между 1406 и 1418 годами
62 92
- Манастир,
фрески в церкви Николая Чудотворца, 1271 год
108 113
- Марков монастырь,
фрески в соборной церкви св. Дмитрия, 1376-1381 год
234
- Мелетово,
фрески в церкви Успения Богоматери, 1465 год
173 186
- Месопотамия
131
- Милешево,
фрески в соборной церкви Вознесения Христа, 1234 год
134
- Минеи четки
(см. также: Жития, менологии)
63 69 81 134 141
- Мистра,
фрески в церкви Митрополии, около 1312 года
113
- фрески в церкви Богоматери Перивлпты, вторая половина XIV века
56

Москва,
253
Гос. Библиотека СССР
им. В. И. Ленина,
миниатюры в Псалтири
Ивана Грозного, 80-е годы
XIV века
188

иконы и лицевые руко-
писи
230

Гос. Исторический му-
зей,
кресты каменные из церкви
Спаса на Ильине

11
миниатюры из греческого
Нового Завета, середина
XIV века
226

Кремль,
икона Иоанна Златоуста из
деисуса Благовещенского
собора

100
несохранившиеся фрески
Феофана Грека в церкви
Рождества Богородицы,
1395 год
203 234

несохранившиеся фрески
Феофана Грека в церкви
Михаила архангела, 1399
год
203 234

Гос. Третьяковская га-
лерея,
архив

19 23 25 29 34
икона «Богоматерь Знаме-
ние» из бывш. собрания
П. Д. Корина, XIII век
260

икона «Конон градарь» из
бывш. собрания П. Д. Ко-
рина, XVIII век
62

икона «Спас на престоле с
избранными святыми», вто-
рая половина XIII века
108

икона «Успение Богомате-
ри» из Десятинного мона-
стыря в Новгороде, на-
чало XIII века
100

Центральный Гос.
архив древних актов,
миниатюры в Типограф-
ском Прологе, конец XIV
века
62

Мраморное море
141 237

Н

Нерези,
фрески в церкви св.
Пантелеймона, 1164
год
62 99

Нижний Новгород,
несохранившиеся фре-
ски Феофана Грека в
церкви Михаила архан-
гела, 80-е годы XIV
века
230 234

Никся
237

Никомидия
237

Новгород
7 9 10 16 17 20 23 107
113 226 230 235-237 253
259 260 266

Ильинская (Ильина)
улица
9 18 28 153
кремль (детинец)
10

летописи
9 18 19 183 186 236 259
266

музей
9 10 25 261
архив музея
20

икона «Богоматерь Знаме-
ние», до 1169 года
9 10 259

икона «Битва новгородцев
с суздальцами», 60-е годы
XV века
10 14 17 3

фрагмент фрески из
церкви Спаса Преобра-
жения
86

описания новгород-
ских церквей
12 20

пожары
19 183 186

стороны
Славенский конец
9 186

Софийская сторона
186

Торговая сторона
9 19 183 186
фрески в церквях
Спаса на Нередице,
1199 год
62 102 108 113 161

Николаи на Липне, 1294 год
86

Спаса Преображения на
Ильине, 1378 год
passim

Спаса на Ковалеве, 1380 год
26 74 266

Феодора Стратилата, 80-е
годы XIV века
7 20 27 35 74, 92 93 131
148 226

Успения Богоматери на
Волотовом поле, около
1390 года
7 27 34 45 56 69 86 87 93
108 113 148 186 212 226
234

Рождества на кладбище,
конец XIV века
267 268

Благовещения на Городище,
конец XIV века
268

Михаила архангела на Ско-
вородке, конец XIV – начало
XV века
212

церкви
Богородицы Знамение (Зна-
менский собор)
259 260

Богородицы на Михалине
19

Дмитрия Солунского
186

собор св. Софии
10 28

Спаса Преображения на
Ильине
passim

О

Охрид
107

фрески в церкви Бого-
матери Перивлепты,
1295 год
93 173

фрески в церкви св.
Врачей (Мали свети
Врачи), вторая поло-
вина XIV века
128

фрески в церкви св.
Константина и Елены,
конец XIV века
28

П

«Палеологовское
Возрождение»
56

Памфилия
57

Париж,
Национальная библио-
тека,

миниатюры в коммента-
риях Феофилакта Болгар-
ского на Евангелия от Мат-
фея и Луки (cod. gr. 196),
XIV век
188

миниатюры в Сборнике
теологических сочинений
Иоанна Кантакузина (cod.
gr. 1242), 1371-1375 годы
226

Национальная школа
византийского искусства,
лист с рисунком XIV века
«Крещение» из Евангелия
конца XIII века, храняще-
гося в Лавре на Афоне
188

Петербург
20

Подлинники иконопис-
ные
62 63 69 100 108 113 128
134 141 144

Предания,
см. Легенды (сказания)

Предвозрождение
253 258

Принстон,
Университетский музей
византийского искусства,
миниатюры в греческом
Евангелии (cod. 57.29),
1380 год
188

Притчи
178

Псков,
иконы
230
фрески в Рождествен-
ском соборе Снетого-
рского монастыря, 1313
год
161 173 178 224

Р

Раваница,
фрески в соборной цер-
кви Вознесения, между
1376 и 1385 годами
29

Рашка
212

Рим
258
фрески в Санта Мария
Антиква, VII век
100

Россия, Русь
7 16 19 62 75 107 141 144
161 230 234 235 237 253

С

Салоники (Фессалоники)
131 234 237 238

Свет, сияние
178 182 198 199 203 242
247 248 252

**Селемврия, город во
Фракии близ Кон-
стантинополя**
188

Сербия
62 230 234

Сказания,
см. Легенды

Сопочаны,
фрески в соборной
церкви св. Троицы,
1263-1268 годы
113

София,
Национальный музей,
икона «Видение Иезекииля»,
вторая половина XIV века
226

Средиземное море
141

Старая Ладога,
фрески в церкви св.
Георгия, вторая поло-
вина XII века
102 113

Старая Сербия
212 234

Старо Нагоричино,
фрески в церкви св.
Георгия, 1316-1317 го-
ды
87 100 113 162

Суздаль,
фрески в соборе Рож-
дства Богородицы,
1233 год
75

T

Торжок
28

Торчелло,
мозаика «Страшный
суд» в соборе, XII век
161

Ф

Флоренция
258

Фракия
237

Фригия
57

X

**Халки, остров в Мрамор-
ном море (Принцевы
острова)**

фрески в церкви Бого-
матери Панагии, XIV
век
265

**Халкидон, город близ
Константинополя**
141 230 234 237

Ц

Цаленджиха,
фрески в церкви, между
1384 и 1396 годами
29 63 224

Царьград,
см. Константинополь
Церковные соборы
153 242

Ч

Чикаго,
собрание Уиллоби
(H. R. Willoughby),
лист с рисунком XIV века
«Проповедь Иоанна Кре-
стителя» из греческого
Евангелия конца XIII века,
хранящегося в Лавре на
Афоне

Чурчер,
фрески в церкви св. Ни-
киты, начало XIV века
108

Ю

Югославия
230

Оглавление

Предисловие	7
I	
Краткие исторические сведения о церкви Спаса и ее архитектура	9
II	
Открытие фресковой живописи в церкви Спаса	18
III	
Система росписи храма и ее общий замысел	27
IV	
Стиль росписи церкви Спаса	162
V	
К вопросу об истолковании фресок Феофана Грека в церкви Спаса	236
Приложение О наружных фресках церкви Спаса Преображения	259
Summary	269
Список иллюстраций / List of illustrations	276
Указатели	284

Вздорнов
Герольд
Иванович

Фрески Феофана Грека
в церкви Спаса Преображения
в Новгороде

Редактор

Т. В. Юрова

Художник серии

А. Т. Троянкер

Оформление и макет

В. А. Королькова

Архитектурная графика

М. И. Бородкина

Надписи выполнены

И. А. Гусевой

Подготовка фотооригиналов

Н. М. Давыдова

Перевод на английский
язык

В. Л. Алешиной

Художественный

редактор

М. Г. Жуков

Технический

редактор

Н. В. Муковозова

Корректор

Н. Г. Шаханова

А 13071

Подписано в печать 26/ХІІ-74 г.

Формат бумаги 60 × 90 1/8

Бумага мелованная

Условных печатных листов 36,5

Учетно-издательских листов 29,669

Тираж 25000 экземпляров

Издательский № 20618

Издательство «Искусство»

103051 Москва,

Цветной бульвар, 25

Типография Графише Верке

Цвикау – ГДР

Цена 5 р. 39 к.

Sp. 390

Frescoes of Theophanes the Greek
in the Church of the Saviour
of the Transfiguration
in Novgorod

Theophanes the Greek is an outstanding Byzantine painter of the fourteenth century. His works have been preserved only in Russia, which became the artist's second Motherland. In 1978 it will be six hundred years since the frescoes in the Church of the Saviour of the Transfiguration in Novgorod were executed by Theophanes. Despite the fact that many of the frescoes have been completely ruined the survived pieces are highly expressive and possess great psychological impact. The art of Theophanes is characterised by the brilliance of form which he uses to narrate of Man, his place and role in the life of medieval society.

A considerable number of individual personages and large compositions were cleaned in the course of restoration works in the Church of the Saviour in 1968-1970. They are published for the first time. Due to new discoveries activity of the artist may be studied with more concreteness.

Theophanes' work is important not only for the history of the monumental painting. The frescoes from the Church of the Saviour give opportunity to study the medieval ideology as a whole, first of all, in the Eastern Europe, in the transitional epoch of the fourteenth century. In ideas and high degree of mastery they are equal to the best examples of the world artistic culture.



