ФЕОФАН ГРЕК

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»

В. Н. ЛАЗАРЕВ

ФЕОФАН ГРЕК

И ЕГО ШКОЛА

Библиотека
«Христианская тѣхнѣ»
№ 0093

МОСКВА · 1961

ПРЕДИСЛОВИЕ

В свете открытий последних тридцати лет вряд ли можно сомневаться в том, что среди византийских художников XIV века Феофан Грек был одной из самых ярких, если не самой яркой индивидуальностью. Во всяком случае, среди дошедших до нас произведений греческого мастерства, датируемых палеологовской эпохой, нет ни одного (кроме разве мозаик и фресок Кахриэ Джами), которое могло бы сравниться по своему высочайшему артистизму с бесспорными работами Феофана. Это вполне оправдывает появление в свет специальной монографии, посвященной его творчеству.

Для истории древнерусского искусства Феофан имеет совсем особое значение. Он приехал на Русь в тот момент, когда молодая русская культура находилась на подъеме. Наши мастера сумели прекрасно использовать уроки Феофана. Его деятельность на Руси нашла широкий отклик, и сам великий Рублев испытал на себе живительное воздействие его искусства. Показать роль и значение Феофана для русской живописи — в этом автор усматривал одну из основных задач настоящего исследования.

К сожалению, от Феофана до нас дошло крайне мало произведений, а между тем нам известно со слов хорошо его знавшего Епифания Премудрого, что еще до приезда в Новгород он расписал около сорока церквей. Даже если мы имеем здесь дело с характерным для писателя XV века преувеличением, все же не приходится сомневаться в том, что Феофан был необычайно плодовитым художником и что его новгородские росписи и деисусный чин московского Благовещенского собора являются лишь незначительной частью всего им созданного. Поэтому так трудно восстановить творческий путь Феофана. Здесь необходимо использовать все возможные историко-художественные факты, сколь бы незначительны они ни были, причем исследователь должен тщательно сопоставлять их со свидетельствами литературных источников. И. Э. Грабарь, которому мы более всего обязаны в деле изучения творчества Феофана, уже многое сделал в этом направлении[1]. Именно по его инициативе были расчищены фрески Спаса Преображения и иконостас Благовещенского собора, послужившие основой всех наших знаний о Феофане; именно его стараниями последний превратился из полумифической фигуры в конкретную художественную индивидуальность. Но ряд важных научных вопросов остался незатронутым в краткой монографии И. Э. Грабаря, написанной свыше тридцати пяти лет тому назад, когда многие вопросы не могли еще быть не только решены, но и поставлены так, как это стало возможным в наши дни, после новых открытий в области византийской и древнерусской живописи.

В создании этой книги немалую помощь мне оказали И. Э. Грабарь, Н. Н. Воронин, М. В. Щепкина, Е. Ч. Скржинская, М. Н. Тихомиров. Всем им я выражаю большую благодарность за их ценные советы и дружеские указания.

[1] См. И. Грабарь, Феофан Грек. Очерк из истории древнерусской живописи, Казань, 1922 (оттиск из «Казанского музейного вестника» за 1922 год, № 1).

БИОГРАФИЯ ФЕОФАНА ГРЕКА

Как правило, у нас почти совершенно отсутствуют биографические сведения о жизни и творчестве византийских и древнерусских мастеров. Скупые средневековые источники гораздо больше сообщают о заказчиках, чем о выполнявших заказы художниках, в представлении феодального общества находившихся на низшей ступени иерархической лестницы. В лучшем случае летописи приводят год построения той или иной церкви или выполнения ее росписи. Биография Феофана Грека является в этом отношении счастливым исключением. Для ее восстановления у нас имеется замечательный источник: письмо современника художника Епифания Премудрого к Кириллу Тверскому[1]. Письмо это, написанное около 1415 года, не только содержит интереснейший биографический материал, но и дает изумительную по своей живости характеристику Феофана, мастерски сделанную пером человека, хорошо знавшего великого художника. Можно без преувеличения утверждать, что в историографии русского искусства послание Епифания занимает выдающееся место как

[1] Письмо Епифания издавалось (в оригинале и в переводе) неоднократно — см.: «Православный собеседник», 1883, ноябрь, стр. 323—328; «Православный палестинский сборник», 1887 (V), вып. 3, стр. 3—6 (со вступительной статьей арх. Леонида); И. Грабарь, Феофан Грек, стр. 5—6; А. Строков и В. Богусевич, Новгород Великий, Л., 1939, стр. 108—110; «Мастера искусства об искусстве», IV, М.—Л., 1937, стр. 15—17.

документ первостепенного значения, свидетельствующий о тонком понимании художественных явлений нашими отдаленными предками.

Епифаний, по-видимому, бывший монахом Троице-Сергиева монастыря, жил в конце XIV — начале XV века (умер он ок. 1420 г.)[1]. Это был человек весьма образованный, наделенный незаурядным литературным дарованием, за что получил прозвище — «Премудрый». Епифаний искренне увлекался своими героями, и это составляет, пожалуй, самую привлекательную сторону написанных им житий. Он не жалеет красок словесной палитры ради достижения более образной характеристики. Но стиль его имеет много искусственного. Эта метафорическая манера письма, занесенная на Русь с Балкан, нашла у нас немало приверженцев и получила широкое распространение, особенно в житийной и повествовательной литературе[2]. Сам Епифаний называет ее «плетением словес»[3]. Он любит изысканную и цветистую фразу, перегруженную риторическими тропами и фигурами; он охотно прибегает к нагромождению эпитетов, к амплификациям, к тавтологическим оборотам. Однако наряду с такой искусственной, подвергнутой сильнейшей стилизации словесной тканью в житиях Епифания встречаются и весьма живые, порой чисто простонародные обороты речи. Сочетание этих черт мы находим и в послании Епифания к Кириллу Тверскому, в котором словесные фиоритуры чередуются с меткими наблюдениями, изложенными простым, образным языком.

Свое письмо Епифаний адресовал не Кириллу Белозерскому, как это ошибочно считалось долгое время, а Кириллу — игумену тверского Спасо-Афанасиева монастыря[4]. Во время нашествия Едигея на Москву (1408—1409), когда была разорена и сожжена Троицкая обитель, Епифаний бежал в Тверь, где нашел приют у игумена Кирилла. Как раз в это время последний увидел в одной из книг, привезенных Епифанием, изображение прославленного константинопольского храма св. Софии. Шесть лет спустя, то есть около 1415 года, Кирилл просил Епифания напомнить ему те обстоятельства, при которых он ознакомился с этим изображением. В ответ он получил послание Епифания, представляющее восторженный панегирик Феофану, автору рисунка. Вот что писал Епифаний своему другу: «Ты видел церковь Софийскую Цареградскую,

---

[1] Об Епифании см.: В. Ключевский, Древнерусские жития святых как исторический источник, М., 1871, стр. 88—112; А. Кадлубовский, Очерки по истории древнерусской литературы житий святых, Варшава, 1902, стр. 171—178; М. Сперанский, История древней русской литературы. Московский период, изд. 3, М., 1921, стр. 104; А. Орлов, Древняя русская литература XI-XVI вв., М.—Л., 1937, стр. 245—249; Н. Гудзий, История древней русской литературы, М., 1938, стр. 213—216; «История русской литературы», II—1, М.—Л., 1945, стр. 235—238 (изд. Института литературы Академии наук СССР); Д. Лихачев, Культура Руси эпохи образования русского национального государства, М., 1946, стр. 84—85. Житие Сергия издано арх. Леонидом в «Памятниках древней письменности» (Спб., 1885), житие Стефана Пермского — Археографической комиссией под ред. В. Дружинина (Спб., 1897).

[2] В этой же манере писали митрополит Киприан и Пахомий Логофет. Подробный анализ стиля Пахомия, очень напоминающего стиль Епифания, мы находим в книге В. Яблонского «Пахомий Серб и его агиографические писания», Спб., 1908, стр. 241—275.

[3] Н. Гудзий, История древней русской литературы, стр. 216.

[4] См. А. Седельников, Из области литературного общения в начале XV века (Кирилл Тверской и Епифаний «Московский»), «Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук СССР», 1926 (XXXI), стр. 159—176.

написанную в моей книге — Евангелии, именуемом по-гречески Четвероевангелием, на нашем же русском языке — Четвероблаговестием. Вот каким образом случилось, что здание это было написано в нашей книге. Когда я жил в Москве, там проживал и преславный мудрец, философ зело хитрый, Феофан, родом грек, книги изограф нарочитый и среди иконописцев отменный живописец, который собственною рукой расписал много различных церквей каменных — более сорока, какие имеются по городам: в Константинополе, и в Халкидоне, и в Галате, и в Каффе, и в Великом Новгороде, и в Нижнем. Но в Москве им расписаны три церкви: Благовещения святой Богородицы, св. Михаила и еще одна. В церкви св. Михаила он изобразил на стене город, подробно вырисовав его красками; у князя Владимира Андреевича он изобразил на каменной стене также самую Москву; терем у великого князя расписан [им] невиданною [раньше] и необычайной росписью, а в каменной церкви св. Благовещения [он] написал «Корень Иессеев» и «Апокалипсис». Когда он все это изображал или писал, никто не видел, чтобы он когда-либо взирал на образцы, как [это] делают некоторые наши иконописцы, которые в недоумении постоянно [в них] всматриваются, глядя туда и сюда, и не столько пишут красками, сколько смотрят на образцы. Он же, казалось, руками пишет роспись, а сам беспрестанно ходит, беседует с приходящими и умом обдумывает высокое и мудрое, чувственными же очами разумными разумную видит доброту. Сей дивный и знаменитый муж питал любовь к моему ничтожеству; и я, ничтожный и неразумный, возымел большую смелость и часто ходил на беседу к нему, ибо любил с ним беседовать.

Сколько бы с ним кто ни беседовал, не мог не подивиться его разуму, его иносказаниям [«притчам»] и его хитростному строению. Когда я увидел, что он меня любит и что он мною не пренебрегает, то я к дерзости присоединил бесстыдство и попросил его: «Прошу у твоего мудролюбия, чтобы ты красками написал мне изображение великой святой Софии Цареградской, которую воздвиг великий Юстиниан, уподобляясь премудрому Соломону; некоторые говорили, что по качеству и величине это — Московский Кремль внутреннего города, такова она в окружности и основание ее, когда обходишь кругом: если странник войдет сюда и пожелает ходить без проводника, то ему не выйти, не заблудившись, как бы он ни казался мудр, [и это] ввиду множества столпов и околостолпий, сходов и восходов, переводов и переходов, и различных палат и церквей, лестниц и хранильниц, гробниц, разного наименования отделений и приделов, окон, проходов и дверей, входов и выходов, а также каменных столпов. Так называемого Юстиниана [ты] напиши мне сидящим на коне и держащим в правой своей руке медное яблоко (говорят, размеры его таковы, что в него можно влить два с половиной ведра воды); и это все вышесказанное изобрази на книжном листе, чтобы я мог положить это в начале книги и, вспоминая твою работу и глядя на такой храм, мог бы представлять себе, что нахожусь в Цареграде». Он же, мудрец, мудро ответил мне: «Невозможно, — молвил он, — ни тебе того получить, ни мне написать, но, впрочем, по твоему настоянию, я частично напишу тебе, и то это не часть, а сотая доля, от множества малость, но благодаря этому малому написанному нами изображению и остальное ты представишь и уразумеешь». Сказав это, он смело взял кисть и быстро написал изображение храма, наподобие подлинной церкви в Цареграде, и дал его мне. От того листа была великая польза и прочим московским иконописцам, так как многие пере-

рисовали его себе, соревнуясь друг перед другом и перенимая друг у друга. После всех решил и я, как живописец, написать это в четырех видах, и мы поместили таковой храм в своей книге в четырех местах: 1) в начале книги и в Матфееве евангелии, где столп Юстиниана и образ евангелиста Матфея; 2) в начале Марка евангелиста; 3) перед началом Луки евангелиста и 4) перед началом Иоаннова благовестия; четыре храма и четырех евангелистов написал, которые ты и видел, когда я, устрашась Едигея, бежал в Тверь и у тебя нашел отдых и тебе поведал мою печаль и показал все книги, которые остались у меня от бегства и разорения. Тогда ты и видел этот написанный храм и через 6 лет в прошлую зиму напомнил мне о нем по своей доброте».

Хотя письмо Епифания содержит много риторических прикрас, тем не менее подлинность приведенных в нем фактов не вызывает никаких сомнений. Епифаний хорошо знал Феофана и, по-видимому, получал все сведения о его жизни непосредственно от самого художника. Во всяком случае, летописи целиком подтверждают правильность сообщаемых Епифанием сведений.

Перечисляя те города, где Феофан работал на Руси, Епифаний на первом месте называет Новгород. Как раз с Новгородом связана и первая из упоминаемых летописью работ Феофана. В третьей новгородской летописи мы читаем под 1378 (6886) годом: «Того же лета подписаша церковь Господа нашего Иисуса Христа, на Ильине улицы, повелением благородного и боголюбивого боярина Василья Даниловича, со уличаны Ильины улицы, а подписывал мастер Греченин Феофан, при великом князе Димитрии Ивановиче и при Архиепископе Алексии Великого Новаграда и Пскова»[1]. Здесь идет речь о частично дошедших до нас фресках церкви Спаса Преображения на Ильиной улице, расчищенных в несколько приемов между 1910 и 1944 годами и являющихся нашим главным источником для изучения стиля Феофана.

Говоря о работах Феофана в Москве, Епифаний упоминает три расписанные им церкви: Благовещения св. Богородицы, св. Михаила и еще одну, названия которой не приводит. И в данном случае его свидетельство находит себе полное подтверждение в летописных известиях. Тут нашим основным источником является Троицкая летопись, сгоревшая при пожаре Москвы в 1812 году. К счастью, она была скопирована Н. М. Карамзиным[2]. В этой летописи, доведенной до 1409 года и, следовательно, написанной в своей заключительной части еще современником Феофана, имя последнего упоминается трижды в связи с тремя расписанными им в Москве храмами. Под 1395 (6903) годом мы читаем: «Июня в 4, в Четверг как обедню починают, начата бысть подписывати новая церковь каменная на Москве Рождество св. Богородицы, а мастеры бяху Феофан иконник, Гречин филосов да Семен Черный и ученици их...»[3]. Епифаний, по-видимому, запамятовавший название этой церкви, говорит о ней глухо: «одну же на Москве». Зато название двух других расписанных Феофаном храмов он приводит полностью. Это Архангельский и Благовещенский соборы в Москве, фигурирующие и

[1] «Полное собрание русских летописей», III, стр. 231. Ср. М. Каргер, К вопросу об источниках летописных записей о деятельности зодчего Петра и Феофана Грека, «Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР», 1956 (XII), стр. 567—568.

[2] О Троицкой летописи см.: М. Приселков, Троицкая летопись. Реконструкция текста, М.—Л., 1950. Троицкая летопись сохранилась в составе Симеоновской летописи.

[3] М. Приселков, Троицкая летопись, стр. 445. Это же известие фигурирует во второй Софийской летописи и в Воскресенской летописи под 6903 (1395) г.

в Троицкой летописи под 1399 (6907) и 1405 (6913) годами. В 1399 году, свидетельствует летописец, «подписывали церковь каменную на Москве св. Михаила, а мастер бяше Феофан иконник Гръчин со ученики своими»[1]. Шесть лет спустя летописец сообщает: «Тое же весны почаша подписывати церковь каменную св. Благовещение на князя великого дворе, не ту, иже ныне стоит, а мастеры бяху Феофан иконник Гръчин, да Прохор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев, да того же лета и кончаши ю...»[2]. Таким образом, летописец упоминает о тех же трех московских храмах, расписанных Феофаном, о которых говорит в своем письме и Епифаний. К сожалению, ни одна из этих московских работ Феофана до нас не дошла, так как ни кремлевская церковь Рождества Богородицы, ни первоначальный Архангельский собор, ни первоначальный Благовещенский собор не сохранились[3]. Уцелел лишь иконостас Благовещенского собора, чиновные иконы которого, несомненно, принадлежат кисти Феофана[4].

Сопоставляя факты, сообщаемые Епифанием, с летописными известиями, мы имеем возможность довольно точно восстановить биографию Феофана. Наиболее вероятная дата его рождения — 30-е годы XIV века. Этот вывод можно сделать на том основании, что до приезда в Новгород, где Феофан, несомненно, был в 1378 году, он уже расписал, по словам Епифания, более сорока каменных церквей. Если данное утверждение и представляет характерное для Епифания преувеличение, все же есть серьезные основания полагать, что на Руси Феофан появился уже сложившимся мастером, тридцати пяти — сорока лет от роду. До приезда на Русь Феофан работал в Константинополе, Халкидоне и Галате, то есть в столице Византийской империи и в двух близлежащих от нее городах. Халкидон, где происходил четвертый вселенский собор, был расположен на берегу Мраморного моря, при входе в Босфор; Галата же лежала на восточном крутом берегу Золотого Рога и была сильно укрепленной торговой факторией генуэзцев. Последние добились у Андроника II разрешения обнести Галату стеной и рвом. На протяжении XIV века Галата быстро превратилась в небольшой, но хорошо укрепленный латинский городок, с генуэзским подестой, со своим республи-

---

[1] М. Приселков, Троицкая летопись, стр. 450. Это известие встречается как во второй Софийской, так и в Воскресенской летописях под 6907 (1399) г. Только в Софийской летописи ничего не говорится об учениках Феофана.

[2] Там же, стр. 459. Вторая Софийская летопись умалчивает об этой работе Феофана. Воскресенская летопись упоминает под 6913 (1405) г. лишь о факте росписи Благовещенского собора, но она не приводит имен подвизавшихся здесь мастеров.

[3] Церковь Рождества Богородицы была построена супругой Димитрия Донского великой княгиней Евдокией в 1393 г. В 1514 г. она была радикально перестроена венецианцем Алевизом Новым, в 1681 г. вся восточная часть церкви была подвергнута еще одной переделке. Церковь Михаила Архангела была построена в 1333 г. Иваном Калитой. Этот храм был разобран по приказанию Ивана III, и на его месте Алевиз заложил в 1505 г. новый собор. Благовещенский собор был воздвигнут великим князем Василием Дмитриевичем в 1397 г. См.: М. Красовский. Очерк истории московского периода древнерусского церковного зодчества, М., 1911, стр. 11, 16, 19—21.

[4] Как это обычно бывало в таких случаях, иконы старого Благовещенского собора преемственно перешли в воздвигнутый на его месте в 1484 г. новый храм. Призванные Иваном III псковские мастера разобрали старый собор до основания. Свидетельство летописи о «подписи» Благовещенского собора относится не только к его фрескам, но, несомненно, и к иконам иконостаса. И. Э. Грабарь (Феофан Грек, стр. 8) вполне резонно замечает: «В конце XIV — начале XV века понятие «подписать церковь» означало не только расписать стены, но и написать иконы для иконостаса, ибо именно в это время иконостас приобретает все большее значение, становится декоративным центром храма, и его эволюция близится к завершению».

канским устройством, с латинскими церквами и монастырями[1]. Работавший здесь Феофан имел полную возможность вплотную соприкоснуться с западными обычаями и нравами и увидеть многочисленные произведения западного искусства.

Среди городов, где Феофан подвизался до приезда в Новгород, Епифаний упоминает еще Каффу (Феодосия). С 60-х годов XIII века начинается быстрый рост этой генуэзской колонии, сделавшейся центром генуэзской торговли на Черном море. У Феофана должны были завязаться тесные отношения с генуэзцами, когда он работал в Галате. По-видимому, отсюда он и был приглашен в Каффу. Какую церковь он тут расписал, мы не знаем[2]. Неизвестно и сколько времени он здесь пробыл. Так как Каффа поддерживала оживленные торговые сношения с Новгородом и сюда нередко заезжали новгородские купцы, есть все основания полагать, что именно в Каффе Феофан получил приглашение посетить Новгород, где он, несомненно, был в 1378 году, когда им была расписана церковь Спаса Преображения на Ильиной улице. Как мы увидим в дальнейшем, искусство Феофана очень понравилось новгородцам и у него нашлось немало приверженцев среди местных художников.

Епифаний утверждает, что Феофан работал также в Нижнем Новгороде, но он не называет ни одного его произведения. На этот счет молчат и летописи. В 1350 году Нижний Новгород сделался центром самостоятельного княжества, каковым и оставался вплоть до 1390 года, когда Москва подчинила его себе. Это время совпадает с эпохой оживленного строительства. В это же время в Нижний были привезены две прославленные святыни — перенесенная в 1352 году из Суздаля икона Нерукотворенного Спаса и присланная из Цареграда в 1382 году икона Одигитрии. Попал ли Феофан в Нижний прямо из Новгорода или из Москвы, сказать трудно. Так как Епифаний в своем перечне городов, где работал Феофан, помещает Нижний между Новгородом и Москвой, то можно предполагать, что Феофан побывал в этом городе в 80-х годах[3].

Лучше всего мы осведомлены о московской деятельности Феофана. Быстро возвышавшаяся великокняжеская Москва, удельный вес которой возрастал с каждым годом, естественно, должна была манить знаменитого художника. Он прекрасно понимал, что лишь здесь его мощное дарование сможет развернуться во всю ширь. И действительно,

---

[1] О Галате см.: L. Sauli, Della colonia dei Genovesi in Galata, I–II, Torino, 1831; G. Pagano, Delle imprese e del dominio dei Genovesi nella Grecia, Genova, 1848; M. C. Canale, Nuova istoria della republica di Genova, del suo commercio e della sua litteratura dalle origini all'anno 1797, Firenze, 1860, т. II, стр. 395—399; т. III, стр. 203—207, 211—215; W. Heyd, Le colonie commerciali degli Italiani in Oriente nel medio evo, I–II, Venezia e Torino, 1866; G. Caro, Genua und die Machte am Mittelmeer. 1257—1311, II, Halle, 1899, стр. 306—307; G. Heyd, Storia del commercio del Levante nel Medioevo, Torino, 1913 (в 1937 г. в Париже вышел французский перевод); R. Lopez, Storia delle colonie genovesi nel Mediterraneo, Bologna, 1938; Е. Скржинская, Генуэзцы в Константинополе в XIV веке, «Византийский Временник», 1947 (1), стр. 215—234; Ф. Успенский, История Византийской империи, III, М.—Л., 1948, стр. 667—670. Галата была уступлена генуэзцам Михаилом Палеологом в 1267 г. В 1304 г. указом Андроника II она получила ряд привилегий. Хотя византийцам было запрещено строить на территории Галаты, тем не менее они имели в Галате три своих церкви, подчиненные юрисдикции константинопольского патриарха. Возможно, что одну из этих церквей и расписывал Феофан. См.: M. Canale, ук. соч., II, стр. 203—204.

[2] Дошедшие до нас росписи в церкви св. Стефана в Карантине не имеют к Феофану никакого отношения. Они датируются XV в.

[3] Наиболее вероятно, что Феофан работал в Нижнем по росписи кремлевского Спасского собора, который был построен в 1350—1352 гг. По свидетельству летописи (Софийская первая летопись под 6886 г.), татары пожгли церкви и монастыри Нижнего в 1378 г. Вполне возможно, что Феофан был приглашен в Нижний для выполнения нового иконостаса Спасского собора.

в Москве у него не было недостатка в заказах. Помимо росписи церкви Рождества Богородицы (1395), а также Архангельского (1399) и Благовещенского (1405) соборов он выполнил здесь и ряд светских заказов: во дворце серпуховско-боровского князя Владимира Андреевича Храброго (1353—1410), внука Ивана Калиты и двоюродного брата Димитрия Донского, Феофан написал на стене вид Москвы, а терем великого князя (то есть Василия Дмитриевича, 1389—1425) он разукрасил, как утверждает Епифаний, невиданными по своей красоте фресками. Тот же Епифаний поясняет, что в Благовещенском соборе Феофан написал «Древо Иессеево» и сцены из Апокалипсиса, а на стене Архангельского собора изобразил город.

В своем послании Епифаний называет Феофана «книги изографом нарочитым». Отсюда можно сделать вывод, что художник был не только фрескистом и иконописцем, но и занимался украшением книг. Это же, в частности, подтверждает то изображение константинопольского храма св. Софии, которое Феофан сделал по просьбе Епифания на отдельном листе, чтобы поместить его в начале книги.

Нам неизвестна дата смерти Феофана. Последнее летописное упоминание о нем относится к 1405 году, когда художник находился уже в весьма преклонном возрасте. Так как в написанном около 1415 года послании Епифаний говорит о Феофане в прошедшем времени («там проживал . . .»), то дату смерти Феофана следует искать между 1405 и 1415 годами.

Такова биография Феофана, таковы несомненные факты его жизненного и творческого пути. Он был одним из тех великих византийских эмигрантов, к числу которых принадлежал и Доменико Теотокопули, этот последний гениальный греческий живописец. Оба эти мастера получили на чужбине одно и то же прозвище («Грек»)[1], оба они рассматривались как философы, иначе говоря — как люди исключительного ума и житейской мудрости. Пачеко пишет о Теотокопули: «он был великим философом»[2]; Епифаний характеризует Феофана как «преславного мудреца, философа зело хитрого». И Феофан и Доменико импонировали силой своего интеллекта, своими умозрительными способностями. Но, конечно, не только это подкупало их современников. Оба они были совершенными художниками, выдающимися артистами, перед обаянием которых трудно было устоять. Епифания особенно поражала эмансипация Феофана от всяческой цеховой рутины, смелый полет его фантазии. Во время работы Феофан, по словам Епифания, не смотрел постоянно на образцы, а непринужденно расхаживал и поддерживал разговор со всеми приходящими, что нисколько не мешало ему «обдумывать высокое и мудрое, чувственными же очами разумными разумную видеть доброту». В этой незабываемой по меткости характеристике Феофан предстает перед нами как живой, несмотря на то, что нас отделяет от него свыше пяти веков.

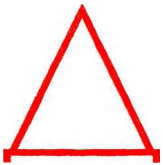
Мы попытались восстановить на основе послания Епифания и свидетельства летописей биографию Феофана. Последняя имеет множество пробелов. Она не дает достаточного материала для выяснения вопроса о том, из какой художественной школы вышел Феофан, к каким традициям он примкнул, с какими идейными движениями своей эпохи он был связан. Здесь нам должны прийти на помощь произведения самого мастера, дополняющие то, о чем молчат документы.

---

[1] По-итальянски greco значит грек.

[2] F. Sanchez Canton, Fuentes literarias para la historia del Arte español, II, Madrid, стр. 193.

ВИЗАНТИЙСКАЯ КУЛЬТУРА XIV ВЕКА И ФЕОФАН ГРЕК



Для Византийского государства XIV век был эпохой быстро нараставшего упадка. После погрома, учиненного крестоносцами в 1204 году, Константинополь уже не мог оправиться. Столичные дворцы и церкви стояли разграбленными; императорская резиденция во Влахернах находилась в состоянии глубокого запустения; ее некогда роскошные «залы были закопчены, — по словам Пахимера, — итальянским дымом и чадом»[1]. Всюду давали о себе знать следы страшных латинских разрушений. У правительства уже не было средств, чтобы восстановить былое величие Византии. Времена политического и экономического расцвета миновали безвозвратно. Теснимая со всех сторон, испытывающая непрекращающийся нажим сербов и турок, ущемленная в своих торговых интересах Венецией и Генуей, раздираемая междоусобиями, Византия не была способна вести наступательную политику. В лучшем случае она могла обороняться, неизменно теряя при этом одну позицию за другой. И хотя после реставрации Палеологов империя облеклась в обветшавшие формы древней Византийской державы, тем не ме-

[1] Georgii Pachymeris de Michaele et Andronico Palaeologis libri tredecim, vol. I, lib. II, p. 161 (Corpus scr. hist. byz., Bonnae, 1835).

нее она совершенно утратила свой международный престиж, превратившись в государство чисто местного значения.

Слабость Византии в первую очередь определялась слабостью ее экономики. В то время как итальянские коммуны и торговые республики встали на путь капиталистического развития, что привело к выдвижению на первый план бюргерства, в Византии господствующим классом и в XIV веке оставалась феодальная аристократия. Консервативно настроенная, она ревниво оберегала свои права. В ее руках были сконцентрированы все сохранившиеся еще богатства[1], она поставляла основные кадры для правительственной администрации и органов городских самоуправлений, она вела хищническую хозяйственную политику, угнетая средние и низшие классы населения непосильными налогами и рентами. Положение крестьян и ремесленников было необычайно тяжелым. Особенно разорено было сельское хозяйство, страдавшее от частых гражданских войн и постоянных неприятельских вторжений. В этих условиях не только крестьянский, но и ремесленный труд часто себя не оправдывал. Естественно, все это самым гибельным образом отражалось на поступлении государственных налогов. Византийским императорам, хотя они и продолжали именовать себя «василевсами и автократорами ромеев», нередко приходилось иметь дело с почти пустой казной, в которой, по остроумному замечанию Никифора Григоры, трудно было что-либо найти, кроме «ветра, пыли, да еще разве эпикуровых атомов»[2]. Для столь централизованного государства, каким Византия оставалась, несмотря на процесс феодального дробления, и в XIV веке, подобное положение вещей являлось катастрофой, тем более что Палеологам приходилось все время вести оборонительные войны. Поэтому, когда пробил смертный час Византии, она была в такой мере ослаблена, что не сумела оказать сколько-нибудь серьезное сопротивление туркам.

Несмотря на отчаянное положение Византийской империи, византийская знать, славившаяся своим высокомерием и кастовой замкнутостью, продолжала носиться с идеями величия и блеска. В этом отношении весьма показателен относящийся к XIV веку анонимный трактат о придворных должностях. В нем подробно описываются пышные одеяния сановников, их разнообразные головные уборы и обувь, придворный церемониал, обряд коронации; в нем тщательно устанавливается иерархическая лестница чинов и наград. Трактат служит как бы дополнением к известному сборнику X века «О церемониях».

Если в политической сфере Византия уже сыграла к XIV веку свою роль, то как культурная сила она сохранила былое международное значение. Превращение некогда обширной разноплеменной державы в скромное по территориальным размерам, но греческое по своему составу государство способствовало подъему эллинского патриотизма. Все чаще взоры византийцев обращаются к их великому прошлому. Чувствуя, как у них ускользает из-под ног почва, они стремятся обрести опору в наследии, полученном ими от Эллады. Лучшие люди того времени убеждают императора принять титул «государя эллинов»; писатели и ученые пользуются утонченным греческим языком, пытаясь возродить многие из форм античной литературы; художники тщательно

[1] G. Ostrogorsky, Geschichte des byzantinischen Staates, München, 1940, стр. 370; М. Левченко, История Византии, М.—Л., 1940, стр. 244.

[2] Nicephori Gregorae byzantina historia, vol. 2, lib. XV, p. 790 (Corpus scr. hist. byz., Bonnae, 1830).

изучают старые иллюстрированные рукописи, откуда они широко черпают антикизирующие мотивы. Но этот неоэллинизм XIV века проникнут духом глубокого ретроспективизма. В отличие от итальянского гуманизма, также опиравшегося на античное наследие, он не приносит с собой новых идей, не создает нового мировоззрения; он продиктован не столько поисками самостоятельного стиля в жизни и в искусстве, сколько стремлением охранить традиционную систему мышления от вторжения в нее элементов западной культуры. Неоэллинизм палеологовской эпохи неизменно оставался достоянием лишь узких общественных кругов. Это в корне отличает его от того мощного гуманистического движения, которое зародилось на почве передовых городов Италии и означало решительный разрыв с прошлым. В лучшем случае неоэллинизм помог грекам модернизировать их устаревшее мировоззрение, но он не сумел радикальным образом его обновить. К тому же он явился кратковременным эпизодом, за которым быстро последовала церковная реакция, приведшая к победе нетерпимой и фанатической партии зилотов над либеральной партией политиков.

Изучая византийскую культуру XIV века, необходимо четко отделять ранний этап в ее развитии, захватывающий примерно первую треть столетия, от более поздних этапов. Расцвет неоэллинизма падает как раз на первые тридцать лет XIV века; с четвертого десятилетия начинается та ожесточенная идейная борьба, которая завершилась победой исихастов, а вместе с тем и победой враждебных свободомыслию зилотов.

На рубеже XIII и XIV веков в Константинополе выдвигается целый ряд образованнейших писателей и филологов, больших знатоков античной литературы, проявляющих живой интерес к древности. Среди них одно из первых мест принадлежит Феодору Метохиту (ок. 1260—1332), первому министру при Андронике II, заказчику знаменитых мозаик монастыря Хора (теперь мечеть Кахриэ Джами)[1]. Широкообразованный, прекрасно разбиравшийся в творениях греческих и римских писателей, почитатель Аристотеля и Платона, собиратель античных памятников, Феодор Метохит представлял собой человека гуманистического толка. Современники рассматривали его как «Олимп мудрости», как «Геликон муз»[2]. В их глазах он олицетворял «живую библиотеку»[3]. Как политический мыслитель Метохит выработал свой собственный умеренный политический идеал, близкий к конституционной монархии. К его литературному кружку принадлежали известный историк Никифор Григора, деятельный участник исихастских споров, сторонник унии и блестящий стилист, а также Мануил Москопул, автор интереснейшего трактата «Грамматические вопросы» и фундаментального греческого словаря. Из этого же кружка вышли Фома Магистр, составитель ряда схолий к древним писателям, и Димитрий Триклиний, знаток Пиндара, Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана, Феокрита. Интересно, что в это же время монах Максим Плануд (в миру Мануил) тщательно изучал таких латинских авторов, как Катон Старший, Овидий, Цицерон и Цезарь, причем он сделал немало переводов с латин-

[1] H. Beck, Theodoros Metochites. Die Krise des byzantinischen Weltbildes im 14 Jahrhundert, München, 1952.

[2] Fabricii Bibliotheca graeca, X, p. 413.

[3] Nicephori Gregorae byzantina historia, vol. I, lib. VII, p. 272; Sathas, Bibliotheca graeca mediiaevi, I, введение, p. 60—61.

ского на греческий. Наконец, Мануил Фил писал в подражание Филострату изящные экфрасис[1]. Если сюда присоединить еще историка Пахимера, педантического подражателя античного стиля, то сразу станет ясным, насколько мощным течением был неоэллинизм при первых Палеологах[2].

Было бы неверно характеризовать затронутое здесь направление византийской культуры как Ренессанс. Хотя в нем и дают о себе знать более светские настроения и настойчиво звучат отдельные гуманистические мотивы, тем не менее ему недостает идейной целеустремленности. От него не тянутся нити в будущее; в конечном итоге оно остается изолированным эпизодом, связанным с весьма узкими аристократическими кругами. И на этом этапе развития византийцы восприняли античность крайне внешне, не столько по существу, сколько по форме. Они не прониклись ее идеалами; античность не сделалась для них действенным жизненным стимулом, как для Петрарки и Боккаччо. Читая и изучая античных авторов, византийцы ни в какой мере не поступались своими старыми взглядами и убеждениями. Они продолжали крепко держаться веры своих отцов и дедов, как будто между античной философией и византийской теологией не существовало никаких противоречий. В этом лишний раз сказался столь характерный для византийцев формализм мышления. И все же неоэллинистическое течение знаменовало немаловажный сдвиг в истории византийской культуры. Оно ясно показало, что в недрах этой культуры таились такие возможности, которые при благоприятных условиях могли бы привести к зарождению ренессансного движения. Но, поскольку этих условий в Византии XIV века не существовало, все неоэллинистическое течение оказалось явлением весьма поверхностным и, главное, кратковременным. Его более поздние представители — Мануил Хрисолор и Виссарион Никейский — сумели найти плодотворное поле деятельности лишь в Италии, где они были по-настоящему поняты, на родине же они остались одинокими, тем более что к этому времени в Византии победило то направление, которое по всему своему существу было враждебно гуманизму.

Этим направлением явился исихазм, сложившийся в строгую систему на протяжении 30—60-х годов XIV века, иначе говоря — в те годы, когда Феофан Грек формировался как художник.

В Византии издавна существовали две церковные партии, которые постоянно друг с другом боролись. Одну из них византийские историки называли зилотами, то есть строгими ревнителями[3], другую — политиками[4]. Партия зилотов отличалась нетерпимостью и фанатизмом. Она неизменно выступала поборницей независимости церкви, не желала делать никаких уступок царской власти, легко шла на конфликты с государством и обществом, даже если это порождало смуты. Зилоты относились пренебрежительно к науке; выше всего они ставили благочестие. Обычно они опирались на монашество, из рядов которого выходили все деятели этой партии. Совсем иной была по

[1] A. Muñoz, Descrizioni di opere d'arte in un poeta bizantino del secolo XIV, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1904, стр. 390—400.

[2] О византийских писателях первой половины XIV века наиболее полные сведения дает K. Krumbacher (Geschichte der byzantinischen Literatur, 2 Aufl., München, 1897, стр. 95—100, 288—298, 541—559, 589—590, 774—780).

[3] Nicephori Gregorae byzantina historia, vol. I, lib. VI, p. 165.

[4] Georgii Pachymeris de Michaele et Andronico Palaeologis libri tredecim, vol. I, lib. IV, p. 280. О партиях зилотов и политиков см. А. Лебедев, Очерки истории византийско-восточной церкви от конца XI до половины XIV века, М., 1892, стр. 440—497.

своему составу и характеру партия политиков. Она комплектовалась из представителей белого духовенства. Политики всячески стремились ладить с государством, легко делая уступки императорской власти, по отношению к которой они проявляли максимум лояльности. В своих религиозных воззрениях политики отличались большой умеренностью, отрицали крайности аскетизма, дружили с просвещенными кругами общества, оказывая им всяческое предпочтение перед монашеством. Их жизненным девизом было благоразумие.

Окончательное торжество зилотов над политиками по вопросу о занятии высших мест в иерархии совпало с эпохой исихастских споров. Движение, порожденное этими спорами, завершилось полным триумфом афонских иноков, предводимых Григорием Паламой, над константинопольским патриархом Иоанном Калекой (1337—1347) и над придворным ученым Никифором Григорой. Это была ничем не прикрытая победа монашества. В дальнейшем высшие места в иерархии замещались уже исключительно монашествующими, и константинопольский патриарший престол надолго сделался достоянием питомцев афонских монастырей[1].

Несомненно, традиционная борьба церковных партий сыграла немаловажную роль в исихастских спорах. На этом правильно настаивали и И. Е. Троицкий[2], и А. С. Лебедев[3], и П. В. Безобразов[4]. Но она одна не в силах объяснить нам это крупнейшее идейное движение XIV века. Здесь приходится искать более глубокие причины. Исихазм был органическим порождением всей византийской культуры палеологовской эпохи. Он был обусловлен ее консервативностью, ее тяготением к догме, ее боязнью смелых новшеств. Он примкнул к мистическим учениям восточного христианства и широко использовал их в целях сохранения самостоятельности греческой православной церкви, которая всячески сопротивлялась идее унии, прекрасно понимая, что последняя привела бы к ослаблению ее позиций. И хотя в исихазме ярко проявилось столь характерное для всего XIV века стремление к непосредственному индивидуальному общению верующего с божеством, минуя церковный культ, тем не менее он не принес с собой того обновления религиозной жизни, которого так настойчиво требовали западные мистики. В исихазме победили в конечном итоге догматические моменты. Враждебный науке и знанию, исихазм проповедовал пассивную созерцательность и аскетизм, отвращавшие человека от мира. И тот факт, что ему удалось с такой легкостью подавить ростки византийского гуманизма раннего XIV века, лишний раз свидетельствует о глубоком упадке всей византийской культуры, быстро приближавшейся к своей гибели.

Исихастские споры начались в 30-х годах XIV века[5]. Главными противниками были ученый калабрийский монах Варлаам (ум. 1348) и архиепископ фессалоникий-

[1] И. Троицкий, Арсений, патриарх Никейский и Константинопольский, и арсениты, «Христианское чтение», 1872 (III), стр. 650—651.

[2] И. Троицкий, ук. соч., стр. 649—651.

[3] А. Лебедев, ук. соч., стр. 493—495.

[4] П. Безобразов, рецензия на книгу Ф. И. Успенского «Очерки по истории византийской образованности», «Византийский Временник», 1896 (III), стр. 139.

[5] Об исихазме см.: Игумен Модест, Св. Григорий Палама, митрополит солунский, Киев, 1860; Stein, Studien über die Hesychasten, Wien, 1874; Ф. Успенский, Очерки по истории византийской образованности, Спб., 1892, стр. 246—364; K. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur, 2 Aufl., München, 1897, стр. 100—105; К. Радченко, Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием, Киев, 1898, стр. 51—168; П. Сырку, К истории исправления

ский Григорий Палама (1296—1360). И тот и другой опирались на свои партии и имели много приверженцев, так что долгое время исход борьбы оставался неясным. Во всяком случае, между 1341 и 1347 годами дело Паламы далеко не было выиграно. Лишь в 1347 году партия Паламы стала правительственной, а тем самым и господствующей. Основываясь на постановлениях соборов, созванных в 1341, 1345, 1347, 1351, 1352 и 1368 годах, исихасты добились того, что их учение было признано церковью как единственно истинное. Варлаамиты были публично посрамлены; паламиты же, как это обычно бывало в Византии, не преминули воспользоваться победой для сведения старых счетов со своими врагами. Проявив характерную для монашеской партии нетерпимость, паламиты сумели в короткий срок завладеть всеми местами в иерархии и утвердить свою идеологию.

В исихастских спорах немаловажную роль играл вопрос об унии восточной и западной церквей. С конца XIII века этот вопрос приобрел для Византии исключительную актуальность. Он был продиктован тяжелым политическим положением Византийской империи, принужденной искать помощи на Западе против наступавших на нее турок. Лишь при поддержке Запада надеялись византийцы отстоять свои позиции. Поэтому переговоры об унии имели под собой вполне реальную почву: ими интересовались образованные круги византийского общества; они находили немало поборников, хотя большинство византийцев относилось к ним крайне настороженно и подозрительно, справедливо опасаясь той дорогой цены, которую пришлось бы заплатить за помощь Запада.

Папские легаты приезжали в Византию, византийские посланцы ездили на Запад, происходил деятельный обмен взаимной информацией. В этих условиях появле-

---

книг в Болгарии в XIV веке, т. I, вып. 1, Спб., 1899, стр. 78—102, 168—240; Gaïa — Ph. Meyer, Hesychasten («Realencyklopadie für protest. Theologie», 3 Aufl., 18, стр. 14—18); J. Bois, Les débuts de la controverse Hésychaste, «Echos d'Orient», 1902 (V), стр. 353—362; Id., Le Synode Hesychaste de 1341, ibid., 1903 (VI); П. Аникиев, К вопросу о православно-христианской мистике, «Православно-русское слово», 1903, август, № 13, стр. 200—217; Ph. Meyer, Palama («Realencyklopadie fur protest. Theologie», 3 Aufl., 14, стр. 599—601); Епископ Алексий, Византийские церковные мистики 14-го века (препод. Григорий Палама, Николай Кавасила и препод. Григорий Синаит), «Православный собеседник», 1906, январь, стр. 98—108; март, стр. 409—428; май, стр. 120—141; июль—август, стр. 456—479; Γ. Παπαμιχαήλ, Ὁ Ἅγιος Γρηγόριος Παλαμᾶς ἀρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης, Πετρούπολις — Ἀλεξάνδρεια, 1911 (ср. подробный отчет об этом сочинении И. И. Соколова в «Журнале Мин-ва народного просвещения», 1913, апрель, стр. 378—393; май, стр. 159—186; июнь, стр. 409—429; июль, стр. 114—139); O. Tafrali, Thessalonique au XIV-e siecle, Paris, 1913, стр. 170—203; А. Васильев, Падение Византии, Л., 1925, стр. 91—97; I. Hausherr, La méthode d'oraison hesychaste, «Orientalia Christiana», 1927 (IX), стр. 97—209; Г. Острогорский, Афонские исихасты и их противники, «Записки Русского научного института в Белграде», 1931 (5), стр. 349 сл.; M. Jugie, L'origine de la méthode d'oraison des hésychastes, «Echos d'Orient», 1931 (XXXIV), стр. 179—185; L. Fabri, Uno scritto ascetico inedito da un cod. del M. Athos, Roma, 1931; M. Jugie, Palamas («Dict. de Theologie Catholique», 12, col. 1735—1776); Id., Palamite (Controverse), ibid., col. 1777—1818; Id., Theologia dogmatica christianorum orientalium, II, Paris, 1933, стр. 47—183; S. Guichardon, Le problème de la simplicité divine en Orient et en Occident aux XIV et XV siècles : Grégoire Palamas, Duns Scotte, Georges Scholarios, Lyon, 1933 (ср. рецензию V. Grumel в «Echos d'Orient», 1935 (XXXVIII), стр. 84—96); В. Кривошеин, Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы, «Seminarium Kondakovianum», 1936 (VIII), стр. 99—151; A. Ammann, Die Gottesschau im palamitischen Hesychasmus. Ein Handbuch der spat-byzantinischen Mystik, eingeleitet und ubersetzt, Würzburg, 1938; Д. Станилоае, Жизнь и учение св. Григория Паламы, Херманнштадт, 1938 (на румынском языке); K. Pabel, Athos der Heilige Berg. Begegnungen mit dem christlichen Osten, Munster, 1940, стр. 46 сл.; G. Ostrogorsky, ук. соч., стр. 368—370; W. Lossky, Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient, Paris, 1944, стр. 65—86; Н. Державин, История Болгарии, II, М.–Л., 1946, стр.

ние в Византии калабрийского монаха Варлаама, решительно выступившего в пользу унии, не представляло ничего особо примечательного. Деятельность Варлаама, которого конфессиональные историки Византии были склонны рассматривать чуть ли не как единственного виновника исихастских споров, якобы поставившего себе коварной целью взорвать твердыню православия — Афон[1], на самом деле являлась лишь одним из звеньев в цепи многих аналогичных фактов. В этой деятельности ярко отразилась тяга палеологовской Византии к Западу и к его культуре.

По своим философским взглядам Варлаам был убежденным западником. Но в спорах с паламитами он принужден был всячески это скрывать. Его взгляды формировались в ту эпоху, когда традиционная схоластическая система дала ряд глубоких трещин. Приспособляясь к новым условиям, она уже не могла пренебрегать реальностью, которая все более властно о себе напоминала. Отсюда — повышенный интерес к логике и к мышлению с помощью силлогизмов, отсюда — тяга к обособлению знания от веры, отсюда — появление критицизма и скептицизма, отсюда же — материалистические тенденции и сомнения относительно познаваемости бога и бессмертия души. На путях философского мышления Варлаам не пошел так далеко, как Дунс Скот (1270—1308) и Вильгельм Оккам (ок. 1290—ок. 1350). Но, будучи их современником, он, несомненно, кое-что у них позаимствовал[2]. И для него ум человеческий мог постигать природу вещей, потому что представления ума тождественны с индивидуальными вещами. Самым верным средством к познанию сущего служила для Варлаама логика. По его глубокому убеждению, человек не мог видеть телесными очами существо божие и утверждать его существование так же, как он мог утверждать существование реальных видимых предметов. Блаженное созерцание бога было для него лишь мысленным восприятием божества, а отнюдь не приобщением человека существу божию, которое

134—141; Arch. Kyprian (Kern). Les elements de la theologie de Grégoire Palamas, «Irenikon», 1947 (20), стр. 6 сл., 164 сл.; E. von Ivanka, Byzantinische Yogis?, «Zeitschr. d. deutschen Morgenlandischen Gesellschaft», 1952 (102), стр. 234—239; Id., Hesychasmus und Palamismus. Ihr gegenseitiges Verhältnis und ihre geistesgeschichtliche Bedeutung, «Jahrb. d. Österr. Byz. Ges.» 1952 (2), стр. 23—34; H. Beck, Die «Apologia pro vita sua» des Demetrios Kydones, «Okst», 1952 (I), стр. 208—225, 264—282; E. von Ivanka, Die philosophische und geistesgeschichtliche Bedeutung des Palamismus, «Atti dell' VIII Congresso di Studi Bizantini», 1953 (1), стр. 124—129; I. Hausherr, Variations récentes dans les jugements sur la méthode d'oraison des Hesychastes, «Orientalia Christiana Periodica», 1953 (19), стр. 423—428; J. Meyendorff, Les débuts de la controverse hésychaste, «Byzantion», 1953 (23), стр. 87—120; I. Hausherr, Les Exercices spirituels de saint Ignace et la méthode d'oraison hésychastique, «Orientalia Christ. Periodica», 1954 (20), стр. 7—26; J. Meyendorff, Une lettre inédite de Grégoire Palamas a Akyndinos, «Θεολογία», 1954 (24), стр. 557—582; Id., Le thème du retour en soi dans la doctrine palamite du XIV-e siècle, «RHRel.», 1954 (45), стр. 188—206; Barlaam Calabro. Epistole greche. I primordi episodici e dottrinari delle lotte esicaste. Studio introduttivo e testi a cura di Giuseppe Schirò, Palermo, 1954; M. Candal, El libro VI de Prócoro Cidonio, «Orientalia Christ. Periodica», 1954 (20), стр. 246—297; J. Meyendorff, Humanisme nominaliste et mystique chrétienne au XIV siècle, «Nouvelle Revue Théol.», 1957 (79), стр. 905—914; M. Lot-Borodine, Un maître de la spiritualité byzantine au XIV-e siècle: Nicolas Cabasilas, Paris, 1958. Ср. обзор новой литературы по исихазму: A. Wenger, Bulletin de spiritualité et de théologie byzantines, «Revue des Études Byzantines», 1955 (XIII), стр. 167—178.

[1] Такова, в частности, точка зрения Папамихаила.

[2] Ф. И. Успенский (ук. соч., стр. 279—280) допускает лишь параллелизм развития, высказываясь скептически о возможности влияния западной схоластики на Варлаама. Примерно такую же точку зрения занимают Мейендорф и Скиро. Нам это влияние представляется несомненным. Ср. К. Радченко, Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием, Киев, 1898, стр. 106, 107, 147.

недоступно внешним чувствам[1]. Единомышленник Варлаама Димитрий Кидон шел еще дальше: «Каждая истина, — писал он, — есть либо силлогизм, либо исходная точка силлогизма, и как я, так и они (то есть паламиты. — *В. Л.*) должны, хотим мы этого или нет, говорить силлогизмами, если мы только хотим говорить правду»[2]. Выдвигая все эти положения, Варлаам, естественно, не сумел найти общий язык с Паламой и афонскими монахами, отрицавшими за логикой и вообще за внешней мудростью какое-либо значение. Паламиты шли не путем логических доказательств, а от церковного предания. Вероятно, когда Варлаам ясно осознал полную невозможность примирить свои передовые по тому времени взгляды с косностью и фанатизмом монашеской партии, он решил навсегда покинуть Византию. Его поражение на соборе 1341 года знаменовало начало церковной реакции и лишний раз подтверждало, что отсталая и консервативная Византия не была в силах пересмотреть и обновить свой умственный багаж.

Для характеристики взглядов Григория Паламы — главного противника Варлаама — у нас имеется почти исчерпывающий материал, так как его сочинения получили полное признание церкви и сам он был причислен в 1368 году к лику святых. В своих творениях Григорий Палама развил и обосновал то учение об исихии (то есть молчальничестве), в разработке которого принимали деятельное участие Антоний Великий, Макарий Египетский, Иоанн Лествичник, Петр Афонский и Григорий Синаит.

Григорий Палама полагает, что наиболее соответствующим образом жизни для выполнения высокого назначения человека является подвиг исихии, равносильный обретению внутреннего спокойствия. В исихастской жизни человек, по мнению Паламы, имеет возможность пребывать в постоянном общении с богом, посредством непрерывной молитвы очищая себя от страданий. Эти страсти сосредоточены в трех силах души — умственной, сердечной и желательной. Внимание подвизающегося в исихии должно быть обращено к обузданию именно этих проявлений души, причем следует начинать с силы желательной. Так, посредством удаления от себя «любостяжания» и «сребролюбия», как корня всех зол, «честолюбия», «человекоугодничества» и «чревоугодия» человек добровольно обрекает себя на «духовную бедность», которая возможна только в исихастской жизни, ибо «келия хорошего монаха есть пристань целомудрия». Приобретенная таким путем духовная бедность порождает скорбь, которая очищает вторую категорию души — сердечную. Печаль есть сокрушение души, посредством слез избавляющее от порочности и подготовляющее человека к самопорицанию, за которым следует утешение. Лишь после этого наступает обуздание ума. Обыкновенно ум отвлекается и рассеивается посредством чувств; рассеянность же эту исихаст должен победить посредством так называемого «кругового движения», помогающего уму обратиться к самому себе, к внутреннему человеку, воздержаться от разбросанности и рассеянности и как бы закрыть все пути для постороннего входа. Для более успешной собранности ума Палама рекомендует сосредоточение взора на одном предмете, будет ли это знак на груди или пупок. Последний Палама рассматривает как исходную точку греха, ибо грех питается и услаждается от живота, откуда желания плоти передаются по всему телу. Поэтому борьба с грехом должна начинаться именно отсюда[3].

[1] Ср. Ф. И. Успенский, ук. соч., стр. 278—279.
[2] Tomus synodicus. — J. Migne, Patrologia graeca, t. 151, col. 701 B.
[3] И. Соколов, ук. соч., «Журнал Мин-ва народного просвещения», 1913, май, стр. 180—181.

Основная цель исихастской жизни есть, по мнению Григория Паламы, мистическое единение с богом, обожествление посредством молитвы и божественной благодати. В этой связи Палама говорит о «художественной» или «умной» молитве. Человек должен принять сидячее положение, наклонив голову вниз, направить взор на пуп и ритмически дышать[1]. «Соединиться с богом, — утверждает Палама, — невозможно, если мы не станем выше нас самих, оставив всё, что относится к миру чувственному, и возвысившись над мыслями, умозаключениями и всяким знанием и даже над самим разумом, всецело находясь под действием умного чувства ... и достигнув неведения, которое выше ведения, или, что то же, выше всякого вида ... философии»[2].

Полемизируя с Варлаамом, Палама решительно утверждал, что последний заблуждается в своих силлогизмах: он думает, что если фаворский свет не сотворен, то в таком случае параллельно с несозданной божественной сущностью утверждается и нечто второе несозданное, а это якобы ведет к двоебожию и признанию сообщимости божественной сущности людям. Однако, говорит Палама, подобное утверждение не согласуется с учением отцов церкви. Существо божие, конечно, несообщимо; сообщимы только действия божии. Фаворский свет не был сущностью бога, но одним из многих его действий, которые не созданы. Он не создан, как всякая божественная энергия, но вместе с тем он не есть само божество в своей «сверхсущности», или, как говорит об этом Палама, «бог называется светом, но не по существу, а по энергии»[3]. В боге должно различать, с одной стороны, существо его, а с другой — энергию или действие. Существо божие одно и нераздельно, несообщимо, непостижимо и непознаваемо, тогда как действия божии многочисленны, сообщимы, понятны и познаваемы. Такая постановка вопроса в корне исключала рационалистический подход к религиозным вопросам. Недаром паламиты в спорах со своими противниками упрекали их в том, что «они почитают силлогизмы вместо евангелия»[4], «вместо божественного света они называют светом аристотелевские силлогизмы»[5].

Далеко не случайно в спорах паламитов с варлаамитами центральное место занимает столь волновавший умы вопрос о природе фаворского света, который тождествен с вопросом об энергиях божества. В эпоху раннего средневековья бог трактовался христианскими теологами как явление абсолютно трансцендентного порядка, бесконечно далеко отнесенное от мира, который был отделен от него глубочайшей, непроходимой бездной. Это приводило к резко выраженному дуализму, к полному отрыву мира чувственного от мира потустороннего. Лишь учение о воплощении Христа и тщательно разработанный культ были связующими звеньями между этими далеко отстоявшими друг от друга мирами. Но звенья эти были столь хрупкими, что для массового религиозного сознания они были явно недостаточны. Человек хотел непосредственно общаться с тем, во что он верил; он стремился вступить в более тесные и сердечные отношения с богом, вне рамок официального церковного культа. С распадом средневекового мировоззрения эта тенденция к преодолению исконного христианского дуализма

[1] J. Migne, Patrologia graeca, t. 150, col. 1112 B. C.
[2] В. Кривошеин, ук. соч., стр. 114.
[3] J. Migne, Patrologia graeca, t. 150, col. 823.
[4] J. Migne, Patrologia graeca, t. 151, col. 888 C.
[5] Ibid., col. 713 B.

давала о себе знать со все большей силой. Особенно настойчиво она выступила в мистических течениях, причем в самых радикальных из них она переросла в пантеизм с несомненными материалистическими элементами. Этой стихийной тяге к общению с божеством во многом отвечало и учение Паламы. Тщательно разработав вопрос об энергиях божества и трактуя их как бога в действии и раскрытии миру, Палама, как и современные ему западные мистики, перебросил тем самым мост от мира чувственного к миру потустороннему. В возможности непосредственного созерцания человеком божественного, в возможности единения с ним Палама усматривал смысл и оправдание предначертанного им мистического пути. Но, строго различая в боге «существо» и «энергию», Палама целиком сохранил традиционную догму о полной неприступности, трансцендентности и «внемирности» бога. В случае отождествления «существа» и «энергии» бога он неизбежно пришел бы к пантеизму[1]. Однако этого Палама более всего опасался, так как, если бы он стал на пантеистическую точку зрения, он немедленно был бы объявлен православной церковью злейшим из еретиков[2]. Отделив же «существо» бога от его «энергии», Палама тем самым приспособил свое учение к новым запросам, одновременно сохранив нерушимой столь ценимую византийцами догму об абсолютной трансцендентности и «внемирности» бога. Именно этим и объясняется столь широкий успех исихазма не только в Византии, но и в славянских странах.

Победа Паламы над Варлаамом знаменовала победу догматического образа мышления над рационалистическим критицизмом. Для Византии такой исход идейной борьбы оказался роковым. Она закрыла себе путь к свободомыслию. Победа исихастов явилась победой нетерпимой монашеской партии, сделавшей все от нее зависящее для подавления слабых ростков византийского гуманизма. Исихазм принес с собой утверждение самой последовательной, самой пассивной и эгоистической формы аскетизма. Сделавшись официальным церковным учением, он быстро переродился в глубоко враждебную каким-либо индивидуальным толкованиям догму. В этом плане исихазм, хотя он и является мистическим течением, невозможно сравнивать с западной мистикой, в отдельных проявлениях которой Энгельс правильно усматривал «революционную оппозицию против феодализма»[3]. В исихазме отсутствует плебейское ядро; он не раскрепощает, а, наоборот, закрепощает человеческую личность; он не оставляет места ни для каких индивидуальных переживаний; он сохраняет за божеством традиционный характер «внемирной» магической силы, делающейся доступной строгому подвижнику лишь в редкие моменты мистического озарения. Поэтому исихазму и не принадлежало будущее. Если Мастер Экхарт, Сузо и Таулер подготовили почву для Реформации, то исихасты направили движение религиозной мысли вспять, возродив самые пассивные формы восточного аскетизма.

[1] Весьма показательно, что последователь Варлаама Акиндин придерживался пантеистических взглядов. См.: Ф. И. Успенский, ук. соч., стр. 282. На соборе 1351 г. усиленно подчеркивалось, что всякое создание участвует лишь в энергии творца, а отнюдь не в его сущности и что бог по существу пребывает выше божественного действия и того, что существенно относительно него признается. См.: И. Соколов, ук. соч., «Журнал Мин-ва народного просвещения». 1913, июнь, стр. 418.

[2] Конфессиональные историки исихазма, как, например, Кривошеин (ук. соч., стр. 150—151), ставят в заслугу Паламе, что он не впал в «пантеистическое слияние твари с божеством».

[3] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. VIII, стр. 128—129.

Изучая борьбу паламитов с варлаамитами, невольно задаешь себе вопрос, почему стала возможной победа исихастов. Ведь это было время, когда в Италии рождалось мощное ренессансное движение, когда старая, схоластическая система мышления дала глубокие трещины, когда гениальный Петрарка заложил крепкие основы для нового, гуманистического мировоззрения. Ответ на поставленный нами вопрос следует искать в экономической отсталости Византии, особенно по сравнению с такой страной, как Италия. И социальный и политический строй Византии пришел в состояние крайней ветхости. Тон задавала цеплявшаяся за свои старые прерогативы аристократия; трудящиеся были задавлены непосильными для них тяготами; для создания нового класса — бюргерства — не существовало достаточных экономических предпосылок. Непрерывные войны с турками и сербами и гражданские междоусобицы ни на минуту не оставляли народ в покое. В этих условиях многие искали убежища в монастырях, где исихастские идеи быстро пустили корни. Но как раз в этом была глубокая трагедия Византийского государства. Когда наступил его смертный час и надо было оборонять от турок Константинополь, в распоряжении Константина Палеолога оказалось всего несколько тысяч солдат. Зато как столичные, так и провинциальные монастыри были переполнены монахами, подвизавшимися в подвигах исихии и не хотевшими ничего знать о том, что делается в мире и ради мира.

Для палеологовской Византии победа исихастов знаменовала церковную реакцию в ее крайней, монашеской форме. Она привела к усилению аскетической струи в византийской культуре XIV века и к быстрому изживанию тех светских настроений, которые характеризуют византийский гуманизм эпохи Андроника II. Ничего «предвозрожденческого» и ничего «прогрессивного» в исихазме, конечно, не было. Эта точка зрения Д. С. Лихачева[1], искусственно выделившего психологическую теорию Паламы из общего контекста его философского учения, никак не сообразуется с фактами, как не сообразуется с последними и мнение немецкого византиниста Гельцера[2], будто бы исихазм «принадлежит к самым удивительным и в культурно-историческом отношении самым интересным явлениям всех времен». С подобной переоценкой исихастского движения невозможно согласиться. Как ни интересен исихазм, он все же остается явлением чисто местного значения, и притом без всяких перспектив. В век нарождающегося гуманизма исихасты боролись за те идеалы, которые обречены были на гибель и не имели будущего.

Исихазм ясно показывает, в какой плоскости лежали интересы современников Феофана Грека. Чисто умозрительный характер всей исихастской философии, ее враждебность миру и человеческой природе, ее пассивность — все это черты, характерные для византийской религиозности. Совершенно ясно, что такое крупное движение, как исихазм, не могло не отразиться на современной ему культуре, и в частности на современном ему искусстве. Изучая византийскую живопись середины и второй половины XIV века, мы можем без труда открыть в ней такие явления, которые было бы невозможно объяснить вне воздействия исихастских идей. На это обратил уже внимание

[1] Д. Лихачев, Новгород Великий, Л., 1945, стр. 49; его же, Культура Руси эпохи образования русского национального государства, Л., 1946, стр. 121.

[2] Г. Гельцер, Очерк политической истории Византии, в «Очерках по истории Византии под ред. В. Н. Бенешевича», вып. 1, Спб., 1912, стр. 183.

французский ученый Брейе, посвятивший данному вопросу специальную работу[1]. Но Брейе, некритически перенявший от Милле его теорию школ, ошибочно связал с исихазмом одну лишь критскую школу, которой он произвольно противопоставил проникнутую гуманистическим духом македонскую школу. На самом деле воздействие исихастских идей на искусство было процессом не только гораздо более широким, но и гораздо более интенсивным, не ограничивавшимся вовлечением в сферу своего влияния какой-либо одной школы. Можно без преувеличения утверждать, что почти всё византийское искусство второй половины XIV века изменило свой характер в связи с победой монашеских идеалов. Рубеж здесь лежит между первой и второй половинами XIV столетия. И как раз на эту эпоху кризиса падает становление Феофана как художника. Он вырос в те годы, когда в византийском искусстве произошел глубокий перелом, завершившийся отходом от свободных живописных традиций раннепалеологовского стиля, на смену которым пришел холодный, сухой академизм.

Палеологовский стиль сложился в Константинополе к концу XIII — началу XIV века. Несомненно, его возникновение было тесно связано с тем раннепалеологовским гуманизмом, главным очагом которого был кружок Федора Метохита. Недаром сам Метохит являлся заказчиком мозаик Кахриэ Джами — этого центрального памятника всего палеологовского искусства. Византийские художники раннего XIV века, как и византийские писатели этого же времени, были проникнуты неоэллинистическими идеалами. Они широко черпали из старых источников, главным образом из иллюстрированных рукописей типа Ватиканского Свитка Иисуса Навина. Отсюда они брали античные мотивы — свободно облегающие фигуры драпировки с развевающимися концами, целые архитектурные комплексы, перекинутые между зданиями velum'ы, отдельные элементы пейзажа. Но особенно много они заимствовали из старых миниатюр в плане перспективной разработки образа. Эти миниатюры помогли им строить пространственные композиции и свободно разворачивать в пространстве человеческую фигуру, изображаемую в самых сложных и неожиданных поворотах. Вплотную соприкоснувшись в XIII веке с западным миром, византийцы как бы поставили себе задачей модернизировать свой художественный язык. Но они сознательно ничего не взяли из готического искусства, которое в силу присущего ему натурализма было глубоко чуждо византийцам[2]. Они обратились к старым греческим источникам, иначе говоря — к своей национальной традиции. Вместо того чтобы изучать природу, как это делали их готические и проторенессансные собратья, византийские художники стали изучать старые образцы, сохранившие живые отголоски эллинизма. Это наложило на все их искусство печать глубокого ретроспективизма. И все же раннепалеологовское искусство означало для Византии значительный сдвиг вперед. Оно характеризуется смелыми новыми исканиями, ему присуща большая свобода, в нем настойчиво дает о себе знать более гуманное, более мягкое, порой даже несколько сентиментальное понимание религиозного образа. Никогда больше византийские художники не давали столь простран-

[1] L. Bréhier, La renovation artistique sous les Paleologues et le mouvement des idées, «Melanges Charles Diehl», II, Paris, 1930, стр. 1—10. Ср. M. Vasić, L'hesychasme dans l'eglise et l'art des Serbes du moyen age, «Recueil Théodore Uspenskij», I—1, Paris, 1930, стр. 110—123.

[2] Д. В. Айналов (Византийская живопись XIV века. П., 1917) всячески стремился доказать обратное. Но при всей тщательности его аргументации следует все же признать, что ему не удалось показать зависимость византийского искусства от западного в XIII—XIV веках.

ственных решений, никогда они не изображали так охотно фигуру в сильном движении, не писали столь нежных лиц, не пользовались такими радостными, ароматными красками, не прибегали к такой смелой и живописной манере письма, никогда они не обходились столь свободно с традиционными иконографическими типами. Для консервативной, упорно цеплявшейся за старину Византии ее раннепалеологовское искусство знаменовало тот максимум творческих дерзновений, на которые только была способна духовно и материально оскудевшая Ромейская держава.

Наиболее характерные живописные памятники раннепалеологовского стиля — мозаики (табл. 4) и фрески (табл. 1—3, 6 б) Кахриэ Джами (ок. 1315 г.), мозаики Фетиэ Джами и Килисе Меджиди (1310—1320 гг.), мозаики церкви св. Апостолов в Фессалониках (ок. 1315 г.), группа мозаичных иконок («Праздники» в Музео дель Опера дель Дуомо во Флоренции, «Благовещение» в Музее Виктории и Альберта в Лондоне, «Св. Георгий» в Лувре и др.), ряд живописных икон («Двенадцать апостолов» и «Благовещение» в московском Музее изобразительных искусств, «Успение» в Гос. Эрмитаже и др.), наконец, миниатюры таких рукописей, как Новый Завет с Псалтирью в московском Гос. Историческом музее (греч. 407; табл. 5а), или Евангелия в венской Национальной библиотеке (theol. gr., 300) и в афинской Национальной библиотеке (75)[1]. Во всех этих памятниках бросаются в глаза особая свобода композиционных построений, наличие сильно выраженного движения и широкая, энергичная манера письма, благодаря которой раннепалеологовские иконы и миниатюры отличаются большой живописностью.

Было бы неверно связывать этот стиль лишь с одной македонской школой. Он присущ всем произведениям первой половины XIV века, независимо от того, вышли ли они из константинопольской школы, игравшей ведущую роль, или из других школ, ориентировавшихся на Константинополь. Этот свободный живописный стиль, несомненно, получил наиболее полное развитие на столичной почве, в том просвещенном, интересовавшемся гуманистическими штудиями обществе, вкусы которого он отразил. Его смелые новшества породили быстрый отклик на территории Греции, на Балканах, на Кавказе и в Древней Руси, где они немало способствовали расцвету большинства местных и национальных школ XIV века. Но на Кавказе и в славянских странах раннепалеологовский стиль обычно наталкивался на противодействие местных традиций, что приводило к довольно существенным его видоизменениям в зависимости от той или иной национальной или социальной среды. Чаще всего он подвергался значительной демократизации, утрачивая при этом свой изысканный, камерный характер.

Примерно с середины XIV века палеологовская живопись вступает в новую фазу развития. Влияние исихастских идей на искусство становится все более сильным, и это приводит к ряду существенных изменений в стиле. Прежде всего меняется общий характер композиций, приобретающих особую строгость и сдержанность. Некогда подчеркнутое движение, бурное и стремительное, уступает место торжественному покою. Недаром консервативно настроенный Иосиф Вриенний (ок. середины XIV в.) пори-

[1] О всех этих памятниках см.: В. Лазарев, История византийской живописи. М., 1947, т. I, стр. 182 сл. (с подробной библиографией); т. II, табл. 275—290, 301, 302, 303 б, 304, 305, 308, 312—317, 319; V. Lasareff, Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, «Burlington Magazine», 1937 (LXXI), стр. 249—261.

цает современных ему художников за то, что они придают «беспорядочное движение образам святых»[1]. Фронтальное положение фигуры вновь делается излюбленным композиционным приемом, что влечет за собой значительное обеднение художественного языка. Лица утрачивают былую мягкость, в них усиливается аскетизм выражения. Свободная, живописная трактовка сменяется подчеркнуто линейной; тело обрабатывается не при помощи сочных мазков и смело брошенных бликов, а посредством сухих, тонких линий, постепенно переходящих в сплошную штриховку. Архитектурные фоны упрощаются; упрощаются и некогда столь разнообразные мотивы движения; упрощаются, наконец, и перспективные построения, поражавшие своей смелостью в мозаиках Кахриэ Джами. Все это приводит к тому, что в иконах и фресках плоскостное начало вновь начинает доминировать над пространственным, игравшим столь большую роль в памятниках раннепалеологовского искусства. Так незаметно складывается новый стиль, глубоко идеалистический по основной своей направленности, бедный и сухой по своим внешним средствам выражения. Для Византии этот стиль, несомненно связанный с победой монашеских идеалов, знаменовал начало конца, ибо по существу своему он являлся не чем иным, как упадочным академизмом, не имевшим никаких исторических перспектив.

Если художники раннепалеологовской эпохи ориентировались на старые рукописи александрийской редакции, хранившие живые отголоски эллинизма, то византийские мастера второй половины XIV века, уже подпавшие под влияние исихастских идей, черпали главные творческие импульсы из произведений восточного, преимущественно сирийского круга. Это убедительно показал Васич на примере сербских памятников[2]. В Сербии, где исихазм пустил особенно глубокие корни, восточнохристианское искусство эпохи «отцов церкви» получило в XIV веке необычайную популярность. Планам церквей здесь придавали форму либо креста, либо триконха, в украшении саркофагов возрождали раннехристианскую орнаментику, в иконографии росписей использовали древние сирийские образцы[3]. Эта переориентация с памятников александрийского круга на памятники сирийской школы весьма показательна. Она свидетельствует о том, что в эпоху победившего исихазма александрийское неоэллинистическое направление уступило место монастырской сирийской традиции, которая по общему своему духу была несоизмеримо ближе приверженцам строгого учения Паламы[4]. На основе этих старых сирио-синайских образцов и развивалась иконография зрелого XIV века, причем моменты символического порядка приобретали в ней с годами все большее значение. Афон внес в эту поздневизантийскую иконографию особенно

[1] L. Oeconomos, L'etat intellectuel et moral des Byzantins vers le milieu du XIV-e siecle d'apres une page de Joseph Bryennios, «Melanges Charles Diehl», I, Paris, 1930, стр. 227.

[2] M. Vasic, L'hesychasme dans l'eglise et l'art des Serbes du moyen âge, «Recueil Uspenskij», I—1, Paris, 1930, стр. 110—123.

[3] M. Vasic, ук. соч., стр. 114—121.

[4] Ф. И. Шмит (Кахриэ Джами, «Известия Русского археологического ин-та в Константинополе», 1906 (XI), стр. 156) и Стриговский (Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München, «Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, philosophisch-historische Klasse», 1906 (LII), стр. 102 сл.) совершенно неверно ставят вопрос о генезисе стиля мозаик Кахриэ Джами, когда выводят этот стиль из сирийских источников. Для работавших в Кахриэ Джами художников, как, впрочем, и для всех мастеров раннепалеологовского времени, решающее значение имели не сирийские, а александрийские прототипы.

богатый вклад. Но характерно, что усложнение символического языка, понятного лишь искушенным во всех тонкостях теологии монашеским кругам, привело к крайнему обеднению греческого искусства. Оно очень быстро утратило свою пластическую образность, столь подкупавшую в произведениях классической поры. Именно это усложнение иконографического состава росписи и перегрузка ее сугубо отвлеченными символико-литературными темами, столь ценимыми представителями иконографической школы, начиная от Буслаева и Филимонова и кончая Кондаковым, явилось одной из немаловажных причин глубокого кризиса некогда великого монументального искусства Византии и измельчания его художественного языка. Узкоцерковные, монашеские, дидактические тенденции постепенно убили всякое живое творчество.

Нет никаких оснований связывать все отмеченные нами сдвиги с одной критской школой, как это делает Брейе[1]. Перерождение свободного живописного раннепалеологовского стиля в застывший, сухой, глубоко отвлеченный стиль позднепалеологовского времени было явлением повсеместным. Более или менее все школы оказались причастными к этому процессу, который ранее всего наметился на константинопольской почве. Конечно, критская школа, которая в XIV веке имела только чисто местное значение, не сыграла здесь никакой роли. Она плелась в хвосте константинопольской школы зрелого XIV века и целиком заимствовала от нее все средства художественного выражения. В последнем отношении она не представляла исключения по сравнению с другими школами, продолжавшими ориентироваться на столицу и на протяжении второй половины XIV столетия[2].

Целый ряд памятников, как столичных, так и провинциальных, иллюстрирует этот второй этап в развитии палеологовской живописи. Это прежде всего фрагмент росписи церкви Панагии на острове Халки (40-е — начало 70-х гг., табл. 6 а); это возникшие между 1384 и 1392 годами росписи Кир Мануила Евгеника в Цаленджихской церкви (табл. 6 в, г); это датируемая уже второй половиной XIV и первой половиной XV века поздняя группа фресок Мистры (Перивлепта и Пантанасса); это иконы Пантократора в церкви Хрисоланиотиссы в Никозие (1356), в Эрмитаже (ок. 1363 г.), в московском Музее изобразительных искусств (начало XV в.); это панагия с изображением Троицы в флорентинском собрании Карран в Барджелло (начало XV в.); это икона Сошествия во ад в Эрмитаже (вторая четверть XV в.); это миниатюры ряда греческих рукописей второй половины XIV и XV веков — Теологические сочинения императора Иоанна VI Кантакузина, gr. 1242 (1371—1375 гг.) и Сборник псалмов и литургий от 1419 г., gr. 12 в Парижской Национальной библиотеке; Молитвенник в римской библиотеке Казанатензе, gr. 240 (XV в.); Акафист Пресвятой Богородице в московском Историческом музее, греч. 429 (XV в.) и др.[3]. Для всех этих памятников типично то, что можно было бы назвать окостенением линейной системы. Постепенно исчезают последние пережитки живописной манеры письма раннепалеологовской эпохи; все становится сухим, дробным, каллиграфически тонким. Из Константинополя этот стиль был занесен в провинциальные школы, на Крит и в Италию, где он сделался основой так

[1] L. Brehier, ук. соч., «Mélanges Charles Diehl», II, Paris, 1930, стр. 9.

[2] Ср. новейшую работу о критской живописи *К. Καλοκύρης, Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης*, Ἀθῆναι, 1957.

[3] Обо всех этих памятниках см.: В. Лазарев, История византийской живописи, М., 1947, т. I, стр. 192—199 (с подробной библиографией), т. II, табл. 311 б, 318, 324, 326—330, 335—342.

называемых итало-критских писем. Но поскольку провинциальные школы развивались много медленнее константинопольской, в них гораздо дольше держались живописные традиции первой половины XIV века. С большим запозданием эти традиции оказались вытесненными и в Сербии, Грузии и России. Константинополь здесь опередил все другие художественные центры, подобно тому как в XVI веке Флоренция намного обогнала остальные города Италии, первой став на путь маньеризма. И как для Флоренции маньеристическое искусство означало по сравнению с ренессансным значительный шаг назад, так и для Константинополя позднепалеологовский стиль знаменовал по сравнению с раннепалеологовским явное творческое оскудение.

Только выяснив ту культурно-историческую обстановку, в условиях которой Феофан сложился как человек и как художник, можно попытаться восстановить основные этапы его творческого пути. С какими идейными движениями своей эпохи был связан Феофан, что толкнуло его на путь эмиграции, из какой школы он вышел, какое место он занимает в рамках византийской художественной культуры XIV века, что нового нашел он для себя на Руси, какое воздействие оказала на него русская среда — вот тот круг вопросов, который неизбежно возникает перед исследователем, изучающим личность этого замечательного мастера.

Феофан, родившийся в 30-х годах XIV столетия, вступил в полосу сознательной жизни в самый разгар исихастских споров. Он, несомненно, слышал разговоры о природе фаворского света, о божественных энергиях, о сообщимости божества человеку, об «умной» молитве. Возможно, что он даже принимал участие в этих дискуссиях, волновавших умы византийского общества. Свидетельство Епифания о том, что Феофан был «преславным мудрецом, философом зело хитрым», говорит о начитанности художника и широте его духовных запросов. Но каково было прямое отношение Феофана к исихазму, это нам остается неизвестным. Одно можно утверждать с уверенностью — он не мог остаться не затронутым крупнейшим идейным движением его времени. Суровость феофановских образов, их особая одухотворенность, их порой преувеличенная экстатичность — все это связано с исихазмом, все это вытекает из существа исихастского учения. Однако произведения Феофана свидетельствуют и о другом: они непреложно говорят о глубокой неудовлетворенности мастера этим учением. Феофан не замкнулся в церковной догме, а, наоборот, во многом преодолел ее. Он мыслил гораздо более свободно, чем исихасты. И по мере того как он удалялся в своих странствованиях от Константинополя, все более широким делался его кругозор и все более независимыми становились его убеждения.

Творческому росту Феофана немало должна была способствовать его работа в Галате, где он вплотную соприкоснулся с западной культурой. Он бродил по узким улочкам Галаты, любовался красотой ее палаццо и храмов, знакомился с произведениями итальянского мастерства, видел роскошно одетых генуэзских купцов, наблюдал необычные для византийца свободные западные нравы, следил за прибывавшими в порт галерами, привозившими товары из Италии. Жизнь этой генуэзской колонии, являвшейся мощным форпостом раннеитальянского капитализма, была полна деловитости. И как раз этим она резко отличалась от экономического уклада византийского общества, которое никуда не спешило и продолжало жить «по старинке». Вероятно, Феофан, как человек выдающегося ума, должен был понять, что центр мировой политики

неукоснительно перемещается из Византии в торговые итальянские республики и что Ромейская держава клонится к быстрому упадку. Созерцая с крепостных башен Галаты Золотой Рог и раскинувшийся на его берегу Константинополь, лучшие здания которого после погрома, учиненного крестоносцами, лежали в развалинах либо были запущены и заброшены, Феофан имел полную возможность сравнивать нищавшую столицу своей некогда великой родины с быстро разраставшейся и богатевшей генуэзской колонией, которая, подобно спруту, протягивала свои щупальца во всех направлениях, основывая одну за другой мощные фактории в странах Востока и на побережье Черного моря. И это сопоставление должно было породить в душе Феофана глубокую горечь. В Галате он хлебнул от той «новой жизни», которая несла с собой свежие веяния раннего гуманизма.

Соприкоснувшись с западной культурой, Феофан мог избрать для себя два пути: либо остаться в Византии и с головой окунуться в бесконечные теологические споры о природе фаворского света, либо же эмигрировать в Италию, как это делали многие из его собратьев и как это позднее сделали примкнувшие к итальянским гуманистам Мануил Хрисолор и Виссарион Никейский. Феофан не пошел ни по одному из этих путей. Неудовлетворенный сложившейся в Византии обстановкой, он решил покинуть свою родину. Но он направил свои стопы не на запад, а на восток — сначала в Каффу, а затем на Русь. И здесь его творчество вступило в новую фазу развития, которая была бы невозможна в фанатичной и нетерпимой Византии, где его переросшее узко-конфессиональные рамки искусство, несомненно, рано или поздно подверглось бы остракизму.

Была еще одна причина, толкнувшая Феофана на эмиграцию. Хотя его деятельность развернулась во второй половине XIV века, когда в Византии уже победил новый, враждебный раннепалеологовскому неоэллинизму стиль, Феофан продолжал оставаться целиком связанным со свободными, живописными традициями первой половины века. В какой-то мере он был последним представителем больших традиций раннепалеологовского искусства. И поэтому он должен был особенно остро ощущать кризис последнего. Надвигавшаяся академическая реакция с ее узкомонашеским духом не могла не испугать Феофана, так как она шла вразрез с его художественными взглядами. Кто хотя бы раз видел феофановские росписи в церкви Спаса Преображения, с их столь ярко выраженной живописностью, и мысленно сравнивал их с сухими и вымученными работами константинопольской школы второй половины XIV века, тому сразу станет очевидной глубокая пропасть, лежащая между этими памятниками. К великому счастью Феофана, его искусство было запоздалым цветком на иссохшей ниве византийской художественной культуры, таким же запоздалым, какими явились философия Джордано Бруно или гуманизм Шекспира по отношению к эпохе Возрождения. С аналогичными процессами неравномерного развития постоянно приходится сталкиваться в истории. И лишь учитывая своеобразие подобного рода явлений, можно ответить правильное историческое место искусству Феофана Грека.

Обрисованная нами историческая ситуация, сложившаяся в Византии к 40—60-м годам XIV века, во многом объясняет причины эмиграции Феофана из Византии. Он бежал от надвигавшейся церковной и художественной реакции, бежал от того, что было глубоко враждебно его взглядам и убеждениям. Если бы Феофан не покинул

Византию, то он, вероятно, превратился бы в одного из тех безликих эпигонов византийской живописи, от работ которых веет холодом и скукой. Уехав же на Русь, Феофан обрел здесь такое широкое поле деятельности и такое терпимое отношение к своим смелым новшествам, каких он никогда не смог бы найти в материально и духовно обнищавшей Византии.

Епифаний сообщает, что Феофан до приезда в Новгород работал в Константинополе, Халкидоне, Галате и Каффе. Халкидон и Галата расположены поблизости от столицы Византийской империи (Галата, строго говоря, даже является одним из ее кварталов), Каффа же лежит на пути из Константинополя в Россию. Казалось бы, что это свидетельство писателя, хорошо информированного о жизни художника, не оставляет никаких сомнений относительно принадлежности Феофана к константинопольской школе. Тем не менее была разработана весьма искусственная и совсем не убедительная теория, согласно которой Феофан вышел не из цареградской, а из критской школы. Эта теория, впервые развитая Милле[1], нашла признание у Диля[2] и Брейе[3]. Позднее критская теория сменилась еще менее обоснованной «македонской» теорией. Последняя была выдвинута Б. И. Пуришевым и Б. В. Михайловским[4], произвольно сделавшими из Феофана македонского мастера. Лишь М. В. Алпатов[5], Д. В. Айналов[6] и Тальбот Райс[7] твердо рассматривали Феофана как константинопольского художника. Так как вопрос о том, из какой школы вышел Феофан, является отнюдь не праздным, поскольку от того или иного его решения зависит наше понимание общего процесса развития византийской живописи, то на этом вопросе следует подробно остановиться, иначе перед нами возникнет вполне реальная опасность неверно осветить проблему школ и художественных традиций в византийском искусстве XIV века.

Милле первым связал Феофана с критской школой, которая приобрела в его капитальном труде об иконографии Евангелия совсем не подобающее ее реальному удельному весу значение[8]. По-видимому, Милле шел при реконструкции критской школы по стопам Н. П. Кондакова и Н. П. Лихачева. Вполне даже возможно, что мысль о принадлежности Феофана к критской школе была ему подсказана следующим беглым замечанием Н. П. Лихачева: «Феофан, сотрудник и едва ли не учитель Рублева, был новатором и представителем начатков той неовизантийской, позднее итало-греко-критской школы, с которой связан тип Умиления»[9]. Как бы то ни было, но, отнеся Фео-

[1] G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'evangile aux XIV-e, XV-e et XVI-e siècles, Paris, 1916, стр. 632, 633, 679—681.

[2] Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, 2-e edition, II, Paris, 1926, стр. 836—838.

[3] L. Brehier, ук. соч., «Melanges Charles Diehl», II, Paris, 1930, стр. 8.

[4] Б. Михайловский и Б. Пуришев, Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV века до начала XVIII века, М.—Л., 1941, стр. 31, 32.

[5] М. Алпатов, Н. Брунов, Краткий отчет о поездке на Восток, «Византийский Временник», 1923—1926 (XXIV), стр. 58—59.

[6] D. Ainalov, Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit, Berlin und Leipzig, 1932, стр. 60.

[7] D. Talbot Rice, Beginnings of Russian Icon Painting, Oxford, 1938, стр. 13—15.

[8] Развернутую критику взглядов проф. Милле на развитие византийских школ XIV века я дал в статье «К вопросу о „греческой манере", итало-греческой и итало-критской школах живописи», опубликованной в «Ежегоднике Института истории искусств Академии наук СССР», 1952, стр. 152—200.

[9] Н. Лихачев, Историческое значение итало-греческой иконописи, Спб., 1911, стр. 221.

фана к критской школе и приписав одновременно три фресковых цикла Новгорода (церковь Успения на Волотовом поле, церковь Феодора Стратилата, церковь в Ковалеве) македонской школе, Милле и следующий по его стопам Диль впали тем самым в величайшее противоречие, на что обратил в свое время внимание уже П. П. Муратов[1]: три памятника одного направления и одного живописного стиля (росписи Спаса Преображения, церкви Успения на Волотовом поле и Феодора Стратилата) оказались совершенно произвольно распределенными между двумя школами, в корне друг от друга отличными, — критской и македонской. Такое положение вещей могло получиться только потому, что в основу своего деления памятников по школам Милле положил не стилистический, а иконографический принцип. Если бы почтенный французский ученый основывал свое суждение на непосредственном знании новгородских росписей, он убедился бы, что все эти три фресковых цикла вышли из одной школы — из школы Феофана Грека, который не имел никакого отношения ни к Криту, ни к Македонии, а был типичным представителем столичной константинопольской манеры.

Совершенно необоснованная теория Милле о принадлежности Феофана к критской школе была некритически перенята Дилем и Брейе, причем первый сделал это, несмотря на оговорку, приведенную в примечании (здесь он ссылается на мнение И. Э. Грабаря, приписавшего все три фресковых цикла Феофану)[2]. Так как второе издание «Manuel d'art byzantin» Диля остается для многих византинистов и по сей день кладезем премудрости, то Феофан так и остался бы «критянином». Для восстановления истинного положения вещей нам приходят на помощь факты как биографического, так и стилистического порядка, и притом факты бесспорные.

Если Милле сделал из Феофана «критянина», то Б. И. Пуришев и Б. В. Михайловский с не меньшей легкостью превратили его в представителя македонской школы. Правильно усмотрев в творениях Феофана ярко выраженные черты живописного стиля, они без всяких колебаний решили, что именно эти черты подходят под то понятие македонской школы, которое было установлено Милле. В результате такой метаморфозы «критянин» Феофан неожиданно оказался «македонским мастером», а его живопись стала рассматриваться как порождение и высшее выражение македонской школы и того греко-славянского искусства, которое «вобрало в себя в пору художественного подъема XIV века, наряду с артистизмом и формальным совершенством Византии, динамизм, реалистические порывы и экстатичность восточного переднеазиатского искусства»[3]. Чтобы как-нибудь оправдать всю эту искусственную теорию, Б. И. Пуришев и Б. В. Михайловский возвели к «македонским» источникам и все близкие к феофановским работам новгородские фрески. Если у Милле константинопольский генезис Феофана подменялся критским, то у обоих русских авторов место Цареграда заступила Македония.

Но обратимся к фактам, и притом к достоверным фактам. Уже одно письмо Епифания не оставляет никаких сомнений относительно принадлежности Феофана к константинопольской школе. Мастер, который расписал множество храмов в самом Цареграде, в Халкидоне и в Каффе, вряд ли попал сюда с Крита или из Македонии, тем

[1] P. Muratoff, La peinture byzantine, Paris, 1928, стр. 153.
[2] Ch. Diehl, ук. соч., стр. 837—838.
[3] Б. Михайловский и Б. Пуришев, ук. соч., стр. 32.

более что оба эти места были провинцией по сравнению со столицей. Замечательное искусство Феофана отмечено чисто столичной печатью, оно дышит столичным духом. И ближайшие стилистические аналогии это искусство находит себе в константинопольских памятниках, а отнюдь не в произведениях критских и македонских мастеров.

Если взять наиболее характерные для Феофана Грека образы праотцев из церкви Спаса Преображения в Новгороде (табл. 12—18) и попытаться найти им самую близкую аналогию среди памятников византийского мастерства, то таковой, несомненно, явятся патриархи из южного купола внутреннего нарфика Кахриэ Джами (табл. 4)[1]. Хотя фигуры патриархов выполнены здесь в мозаической технике, тем не менее они настолько близки как по общему своему духу, так и по деталям к феофановским святым, что сразу же отпадают всякие сомнения относительно столичного происхождения нашего мастера. В мозаиках Кахриэ мы сталкиваемся с такой же величавой суровостью образов, с такой же свободой композиционных решений, с такими же смелыми асимметрическими сдвигами. Особую типологическую близость к феофановским праотцам обнаруживают фигуры Адама, Сифа, Ноя, Евера, Леви, Иссахара (табл. 4), Дана (табл. 4), Иосифа[2]. Немало точек соприкосновения с феофановскими образами имеется и у некоторых фигур пророков и царей израильских в северном куполе того же внутреннего нарфика (ср., например, фигуры Аарона, Ора и Самуила)[3].

Хотя манера письма Феофана исключительно индивидуальна, все же и для нее можно найти прямые источники в памятниках константинопольской школы. Это прежде всего фрески трапезной Кахриэ Джами (табл. 1—3, 6 б), возникшие тогда же, когда были исполнены и мозаики, то есть во втором десятилетии XIV века[4]. Здесь головы отдельных святых (особенно Давида Солунского) кажутся как бы вышедшими из-под кисти Феофана. Они написаны в энергичной, свободной манере письма, основанной на широком применении смелых мазков и так называемых отметок, с помощью которых моделируются лица. Эти блики и отметки особенно активно используются в отделке лба, скул, гребня носа. Сам по себе данный прием не нов, и он весьма распространен в живописи XIV века, преимущественно первой его половины. Что сближает росписи Кахриэ Джами и фрески Феофана — это замечательная точность в распределении бликов, всегда попадающих в нужное место, благодаря чему форма приобретает крепость и конструктивность. В памятниках провинциального круга (как, например, в росписях пещерного храма Теоскепастос в Трапезунде)[5] мы никогда не найдем подобной точ-

[1] «Кахриэ Джами». Альбом к XI т. «Известий Русского археологического института в Константинополе», Мюнхен, 1906, табл. III—XI. В качестве более отдаленных аналогий ср. типы пророков и отшельников в росписях 1315 г. в церкви Агиос Христос в Веррие (фот. Hautes Études, С. 712, С. 715).

[2] «Кахриэ Джами», табл. V, № 2, 3, 4; табл. VI, № 13; табл. IX, № 28; табл. X, № 31, 32; табл. XI, № 36.

[3] «Кахриэ Джами», табл. XIX, № 64, 65, 66.

[4] M. Alpatov, Die Fresken der Kachrije-Djami in Konstantinopel, «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 1929 (VII), стр. 345—364; P. Underwood, First Preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute 1952—1954, «Dumbarton Oaks Papers», 1956 (IX—X), стр. 255—288. Как прямое недоразумение следует рассматривать утверждение Онаша [K. Onasch, Gross-Novgorod und Feofan der Grieche, «Ostkirchliche Studien», 1954 (3), стр. 292], что Феофан написал в трапезной Кахриэ Джами голову св. Анфима (точнее Давида Солунского). Эта фреска возникла примерно за двадцать лет до появления Феофана на свет.

[5] G. Millet and D. Talbot Rice, Byzantine Painting at Trebizond, London, 1936, стр. 40—64, 116—120, табл. XVI—XXIV.

ности моделировки. Лишь познакомившись с такими провинциальными работами, окончательно убеждаешься в столичной выучке Феофана, который в совершенстве овладел всеми тонкостями константинопольского мастерства.

На константинопольскую школу указывают и основные принципы феофановского искусства — напряженный психологизм образов, необычайная острота индивидуальных характеристик, динамическая свобода и живописность композиционных построений, изысканный «тональный» колорит, преодолевающий пеструю многоцветность восточной палитры, наконец, незаурядное декоративное чутье, восходящее к лучшим традициям цареградской живописи[1]. Всеми этими гранями своего искусства Феофан выступает перед нами как столичный художник, живущий эстетическими идеалами константинопольского общества. И сила его состоит в том, что он отправляется не от второго, а от первого этапа в развитии палеологовской живописи, когда последняя была еще проникнута живым творческим духом. Поэтому большим приобретением для русской художественной культуры был приезд к нам такого мастера, который явился носителем всего того лучшего, что породил цареградский неоэллинизм XIV века.

---

[1] Интересно отметить, что феофановские типы святых встречаются в ряде столичных миниатюр позднего XIII — первой половины XIV века. Например, апостол Павел (табл. 102) из иконостаса Благовещенского собора очень близок к аналогичной фигуре (табл. 5 б) на одной из миниатюр греческого Апостола в Публичной библиотеке [греч. 101, л. 51; см. В. Лазарев, Новый памятник константинопольской миниатюры XIII века, «Византийский Временник», 1952 (V), стр. 178—190], а праотцы (табл. 12, 14, 16) в простенках барабана Спаса Преображения находят себе убедительные аналогии в образе Иоанна Богослова (табл. 5 а) на миниатюре греческого Нового Завета с Псалтирью в Историческом музее [греч. 407, л. 388 об.; см. M. Alpatoff, A Byzantine Illuminated Manuscript of the Paleologue Epoche in Moscow, «Art Bulletin», 1930 (XII), рис. 3].

РОСПИСИ СПАСА ПРЕОБРАЖЕНИЯ В НОВГОРОДЕ

Нам точно неизвестно, когда Феофан покинул Византию. Вероятно, это произошло в начале 70-х годов XIV века, когда Феофан направился в генуэзскую колонию Каффу, через которую лежал наиболее легкий путь на Русь. Трудно сказать, попал ли он в Каффу лишь проездом на Русь или этот город был первоначально конечной целью его путешествия — и уже отсюда он получил приглашение от заезжих новгородских купцов посетить Новгород. Во всяком случае, Феофан задержался в Каффе, так как, по свидетельству Епифания, он расписал здесь церковь. Вторая половина XIV века явилась для Каффы временем наибольшего расцвета. В 1352 году город был обнесен каменной стеной. Его население, состоявшее из генуэзцев, греков, армян, татар и турок, вело широкую заморскую торговлю. В Каффу ежегодно прибывали караваны с товарами из Китая, Тибета, Индии, Туркестана. На ее рынках можно было видеть китайский фарфор, индийские алмазы, бенгальский опиум, малабарский шафран, цейлонский жемчуг, эфиопскую слоновую кость, аравийскую мирру, генуэзские сукна и шелка, русские кожи[1]. Через Каффу шла почти вся транзитная торговля в районе Черного моря, которая способствовала бы-

[1] Ср. Н. Мурзакевич, История генуэзских поселений в Крыму, Одесса, 1837, стр. 34 сл. Ср. M. Malowist, Caffa — colonie génoise en Crimée et la question d'Orient. 1453—1475, Warsaw, 1947.

строму укреплению экономических позиций Генуи, крайне дорожившей этой отдаленной черноморской колонией. Пребывание в Каффе не могло не расширить кругозора Феофана, имевшего возможность наблюдать здесь самое неожиданное смешение народностей и видеть такое разнообразие экзотических вещей, которое мало чем уступало рынкам Константинополя.

Работы, выполненные Феофаном в Каффе, до нас не дошли. Росписи базилики св. Стефана в Карантине относятся к XV веку и к Феофану никакого отношения не имеют. Известно, что церковное строительство в Каффе было особенно оживленным в конце XIV — первой четверти XV века; от этого времени сохранилось наибольшее число церковных надписей. По-видимому, Феофан украсил фресками один из тех греческих храмов, которые были построены в эпоху расцвета города и затем безвозвратно погибли.

Указание летописи на то, что Феофан расписал в 1378 году церковь Спаса Преображения, отнюдь не исключает возможности более раннего появления мастера в Новгороде. Однако маловероятно, чтобы Феофан приехал в Новгород задолго до этой даты, иначе летопись не преминула бы упомянуть и о его более ранних новгородских работах.

С переездом на Русь начался новый и наиболее значительный период в жизни Феофана Грека. Хотя на Русь он попал уже немолодым (ему было, по-видимому, около 35—40 лет), тем не менее те впечатления, которые он почерпнул из русской действительности, во многом определили его дальнейшее творческое развитие. Вырвавшись из душной атмосферы столицы Византийской империи, неуклонно приближавшейся к своей гибели, Феофан нашел на Руси совсем иную обстановку. Здесь он был свидетелем блестящей победы, одержанной на Куликовом поле русскими над татарами, свидетелем быстрого подъема русской культуры, имевшего место в последней трети XIV века. И Феофан оказался втянутым в этот могучий поток свежих идей и новых устремлений, глубоко коренившихся в местных национальных традициях.

Когда Феофан приехал на Русь, процесс собирания национальных сил только еще начинался. Русь была раздробленна, удельные княжества и вольные города жили сравнительно обособленной жизнью.

Переезжая из Новгорода в Нижний и из Нижнего в Москву, Феофан имел возможность ознакомиться с различными сторонами русской жизни, с различными бытовыми укладами, с различными художественными школами. В Новгороде — этом крупнейшем ремесленном и торговом центре Восточной Европы — Феофан соприкоснулся с совсем необычной для него средой. Новгородцы, особенно после византийцев, должны были поразить его своей деловитостью, своим трезвым и ясным образом мышления, своим полным равнодушием к отвлеченным теологическим проблемам, стоявшим в центре внимания византийского общества. Как раз в годы пребывания Феофана в Новгороде здесь разгорелась борьба с крупным еретическим движением — со стригольничеством. Стригольники, принадлежавшие к широким демократическим кругам, резко выступали против церковной иерархии. Они клеймили корыстолюбие попов, они отказывались признавать поставленных «на мзде» епископов, они отвергали многие из форм «злосмрадного» культа, в том числе и все таинства (кроме причащения и покаяния), а также монашество, загробную жизнь и необходимость молитв за

умерших. Изучив «словеса книжные», стригольники поставляли сами себя в учители народа (ибо апостол Павел «и простому человеку повеле учити»). Здесь лишний раз подтверждается правильность того положения Ф. Энгельса, что средневековая ересь городов «была направлена главным образом против попов, на богатство и политическое положение которых она нападала»[1]. Соприкосновение Феофана с новгородской средой и, в частности, с такими идейными движениями, как стригольничество, несомненно должно было внести оздоровляющую струю в его творчество. Оно помогло ему отойти от крайностей столь популярных в Византии исихастских идей и порвать с византийским догматизмом; оно расширило его горизонты и научило его мыслить не только более свободно, но и более реалистически. И этому же научило его новгородское искусство.

В Новгороде внимание Феофана должны были в первую очередь привлечь к себе замечательные новгородские росписи XII века — Антониева монастыря, Аркажской церкви и Нередицы. Вероятно, эти росписи (особенно последние) понравились ему свежестью и непосредственностью выражения, столь далекими от застывших византийских канонов, мощью и мужественной силой своих образов, необычайной свободой выполнения. Феофан не мог пройти равнодушно мимо этих новых впечатлений. Возможно даже, что он побывал в Пскове, иначе трудно было бы объяснить столь разительное сходство между снетогорскими фресками и собственными его работами. Эти псковские фрески воочию показали Феофану, каким полнокровным и здоровым было русское искусство, когда оно питалось живыми родниками народного творчества. Знакомство с такого рода произведениями способствовало приобщению Феофана к тому лаконичному, сильному и мужественному художественному языку, который так нравился новгородцам.

Попав в совершенно новую для него общественную среду, Феофан, естественно, испытал на себе ее воздействие. Иначе говоря, искусство Феофана должно было сделаться созвучным русским вкусам, в противном случае оно осталось бы непонятым до конца. Этот процесс ассимиляции был длителен, он захватил несколько десятилетий и привел к тому, что Феофан крепко вошел в историю русского искусства, незаметно превратившись из заезжего иностранца в деятельного участника русской художественной жизни.

Церковь Спаса Преображения, расположенная на Торговой стороне, на Ильиной улице, была построена в 1374 году. Четыре года спустя Феофан получил заказ от боярина Василия Даниловича и уличан Ильиной улицы расписать этот храм, одну из самых красивых построек Новгорода. Василий Данилович занимал видное политическое положение в городе и вел крупные операции по эксплуатации двинской земли[2]. Он принадлежал к кругам той высшей боярской знати, в чьих глазах византийское искусство обладало особой притягательной силой.

Церковь Спаса Преображения представляет собой излюбленный новгородцами крестовокупольный храм с четырьмя мощными столбами, одной апсидой и одной главой. По своим вытянутым, изящным пропорциям это, несомненно, самая стройная

[1] Ф. Энгельс, Крестьянская война в Германии, М., 1952, стр. 35.
[2] А. Строков и В. Богусевич, Новгород Великий, Л., 1939, стр. 104.

новгородская церковь. В распоряжении Феофана здесь находились большие стенные плоскости и многочисленные арки и своды, которые он призван был покрыть фресковой живописью. Учитывая прекрасное освещение церкви, можно предположить, что Феофан с энтузиазмом принялся за порученную ему роспись, тем более что она должна была украсить один из самых больших и видных храмов Новгорода, привлекавший к себе всеобщее внимание.

Росписи Спаса Преображения долгое время были скрыты под позднейшими штукатурками и побелкой. Они расчищались по частям, в несколько приемов. За любительскими и случайными раскрытиями 1910—1913 годов (фигуры святителей в апсиде, архангел Гавриил и Богоматерь типа «Знамения» в северо-западной угловой камере)[1] последовали планомерные реставрационные работы, которые были проведены по инициативе Всероссийской реставрационной комиссии, получившей с 1924 года название Центральных реставрационных мастерских[2]. Работы эти осуществлялись одним из наиболее опытных и квалифицированных реставраторов — П. И. Юкиным, начавшим свою деятельность в церкви Спаса Преображения еще в 1913 году. Зондаж стен показал, что фрески сохранились далеко не везде, что очень многие из них безвозвратно погибли. Наибольшее количество фресок было найдено в угловой камере, в диаконике, в куполе и на арках. Расчистка производилась П. И. Юкиным с большими перерывами — в 1918, 1920—1921 и 1944 годах. В 1935 году работала артель реставраторов, возглавляемая И. А. Барановым. Хотя не исключена возможность, что на сводах и стенах церкви Спаса Преображения будут открыты еще отдельные фрагменты, тем не менее есть основания утверждать, что наиболее значительная часть сохранившихся фресок уже освобождена от штукатурки.

Из-за случайности находок крайне трудно восстановить систему росписи Спаса Преображения. Фрески, несомненно, шли расположенными одни над другими регистрами, причем в нижних регистрах помещались, как обычно, фигуры святых, верхние же регистры и своды были заполнены евангельскими композициями. В апсиде сохранились фрагменты святительского чина с обращенными к центру фигурами[3] (табл. 7) и разрозненные части «Евхаристии» (восемь голов апостолов, табл. 8; остатки velum'a и башни), в диаконике и на его арках — две полуфигуры и три фигуры святителей (табл. 9—11; из них могут быть опознаны св. Спиридон в шапочке[4] и Иоанн Златоуст), на стенах и арках самой церкви — полустершиеся остатки одиннадцати фигур святых (две мученицы в венцах на северо-западной арке, два воина над северо-западным столбом; фигуры Крестителя (?) и святителя и медальон с полуфигурой святителя, около которой уцелели остатки надписи, в арочном проеме над жертвенником; две фигуры святых в арочном проеме северной стены алтаря; фрагмент средней части фигуры святого на прилегающей к северной стене северо-западной арке; св. Кирик (?) на прилегающей к южной стене юго-западной арке).

---

[1] А. Анисимов, Новооткрытые фрески Новгорода, «Старые годы», 1913, декабрь, стр. 53—55.

[2] Н. Порфиридов, Новые открытия в области древней живописи в Новгороде (1918–1928), «Сборник Новгородского общества любителей древности», 1928 (IX), стр. 4—5.

[3] Возможно, что здесь было представлено «Поклонение жертве».

[4] Н. Малицкий, Древнерусские культы сельскохозяйственных святых по памятникам искусства, «Известия Гос. Академии истории материальной культуры». 1932 (XI), вып. 10, стр. 27.

В гораздо лучшей сохранности дошли до нас росписи барабана и купола[1]. Традиционная полуфигура Пантократора окружена четырьмя архангелами и четырьмя серафимами (табл. 21). В простенках барабана представлены фигуры праотцев Адама (табл. 17), Авеля (табл. 19), Ноя (табл. 12), Сифа (табл. 16), Мельхиседека (табл. 14), Еноха (табл. 18), пророка Ильи и Иоанна Предтечи.

Совсем обособленное место занимают росписи северо-западной угловой камеры на хорах. Хотя и эти фрески сохранились в фрагментарном виде, тем не менее у нас есть полная возможность восстановить декоративную систему камеры. В одной рукописи XVI века последняя именуется Троицким приделом, из чего можно сделать вывод, что это не второстепенное помещение, а небольшая молельня заказчика. Вероятно, назначением этой камеры было также хранение боярских ценностей и документов. Как известно, на хоры получали доступ только бояре, так что вход в камеру был ограничен и сюда могли попасть лишь члены семьи боярина Василия Даниловича и близкие к нему люди.

Роспись камеры восстанавливается без особого труда. По низу стен шел орнаментальный фриз из платов (от него сохранился один небольшой фрагмент на восточной стене); выше располагается регистр с фронтально поставленными фигурами святых (все, кроме одной, почти целиком погибли; табл. 28), с полуфигурой Богоматери типа «Знамения» и стоящим около нее архангелом Гавриилом (на южной стене, над входом) и с подходившими к престолу четырьмя святителями на восточной и прилегающих к ней стенах (табл. 27); по-видимому, здесь была представлена популярная в XIII—XIV веках композиция «Поклонение жертве» — на престоле стоял дискос с лежащим на нем обнаженным младенцем Христом[2]. Над этим регистром тянулся узкий декоративный фриз, состоявший из наискось положенных кирпичиков, написанных с соблюдением всех правил перспективы; наконец, по верху шел главный и лучше всего сохранившийся пояс с пятью столпниками (табл. 29—34а), знаменитой ветхозаветной «Троицей» (табл. 23—26), медальонами с Иоанном Лествичником (табл. 34б, 35), Агафоном, Акакием (табл. 36, 37) и фигурой Макария Египетского (табл. 38)[3].

---

[1] Росписи купола и барабана сильно пострадали во время немецко-фашистской оккупации Новгорода. Фашисты устроили в куполе наблюдательный пункт и так варварски закоптили фрески, что, несмотря на все старания реставраторов, последним уже не удалось вернуть фрескам их первоначальный вид: толстые слои копоти въелись в поры штукатурки и придали неприятный черноватый оттенок всей красочной поверхности.

[2] Тема «Поклонение жертве» впервые появляется в росписях XII в. (Велюсе, Нерези, Курбиново и др.; см.: В. Лазарев, Фрески Старой Ладоги, М., 1960, стр. 23—26). Начиная с XIII в. этот сюжет получает широкое распространение, особенно в Сербии (V. Petkovic, La peinture serbe du Moyen Age, Partie I, Beograd, 1930, табл. 98а, 132в; Partie II, Beograd, 1934, табл. CIII, CXXXVIII, CLXXIV). Нередко он фигурирует также и в трапезундских росписях (G. Millet and D. Talbot Rice, Byzantine Painting at Trebizond, London, 1936, стр. 41—43, 121, 127, 153, табл. XXIV—2, XXX—1). На русской почве наиболее ранним примером этого сюжета является погибшая алтарная роспись Волотовской церкви, принадлежавшая к первому слою живописи (1363 ?). См.: Г. Филимонов, Археологические исследования по памятникам, 1, М., 1859, стр. 59; Л. Мацулевич, Церковь Успения пресвятой Богородицы в Волотове, Спб., 1912, стр. 13, 30.

[3] От взрыва снаряда во время оккупации Новгорода гитлеровцами фрески угловой камеры несколько пострадали; осколками слегка побиты лица Макария Египетского и некоторых из столпников; лица Акакия и Агафона изуродованы глубокими трещинами штукатурки (в 1946 г. эти трещины были закреплены).

Так как роспись самой церкви дошла до нас в слишком фрагментарном виде, мы лишены возможности восстановить не только ее систему, но хотя бы композицию одного из ее регистров. И тут нам приходит на помощь роспись камеры. Она дает наглядное представление о том, как Феофан компоновал свои фрески и в каких ритмических сочетаниях давал он отдельные изображения.

Что прежде всего привлекает к себе внимание в росписях угловой камеры — это необычайная свобода композиционных решений. В пределах второго пояса фронтально стоящие фигуры святых смело сопоставлены с полуфигурой Богоматери и повернутыми к алтарю фигурами святителей; в пределах верхнего пояса медальоны чередуются с фигурами в рост, с многофигурной композицией «Троицы» и с мощными колоннами, на вершинах которых восседают столпники. Это вносит в роспись тревожный беспокойный ритм. Феофан сознательно нарушает строгую, уравновешенную архитектонику, уступающую место трактовке, в которой моменты чисто эмоционального порядка получают полное господство. Фигуры его святых как бы выплывают из неярких, серебристо-фиолетовых и серебристо-голубых фонов; в их асимметрическом, нарочито случайном распределении есть своя глубокая логика, поскольку этот нервный — то учащенный, то замедленный — ритм способствует созданию впечатления драматической напряженности. Феофановские святые предстают зрителю «в грозе и буре», готовые в любое мгновение исчезнуть, чтобы затем вновь явиться, но уже в ином виде и в ином положении. Если в росписях XII века фигуры кажутся входящими в единую статическую цепь, ни одно звено которой не может быть изъято без того, чтобы эта цепь не распалась, в фресках Феофана каждая фигура живет обособленной, индивидуальной жизнью. Изображенная чаще всего во фронтальной позе, она имеет в себе что-то резкое, порывистое; при внешнем спокойствии она полна того внутреннего движения, которое ломает все традиционные каноны и которое было бы несовместимо со строгим однообразным рядоположением, столь излюбленным у мастеров XII века.

Святым Феофана присуща одна общая черта — суровая одухотворенность. Всеми своими помыслами они устремляются к богу, для них «мир во зле лежит». Чаще всего художник изображает их в состоянии молитвенного экстаза, когда они находятся под действием «умного чувства», о котором так подробно повествует в своих трактатах Григорий Палама[1]. Особенно выразительны Макарий Египетский, Акакий, столпники. Все они представлены внешне совсем спокойными, с молитвенно поднятыми руками (Феофан любит изображать своих святых в позе оранта, возвращаясь тем самым к раннехристианским традициям), с устремленным вдаль, как бы ничего не видящим взглядом. Они целиком погружены в себя, в свой внутренний мир.

Весьма показательно, что в росписях камеры, где Феофан не был связан жесткой иконографической схемой и где он мог свободно выбирать полюбившиеся ему сюжеты, видное место занимают образы Макария Египетского, Иоанна Лествичника и столпников. Первые два были поборниками строгой, отшельнической жизни и одними из создателей учения об исихии (то есть молчальничестве), в силу чего они пользовались особым уважением у исихастов; а столпники воплощали в глазах византийцев высочайший идеал святости, так как, по представлениям агиографов, взойдя на столп и от-

[1] В. Кривошеин, ук. соч., стр. 114.

рекшись от мира, они целиком посвящали себя служению богу. Восседающие на высоких колоннах феофановские столпники оставляют незабываемое впечатление. Давая эти фигуры в ряд и отведя им наилучше освещенное место в полутемной камере (на стене против окна), художник тем самым усилил их значение в декоративном ансамбле. Строго говоря, фигуры столпников и количественно и качественно являются центральными образами всей росписи камеры. При взгляде на этих убеленных сединами мужей молящиеся могли вспомнить слова из послания писателя XII века Евстафия к одному прославленному солунскому столпнику: «Подвижнику нужно служить на благо всего мира; сюда (то есть к столпу. — *В. Л.*) приходят люди из разных мест, различных народностей, ученые и невежды, знатные и незнатные, здравомыслящие и часто впадающие в грех. Столпник должен быть, по примеру апостольскому, «всем вся», «да приобщит всех к богу»[1]. Иоанн Лествичник рассматривал столпников как «земную форму ангелов»[2].

Если бы суровая одухотворенность была единственным отличительным признаком феофановских образов святых, то вряд ли последние занимали бы столь исключительное место в истории византийского и русского искусства. Им присущи еще две черты, целиком отмеченные печатью феофановского дарования. Это невиданная острота индивидуальных характеристик и подлинно трагический пафос. Мудрый Ной, величественный Мельхиседек, любой из замкнувшихся в себе столпников, взволнованный Акакий, несколько сангвинический Агафон, самоуглубленный Макарий Египетский, полные психологической напряженности серафимы, даже сам грозный Пантократор — все эти вышедшие из-под кисти Феофана образы поражают своим ярко выраженным индивидуальным складом. Их невольно воспринимаешь как портреты, и притом портреты чисто реалистического толка, в которых заложена огромная сила обобщения. Особенно примечательны в этом отношении столпники. В некоторых из них Феофан, без сомнения, переработал те впечатления, которые остались у него от лиц новгородских ремесленников или крестьян, вероятно, привлекших внимание художника выражением мужественности и душевной стойкости.

Византийские художники обычно изображают святых успокоившимися, принявшими все догматы церкви, не испытывающими никаких терзаний и сомнений. Отсюда их душевная уравновешенность. Не таковы святые Феофана. В них все клокочет и бурлит. Они непрестанно борются с обуревающими их страстями. И борьба эта дается им дорогой ценой. Познав «соблазны мира», они уже утратили наивную веру, для них обретение этой веры есть дело тяжелых нравственных усилий, им надо всходить на высокие столпы, чтобы отдалиться от «злого мира» и приблизиться к небу, чтобы подавить свою плоть и «греховные» помыслы. Отсюда их страстность, их полный драматизма пафос. Слишком гордые, чтобы поведать о своей внутренней борьбе ближнему, они замкнулись в броню созерцательности. И хотя на их грозных, убеленных сединами лицах лежит печать покоя, лица эти полны трагического пафоса, так как за ними скрывается мучительная внутренняя борьба.

В век, когда еретические движения охватили территорию всей Европы, в том числе и территорию русских северо-западных городов, страстное, остро субъективное

[1] J. Migne, Patr. gr., t. 136, cap. 66, col. 253.

[2] H. Ball, Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben, München—Leipzig, 1923, стр. 52.

искусство Феофана должно было пользоваться большим успехом. При взгляде на его святых многие вспоминали, вероятно, то, что они сами пережили. Феофану удалось с редкой художественной убедительностью и невиданным дотоле реализмом воплотить в своих святых те противоречивые идеалы, которые стояли на грани распада и которые были подвергнуты на протяжении ближайших десятилетий коренной переоценке. И если Феофан еще не порывает с византийским аскетизмом, продолжая воспринимать человека и природу сквозь призму спиритуалистического христианского учения, то он все же подготовляет почву для освобождения индивидуальности от традиционных церковных оков. В то же время Феофан овладевает новым, гораздо более эмоциональным художественным языком, которому присущи такие личные оттенки, какие напрасно было бы искать в искусстве XII века[1]. Тем самым творчество Феофана несло в себе семена нового, которому принадлежало будущее.

Как все большие художники, Феофан выработал вполне оригинальный образный язык, выделяющийся на фоне искусства XIV века своей резко выраженной индивидуальностью. При помощи старых живописных приемов Феофан не смог бы воплотить в образе святого новый тип человека с присущими ему драматическими коллизиями и пафосом. Для этого необходимо было прибегнуть к более динамическим средствам выражения. И хотя Феофан был воспитан на традициях раннепалеологовской художественной культуры, откуда он позаимствовал свою подчеркнуто живописную технику, тем не менее он не удовольствовался наследием своих предшественников и учителей. Очень быстро он довел эту технику до такого живописного заострения, что она приобрела в его руках новое качество, адекватное его идейным замыслам.

В манере письма Феофана есть нечто резкое, стремительное, сильное; она свидетельствует о неукротимом, страстном темпераменте художника. Феофан любит свободные, асимметрические контуры, энергичные, размашистые линии, полные динамизма формы. Стоит только остановить свое внимание на таких деталях росписи Спаса Преображения, как колонны столпников с могучими капителями или широко распахнутые крылья среднего ангела в «Троице», чтобы тотчас же сделалась ясной особая приподнятость художественного языка Феофана. Столь же динамично мастер трактует и одеяния. Складки образуют острые треугольники, молниеподобные зигзаги, тонкие расщепы; вырез ворота одежды почти всегда дается в виде резко ломающихся линий (ср. особенно одеяние Акакия), борты плаща ложатся либо по диагонали, либо параболой. Все это пронизывает одеяние сильнейшим движением, усиливая и без того большую динамичность образа.

Но нигде так ощутимо не чувствуется индивидуальный почерк Феофана, как в его живописных приемах. Он лепит свои фигуры при помощи энергичных мазков, с поразительным мастерством накладывая поверх санкирей сочные блики, придающие лицам его святых необычайную живость и способствующие достижению той напряженности выражения, которая обычно так волнует, когда смотришь на фрески угловой камеры. Эти блики-отметки далеко не всегда кладутся Феофаном на выпуклые,

[1] Близкую оценку Феофана дают Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев (ук. соч., стр. 28). Вряд ли только можно согласиться с характеристикой феофановского искусства как разновидности «готического экспрессионизма». Конечно, к последнему живопись Феофана не имеет никакого отношения.

выступающие части. Нередко мы находим их на наиболее затененных частях лица и рук (например, на кончиках пальцев, хотя руки обращены к зрителю своей тыльной стороной). Поэтому их и нельзя сравнивать с тречентистской светотеневой моделировкой, в которой распределение света и тени подчинено эмпирической закономерности. Феофановский блик — это средство для достижения нужного эмоционального оттенка, это тонко продуманный прием для усиления экспрессии образа. Приходится поражаться, с какой бесподобной уверенностью пользуется им Феофан. Блики и движки не только лепят у него форму, но и динамизируют ее; они всегда попадают в нужную точку, никогда не отклоняясь от последней ни на одну сотую миллиметра; в них, как правило, есть своя глубокая логика. Чаще всего они накладываются на сравнительно ровный тон тела в виде энергичных параллельных штрихов разной толщины и длины. Особенно охотно Феофан прибегает к ним при отделке лба, носа, скул, щек, шеи, рук. Невольно создается впечатление, будто живописная поверхность взрывается этими яркими бликами, действующими на зрителя подобно ослепительным вспышкам. При этом характерно, что блики далеко не всегда бывают белыми. Нередко они имеют голубоватый оттенок, порой серый, иногда даже ярко-красный, в зависимости от общей колористической гаммы и искомого психологического эффекта. При помощи таких живописных приемов Феофан достигает изумительной экспрессии и редкой живости, делая наглядным и образным все то, что в византийском искусстве было обычно сугубо отвлеченным и умозрительным.

Феофан не любит ярких, пестрых красок. Его гамма очень скупа и сдержанна, приближаясь порой к монохромной. Но было бы совершенно неверно делать отсюда вслед за Швейнфуртом преждевременный вывод, будто бы Феофан примкнул к традиции античной живописи, возродив технику кьяроскуро[1]. С последней колористические решения Феофана не имеют ничего общего. Анализируя его колорит, всегда необходимо помнить, что фрески Спаса Преображения долгое время находились под штукатуркой, а это привело к сильному выцветанию красок. Например, фрески камеры, скрывавшиеся только под побелкой, и особенно росписи купола, лишь слегка прописанные, сохранились несравненно лучше, и их живопись отличается большей свежестью и яркостью[2]. Вот почему суждение о феофановском колорите правильнее всего основывать на фресках камеры и купола. И тогда становится совершенно очевидным, что при всей скупости палитры мастера, замечательно умевшего обыгрывать оптические свойства красок, его живопись была все же многоцветной, а отнюдь не монохромной, как это легкомысленно утверждает Ф. Швейнфурт. Даже там, где Феофан пользуется (как, например, в росписях камеры) по преимуществу оранжево-коричневым цветом, давая его в различных тональных оттенках, он всегда вводит дополнительные цвета (синие фоны, белые и голубоватые пробела).

Феофан предпочитает приглушенные, звучащие как бы под сурдинку тона. Он дает фигуры на серебристо-голубых фонах; в лицах, а нередко и в одеждах он охотно пользуется плотным оранжево-коричневым тоном, имеющим терракотовый от-

[1] Ph. Schweinfurth, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, Haag, 1930, стр. 165—167; его же, Über Chiaroscurotechnik in der byzantinischen Malerei, «Bulletin de l'Institut archéologique bulgare», 1936 (X), стр. 107—112.

[2] И. Грабарь, ук. соч., стр. 14—15.

тенок[1]; одежды он окрашивает в зеленовато-желтые, жемчужно-белые, серебристо-розовые и серебристо-зеленые тона. Поверх одеяний он кладет голубоватые пробелá. Свою палитру Феофан строит на тональной основе, объединяя все краски в одну серебристую гамму. Из этой гаммы вырывается лишь столь излюбленный мастером терракотовый цвет, обладающий необычайной плотностью и весомостью. По отношению к нему все другие краски являются как бы тихим аккомпанементом. И от этого сопоставления пылающего оранжевого цвета с нежными и легкими оттенками белого, розового, зеленого, желтого и серебристо-синего колористическая гамма приобретает особую напряженность, которая помогает художнику раскрыть сложный внутренний мир его могучих героев.

Фрески Спаса Преображения Феофан выполнял не один. У него должны были быть помощники, тем более что обширная роспись была закончена, по свидетельству летописца, в одно лето. О наличии помощников говорит и далеко не одинаковое качество отдельных фигур. Пока не расчищены все фрески Спаса Преображения, было бы рискованно делать в этом направлении далеко идущие выводы, однако уже сейчас можно утверждать, что фрески камеры принадлежат Феофану целиком, фрески же самой церкви — лишь в основной своей части. Так, при написании «Евхаристии» мастер несомненно пользовался услугами ученика; ученик же сотрудничал с ним и в куполе, где такие фигуры, как пророк Илья и архангелы, обнаруживают менее искушенную руку. Феофан мог приехать из Константинополя с подмастерьем. Но еще вероятнее, что в Новгороде, как и позднее в Москве, к нему примкнули местные мастера, и вполне возможно, что один из таких новгородских последователей Феофана помогал ему при написании фресок Спаса Преображения. В таком случае мы имели бы уже здесь исходную точку того процесса обрусения феофановской манеры, который получил дальнейшее развитие в росписи церкви Феодора Стратилата и Волотова.

Историческое место фресок Спаса Преображения лучше всего определяется при сопоставлении их с фресками Цаленджихи, возникшими несколько лет спустя после феофановской росписи — между 1384 и 1396 годами (табл. 6 в, г). Автором цаленджихских фресок был Кир Мануил Евгеник, привезенный из Константинополя в Мингрелию специально ездившими за ним грузинами — Махарабели Квабалия и Андроником Габисулава[2]. Сравнивая лица святых, вышедшие из-под кисти обоих мастеров, сразу же убеждаешься не только в несоизмеримом художественном превосходстве Феофана, но и в его принадлежности к совсем иному этапу развития. Кира Мануила Евгеника хочется характеризовать прежде всего как иконописца, Феофан же выступает перед нами как прирожденный живописец. Лицам, писанным Мануилом,

[1] Эта краска, несомненно местного минерального происхождения, широко использована в псковских росписях Снетогорского монастыря (около 1313 г.).

[2] M. Brosset, Rapport sur un voyage archeologique dans la Géorgie et dans l'Armenie, executé en 1847—1848, 2-e livraison, IX rapports, St.-Pétersbourg, 1850, стр. 16—18; Е. Такайшвили в «L'Ancienne Géorgie. Mémoires de la Société Géorgienne d'histoire et d'éthnographie», 1913—1914, III, стр. 209 сл.; Д. Гордеев, Отчет о поездке в Ахалцыхский уезд в 1917 г., «Известия Кавказского историко-археологического института в Тифлисе», 1923 (I), стр. 90; Ш. Амиранашвили, Убиси, Тифлис, 1929, стр. 31—35; Н. Толмачевская, Фрески древней Грузии, Тифлис, 1931, стр. 19—20; В. Лазарев, История византийской живописи, т. I, М., 1947, стр. 193—194; Ш. Амиранашвили, История грузинского искусства, М., 1950, стр. 247—250.

присуща большая сухость. В них есть что-то стандартное, они лишены индивидуальной жизни, им недостает внутреннего движения. Лица обработаны с помощью тяжелых, жестких линий; более тонкие линии использованы для высветленных мест. Эти линии совершенно утратили характер сочных бликов, превратились в тонкую графическую сетку, несколько механически наложенную поверх основного тона тела, имеющего неприятный зеленый оттенок. Стиль этого письма можно было бы назвать каллиграфическим, поскольку он целиком подготовляет почву для позднейшей, глубоко упадочной византийской и итало-критской иконописи. Совсем по-иному пишет Феофан — свободно, легко, непринужденно. Он умеет придать каждому лицу свое индивидуальное выражение, умеет насытить движением любой мазок, каждую линию. По сравнению с его как бы вибрирующей красочной поверхностью манера письма Мануила кажется застывшей и окостеневшей, лишний раз свидетельствуя о том быстро нараставшем упадке, который сопутствовал развитию византийской живописи на протяжении второй половины XIV века. И если искусство Мануила целиком связано с заключительным этапом в истории византийской культуры, когда она вступила в полосу глубокого кризиса, то искусство Феофана, обогащенное соприкосновением с новгородской художественной средой, знаменует новую фазу развития, в которой византийская скованность выражения уступает место несоизмеримо более свободным и реалистическим решениям.

ШКОЛА ФЕОФАНА ГРЕКА В НОВГОРОДЕ

Попав в 70-х годах XIV века в Новгород, Феофан мог легко убедиться в том, что новгородская школа живописи уходила своими корнями в далекое прошлое и что она обладала своими старыми славными традициями. Уже с XI века в Новгороде создавались превосходные росписи, которые никак нельзя принять за произведения византийского мастерства, настолько сильно проступают в них местные черты. Такова, в частности, знаменитая роспись Софийского собора, изображающая Константина и Елену. Как доказал Ю. Н. Дмитриев[1], эта роспись датируется XI веком и исполнена в технике al secco. Она написана прямо на камне, едва прикрытом очень тонким слоем обмазки и белой подгрунтовки. Не говоря уже о том, что роспись имела ныне не сохранившуюся надпись «Олена», сделанную древним уставным письмом, она настолько необычна по своему стилю, что ей невозможно найти ни одной сколько-нибудь близкой аналогии среди памятников восточнохристианской и византийской монументальной живописи. Диалектологические особенности надписи рассеивают всякие сомнения относительно принадлежности росписи

[1] Ю. Дмитриев, Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование, сб. «Практика реставрационных работ», М., 1950, стр. 152, 153; его же, Заметки по технике русских стенных росписей X—XII вв., «Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР», 1954, стр. 271—276.

местному, новгородскому мастеру. Если, таким образом, в Новгороде подвизались свои живописцы уже в XI веке, то в XII веке они образовали крупную школу, из которой вышел ряд превосходных фресковых циклов (Антониев монастырь, 1125; башня Юрьева монастыря, вторая четверть XII века; Аркажская церковь, 1189; Нередица, 1199; церковь Георгия в Старой Ладоге, ок. 1167). Мы далеки от того времени, когда считалось само собой разумеющимся, что все древние русские храмы (в том числе и новгородские) украшались заезжими греками. Греки к нам приезжали, они заносили к нам столичные и провинциальные традиции, они оказывали порой очень сильное влияние на наших мастеров, но они не смогли растворить в своем творчестве индивидуальность русских художников. Последние шли своим путем, имели свои вкусы и навыки, обладали своим художественным мировоззрением. И, даже подпадая под воздействие греческих живописцев, они никогда не утрачивали собственного лица. Это всегда надо помнить, подходя к решению такой сложнейшей проблемы, как проблема феофановской школы в Новгороде.

Развитие новгородской монументальной живописи, несколько задержавшееся в XIII веке, когда в условиях татарского ига и борьбы с немецкой агрессией строилось очень мало церквей, быстро пошло в гору в XIV веке, являющемся классической эпохой в истории всего новгородского искусства.

Нам точно неизвестно время проникновения «палеологовских» новшеств в Новгород. Это должно было произойти не позднее 30-х годов XIV века, так как уже «золотое» письмо так называемых Васильевских врат, сделанных в 1336 году, обнаруживает определенные следы воздействия византийского искусства палеологовского времени[1]. Вполне возможно, что роль активного пропагандиста новой неоэллинистической эстетики сыграл «гречин Исайя», по свидетельству I Новгородской летописи расписывавший «с другы» в 1338 году новгородскую церковь «Входа и Иерусалим»[2]. Во всяком случае, одно несомненно — Феофан явился на новгородской почве далеко не первым поборником нового стиля. Правильность данного положения доказывают, в частности, росписи Сковородки, исполненные около 1360 года[3]. Они недвусмысленно свидетельствуют о том, что «палеологовские» формы были хорошо знакомы новгородцам задолго до появления в Новгороде Феофана Грека.

К сожалению, мы очень мало знаем о новгородской монументальной живописи первых трех четвертей XIV века, так как от этого времени до нас дошли лишь фрески Сковородки и находящиеся в алтаре остатки более ранней росписи Волотовской церкви, которая возникла в 1352 либо в 1363 году[4]. Второй из этих памятников выде-

[1] В. Лазарев, Васильевские врата, «Советская археология», 1953 (XVIII), стр. 386—442.

[2] ПСРЛ, т. III, стр. 78 [I Новгородская летопись под 6846 (1338) г.].

[3] Архимандрит Макарий, Архитектурное описание древностей Новгорода и его окрестностей, ч. 1, М., 1860, стр. 614—621; Ю. Олсуфьев, Вновь раскрытые фрески в Новгороде, «Архитектурная газета», 12 октября 1937 г.; В. Богусевич, Вновь открытые фрески русских мастеров XIV века, «Новгородский исторический сборник», вып. III—IV, Новгород, 1933, стр. 216—218; А. Строков и В. Богусевич, Новгород Великий, Л., 1939, стр. 95—99; Дневник экспедиции по монументальной живописи в Новгороде от июля—августа 1937 г. (хранится в Гос. Третьяковской галлерее); В. Лазарев, Росписи Сковородского монастыря в Новгороде, сб. «Памятники искусства, разрушенные фашистами в СССР» под ред. И. Э. Грабаря, М., 1947, стр. 77—101.

[4] Л. Мацулевич, Церковь Успения пресвятой Богородицы в Волотове, Спб. 1912, стр. 30, рис. 40, 41.

ляется своим архаизмом и довольно посредственным качеством, первый же, как было отмечено, обнаруживает черты вполне развитого палеологовского стиля. Что сближает оба эти памятника, это полное отсутствие подчеркнутой живописности, а также каких-либо следов влияния Феофана Грека. И авторы сковородских фресок и первый волотовский мастер пишут в довольно сдержанной манере, в которой ясно дают себя знать приемы иконописной техники. Вместо сочного, смелого феофановского блика они пользуются в отделке лиц тонкими движками, сближающими их фрески с иконами. И поскольку в XIII веке, равно как и на протяжении всей первой половины XIV века, ведущим искусством в Новгороде была иконопись, постольку ее воздействие на монументальную живопись без труда находит себе объяснение[1].

Появление в Новгороде такого большого мастера, как Феофан, конечно, должно было породить живейший отклик у местных художников. Последние знали византийское искусство XIV века и до приезда Феофана. Но вряд ли они имели когда-либо возможность соприкоснуться вплотную с таким выдающимся мастером и с такими индивидуальными приемами письма, которые и для Византии были явлением не совсем обычным. Поэтому вполне естественно, что к Феофану потянулись местные художники. Усвоив феофановскую живописную манеру, они создали ряд замечательных работ, знаменующих одну из высших точек в развитии новгородского искусства. Эти работы — росписи церкви Феодора Стратилата, фрески погибшего Волотовского храма и икона Донской Богоматери, хранящаяся в Третьяковской галлерее.

Для всех исследователей, занимавшихся новгородской живописью XIV века, была ясна стилистическая связь этих работ с Феофаном Греком. К сожалению, при решении вопроса о том, принадлежат ли три вышеназванных памятника самому Феофану или его школе, дала себя знать старая традиция приписывать все наиболее выдающиеся произведения древнерусского искусства заезжим греческим художникам. Поэтому и фрески Феодора Стратилата, и волотовская роспись, и икона Донской Богоматери с легкостью были отданы кисти Феофана Грека, как будто помимо него в Новгороде не было других выдающихся мастеров.

Благодаря успехам атрибуционной методики мы теперь научились гораздо лучше разбираться в индивидуальных почерках художников. И нам уже не так трудно провести разграничительную линию между тем, что делали византийские мастера и их русские выученики. Вот почему и росписи Феодора Стратилата и волотовские фрески невозможно приписывать кисти греческого художника. Это несомненно русские работы, и притом такие работы, в которых очень явственно проступают чисто новгородские черты. В истории новгородского искусства XIV века этими памятниками представлена та фаза развития, которая отмечена печатью подчеркнутой живописности и которая оказалась весьма недолговечной и уже к концу столетия уступила место иным стилистическим течениям.

Наибольшую близость к фрескам Спаса Преображения имеет роспись церкви Феодора Стратилата (табл. 39—43)[2]. Церковь была построена в 1360—1361 годах,

[1] Ср. В. Лазарев, Искусство Новгорода, М., 1947, стр. 91, 92.

[2] О фресках церкви Феодора Стратилата см.: В. Суслов, Церковь св. Феодора Стратилата в Новгороде на Торговой стороне. Рисунки И. Горностаева, Спб., 1909, стр. 27—33, рис. 41—53 (в серии «Памятники древнерусского искусства», изд. Академии художеств, вып. II); Н. Окунев, Вновь

роспись же ее несомненно возникла несколько позднее, так как она приходится по уже заложенным пролетам между юго-восточным столбом и восточной стеной, северо-западным столбом и северной стеной и юго-западным столбом и южной стеной. О времени создания росписей и принадлежности их Феофану среди исследователей идут большие споры. А. И. Анисимов, с которым солидарны И. Э. Грабарь, П. П. Муратов, А. А. Строков, В. А. Богусевич и М. К. Каргер, приписывал их Феофану Греку и рассматривал как его самую раннюю новгородскую работу, возникшую еще на протяжении 60-х годов. Н. Л. Окунев относил их к началу XV века. Д. В. Айналов, признавая большое стилистическое сходство фресок Спаса Преображения с росписями Феодора Стратилата, все же трактовал последние в качестве подготовительной ступени к стилю Феофана. Тем самым он делал большее зависимым от меньшего. Наконец, М. В. Алпатов связывал феодоровские фрески со школой Феофана, убедительно отмечая в них наличие русских черт. И он датировал их временем до росписей Спаса Преображения. Однако, чтобы избегнуть того противоречия, в которое впал Д. В. Айналов, М. В. Алпатов совершенно произвольно передвинул дату приезда Феофана в Новгород в самое начало 60-х годов. Если бы мы приняли эту дату, вышло бы, что столь прославленный мастер, как Феофан, прожил в Новгороде восемнадцать лет без работы и никем не замеченный, иначе летописи обязательно упомянули бы его имя.

При внимательном изучении фресок Феодора Стратилата создается какое-то двойственное впечатление. С одной стороны, эти фрески необычайно близки к Феофану, с другой стороны, они настолько сильно отличаются от его бесспорных произведений, что сам собой напрашивается вывод о принадлежности их другому мастеру.

Свободная живописная фактура с широким использованием сочных бликов, положенных поверх красновато-коричневой карнации, неяркий серебристый колорит, в котором преобладают фиолетовые, серовато-голубые, зеленовато-желтые, серые и белые тона, свободная компоновка росписей, чуждая строгой архитектоники, сильно выраженный во всех многофигурных сценах элемент движения — все эти черты сближают феодоровские росписи с фресками Спаса Преображения. Немалое сходство обнаружи-

открытая роспись церкви св. Феодора Стратилата в Новгороде, «Известия имп. археологической комиссии», 1911 (XXXIX), стр. 88—101; А. Анисимов, Реставрация церкви Феодора Стратилата в Новгороде, «Старые годы», 1911, февраль, стр. 43—50; П. Муратов, Русская живопись до середины XVII века, стр. 176—182 (в «Истории русского искусства» И. Грабаря, вып. 19); G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'evangile aux XIV-e, XV-e et XVI siècles, Paris, 1916, Index s. v. Novgorod Saint Théodore-Stratilate; Д. Гордеев, О новгородских феодоровских фресках, «Византийский Временник», 1917 (XXII), стр. 281—296; И. Грабарь, Феофан Грек, Казань, 1922, стр. 15; P. Muratov, Les icones russes, Paris, 1927, стр. 127, 131; A. Anissimov, La peinture russe du XIV siècle (Theophane le Grec), «Gazette des Beaux Arts», 1930, стр. 173—174; Ph. Schweinfurth, ук. соч., стр. 175—177; M. Alpatov, N. Brunov, Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg, 1932, стр. 300—302; D. Ainalov, Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit, Berlin und Leipzig, 1932, стр. 59—60; А. Строков и В. Богусевич, Новгород Великий, Л., 1939, стр. 100—101; Б. Михайловский и Б. Пуришев, ук. соч., стр. 158, 179, 180; М. Каргер, Новгород Великий, М., 1946, стр. 68; В. Лазарев, Искусство Новгорода, стр. 77—79; Ю. Дмитриев, ук. соч., стр. 167, 168; G. H. Hamilton, The Art and Architecture of Russia, Penguin Books, 1954, стр. 60; K. Onasch, Gross-Novgorod und Feofan der Grieche, «Ostkirchliche Studien», 1954 (3), стр. 300—306. В Гос. Третьяковской галлерее хранится комплект фототипий, сделанный для не появившейся в свет книги А. И. Анисимова о фресках Феодора Стратилата. Эта работа должна была выйти в 1914 г. в издании Московского археологического общества.

вают в обоих циклах и типы лиц, а также отдельные иконографические мотивы (ср. пророков и Крестителя в барабане с феофановскими праотцами, Предтечей и столпниками; полуфигуру святителя в медальоне с бородатым святителем на арке диаконика в церкви Спаса Преображения; ангелов из «Сошествия во ад» с ангелами из феофановской «Троицы»; полуфигуру Григория Акрагантского в медальоне с типами феофановских бородатых святых и др.).

Но наряду с такими несомненными чертами сходства росписи Феодора Стратилата и фрески Спаса Преображения выдают и весьма существенные расхождения в стиле, которые становятся тем очевиднее, чем пристальнее изучаешь оба памятника. В церкви Феодора Стратилата манера письма отличается менее уверенным характером, в ней нет того блеска и той виртуозности, которые так поражают в работах Феофана. Блики попадают далеко не всегда в нужную точку, обычно в них есть что-то вялое, снижающее конструктивность формы. Мастер феодоровских фресок несомненно хорошо знал работы Феофана, но он не копировал слепо приемы письма своего учителя. В его творчестве очень настойчиво дают себя знать местные, новгородские черты. Фигуры, с сильно скошенными плечами, отличаются приземистыми пропорциями, типичными для новгородских памятников станковой живописи. Автор феодоровских фресок охотно пользуется плавно изогнутой контурной линией, которой он умеет придать чисто новгородскую скупость и замечательную обобщенность (табл. 42 б).

Столь же лаконичны и архитектурные формы феодоровских фресок (табл. 43). Они уподобляются монолитным массивам, не менее приземистым, чем расположенные на их фоне фигуры. Хотя основные архитектурные элементы (колонны, портики, velum'ы и т.д.) заимствованы из византийского искусства XIV века, тем не менее они подвергнуты такой радикальной переработке, что и на них лежит печать новгородского понимания формы. Легкие ирреальные византийские постройки павильонного типа превратились в крепко сбитые здания кубической формы, обнаруживающие характерные для зодчества наших северных городов приземистость и статичность.

Наконец, несмотря на наличие в феодоровских фресках греческих надписей, чередующихся с русскими, лица имеют уже не греческий тип. Во многих из них явственно выступают местные новгородские особенности. Выражение лиц, которое у Феофана полно психологической напряженности и особой суровости, сделалось гораздо более мягким и приветливым (табл. 39, 40 б).

Все это вместе взятое заставляет приписывать феодоровские росписи новгородскому мастеру. Этот alter ego Феофана был несомненно его прямым учеником. Не исключена даже возможность, что он помогал ему при выполнении фресок Спаса Преображения (апостолы «Евхаристии»). И когда он работал в церкви Феодора Стратилата, он мог находиться под прямым присмотром своего учителя.

Отдавая феодоровские фрески новгородскому мастеру, мы тем самым коренным образом расходимся с А. И. Анисимовым, для которого эти фрески являются самым ранним новгородским произведением Феофана[1]. Если принять гипотезу А. И. Анисимова, то остается совершенно непонятным, как мог Феофан в 60-х годах, то есть сразу же после своего приезда из Константинополя, работать в русской манере, а в 1378 году,

[1] A. Anissimov, La peinture russe du XIV siècle, стр. 173.

уже после того как он прожил в Новгороде около восемнадцати лет, — в византийской. После появления Феофана в Новгороде должно было пройти достаточно времени как для его собственного обрусения, так и для усвоения местными мастерами его искусства и для переосмысления последнего в русском духе. Это и склоняет к тому, чтобы датировать феодоровские росписи концом 70-х — началом 80-х годов XIV века. Но нельзя закрывать глаза на то, что данная датировка остается все же гипотетичной.

Фрески Феодора Стратилата дошли до нас в крайне поврежденном виде. В 70-х годах прошлого столетия они были побелены. В 1910 году их освободили от побелки и от записей. Однако известь настолько въелась в поверхность фресок, что повредила их верхний красочный слой. Вот почему фрески кажутся полусмытыми. В свое время их краски были, без сомнения, более яркими. Следует учитывать и то, что с 1910 года фрески несколько выцвели и сильно запылились.

Роспись Феодора Стратилата сохранилась далеко не во всех частях церкви, так что у нас нет возможности целиком восстановить ее систему. Однако в основных своих чертах последняя все же может быть реконструирована. Фрески идут регистрами, расположенными друг над другом. Первоначально они сплошь покрывали стены и своды. Поверх стен тянется узкий фриз с зигзагообразным орнаментом, невольно заставляющим вспомнить о фризе с диагонально положенными кирпичиками в церкви Спаса Преображения. Конха апсиды была украшена фигурой восседающей на троне Богоматери, по сторонам которой стояли два ангела (сохранились лишь незначительные фрагменты). Ниже идет пояс с изображением совсем необычных на этом месте «Страстей Христовых» (этот пояс переходит на северную и южную стены). Под поясом «Страстей» расположен фриз с традиционной «Евхаристией», от которой уцелели только отдельные фрагменты. Низ апсиды был заполнен ныне почти целиком погибшими фигурами идущих к центру святителей, держащих свитки (по-видимому, здесь фигурировала та же композиция, как и в Волотовской церкви, то есть «Поклонение жертве»). На обрамляющей апсиду арке изображены Аарон и Мельхиседек. На алтарных столбах написано «Благовещение», в жертвеннике мы видим единоличные изображения святых и «Три отрока в пещи огненной», в диаконике — мучеников, на стенах и сводах — многочисленные сцены из жизни Христа, под которыми идут фризы со стоящими фигурами святых, на западной стене среднего нефа — плохо сохранившиеся сцены из жизни Феодора Стратилата и Феодора Тирона, на северной стене западного нефа под хорами — «Сорок мучеников севастийских». Композиция купольной росписи слагается из традиционных частей (Пантократор среди архангелов и херувимов, семь пророков и Предтеча в простенках барабана).

Декоративная система феодоровской церкви в своем целом довольно типична для росписей XIV века. Лишь один момент следует выделить как не совсем обычный. Это исключительное место, занимаемое циклом «Страстей». Не говоря уже о том, что этот цикл украшает алтарь, где его могли видеть все молящиеся (в это время еще не было высоких иконостасов), он отличается весьма развернутым характером, включая в себя те сцены, которые иллюстрировали наиболее драматические эпизоды из жизни Христа. В XIV веке как на Востоке, так и на Западе (вспомним оборотную сторону иконы Маэстà, принадлежащей прославленному сьенскому живописцу Дуччо) получают широкую популярность изображения «Страстей Христовых». Христос дается

уже не в образе страшного «судии мира», как в раннем средневековом искусстве, где он обычно характеризуется в виде надземной вневременной магической силы, а как испытывающее реальные человеческие страдания существо, образ которого призван растрогать верующего. В эпоху обостренных социальных противоречий образ «страдающего бога» находил в искусстве живой отклик. Так было и в XIV веке, когда и в западных городских коммунах и в русских вольных городах кипела ожесточенная классовая борьба, причем религиозное искусство нередко с необычайной импульсивностью отражало запросы широких масс. Как раз в этом плане сцены «Страстей» в алтаре феодоровской церкви особенно интересны. Они наглядно говорят о том, что волновало в это время новгородцев.

Фрески Феодора Стратилата отличает от росписей XI—XII веков еще одна черта — дробность декоративной системы, объясняемая воздействием иконописи на монументальную живопись. Размер отдельных сцен по сравнению с фресковыми циклами XII века сильно уменьшился, что обусловило увеличение количества сцен. Благодаря такому дробному делению стены на ряд небольших отрезков стена утратила свою подчеркнутую массивность, она как бы сделалась легче, а это, в свою очередь, отразилось на характере интерьера. В последнем появился несвойственный интерьерам домонгольской эпохи оттенок камерности. Если это, с одной стороны, знаменует начало кризиса новгородского монументального искусства, то, с другой стороны, говорит о сложении новых художественных идеалов — более человечных и в то же время менее строгих и возвышенных.

Росписи церкви Феодора Стратилата без труда укладываются в рамки того, что можно было бы назвать «феофановской школой» в узком смысле этого слова. Иной характер носят фрески Волотовской церкви (табл. 44—54). Хотя их автор несомненно знал искусство Феофана Грека, он мог и не быть прямым учеником прославленного греческого мастера. По отношению к последнему он занимает гораздо более самостоятельное и независимое положение, чем автор феодоровских фресок. Это исключительно яркая и творческая индивидуальность, обладающая не меньшим, чем Феофан, живописным темпераментом. И это художник, в искусстве которого крайне ясно сказалось его новгородское происхождение.

Церковь Успения на Волотовом поле, варварски разрушенная фашистами, являлась одним из самых выдающихся памятников новгородского искусства[1]. Особенно примечательна была ее роспись, по своей исключительной сохранности не уступавшая

[1] О фресках церкви Успения на Волотовом поле см.: В. Суслов, Церковь Успения пресвятой Богородицы в Волотове, «Труды Комитета XII археологического съезда», 1909 (II), стр. 63 и сл.; Л. Мацулевич, Церковь Успения пресвятой Богородицы в Волотове, Спб., 1912 (в серии «Памятники древнерусского искусства», изд. Академии художеств, вып. IV); П. Муратов, Русская живопись до середины XVII века, стр. 164—176; G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile... Index s. v. Volotovo; Д. Айналов, Византийская живопись XIV столетия, П., 1917, стр. 124—156; И. Грабарь, Феофан Грек, стр. 15, 16; P. Muratov, Les icones russes, стр. 124; A. Anissimov, La peinture russe du XIV siecle, стр. 169—177; Ph. Schweinfurth, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, стр. 168—175; M. Alpatov, N. Brunov, Geschichte der altrussischen Kunst, стр. 300—302; D. Ainalov, Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit, стр. 56—59; А. Некрасов, Древнерусское изобразительное искусство, М., 1937, стр. 152—157; А. Строков и В. Богусевич, Новгород Великий, стр. 92—95; Н. Порфиридов, Живопись Волотова, «Нов-

декоративному ансамблю Нередицы. Церковь Успения была построена в 1352 году[1], а расписана в 1363 году[2]. Казалось бы, что летописное свидетельство исключает какие-либо споры о времени возникновения росписи. Тем не менее споры эти не затихли и по сей день. Дело в том, что в алтаре, на горнем месте, была обнаружена в 1855 году часть более старой и притом довольно архаической по стилю росписи, также изображавшей «Поклонение жертве» (Иоанн Златоуст и Василий Великий и два ангела с рипидой и со светильником по сторонам от престола, на котором стоит чаша). Если летописное свидетельство относить к этой более старой росписи, то тогда новая, лежащая поверх нее, не имеет точной даты, и эту дату остается еще определить. Если же приводимый летописью 1363 год связывать с более поздней росписью, то тогда последняя может быть совершенно точно датирована. При такой спорности истолкования летописного свидетельства лучше исходить от стиля самого памятника и постараться найти ему правильное историческое место в кругу новгородских фресковых циклов второй половины XIV века.

Не менее дискуссионным является также вопрос об авторе волотовских росписей. А. И. Анисимов, И. Э. Грабарь, Н. Г. Порфиридов и М. К. Каргер приписывают их Феофану Греку. Но в то время как первый считает их самой поздней работой «обрусевшего» Феофана (не ранее 80-х гг.), три последних исследователя, основываясь на показании летописи, относят их к 1363 году. После расчистки чина Благовещенского собора — несомненного произведения Феофана от 1405 года — отпадает всякая возможность связывать волотовские росписи с именем великого мастера, настолько сильно отличаются они по своему стилю как от икон чина, так и от фресок Спаса Преображения. Ни только что появившийся на Руси Феофан, ни Феофан зрелого периода не мог работать в той чисто новгородской манере, которая так характерна для волотовской росписи. Она является, без сомнения, произведением новгородского мастерства. Эта единственно приемлемая сейчас для нас точка зрения уже нашла себе защитников в лице П. П. Муратова и М. В. Алпатова. В дальнейшем споры могут вестись, строго говоря, лишь вокруг двух вопросов — о времени возникновения волотовской росписи и об отношении ее к школе Феофана Грека. Датировать эти фрески 1363 годом можно лишь в том случае, если совершенно отрывать волотовского мастера от феофановской школы и считать, что он прошел выучку уже в 50-х годах у какого-то другого художника, очень близкого к Феофану. Конечно, не исключена возможность, что Новгород посетил накануне приезда Феофана неведомый нам и не упоминаемый летописью греческий живописец, являвшийся его своеобразным двойником. Но такой факт маловероятен, особенно если принять во внимание исключительно индивидуальный склад феофановского дарования и несомненную стилистическую близость волотовского цикла к фрескам Спаса Преображения. И поскольку волотовский мастер подверг феофановское искусство, которое он не мог не знать, еще большей русификации, нежели это

городский исторический сборник», вып. VII, Новгород, 1940, стр. 55—65; Б. Михайловский и Б. Пуришев, ук. соч., стр. 22—26, 162—164; М. Каргер, Новгород Великий, стр. 60—61; В. Лазарев, Искусство Новгорода, стр. 79—84; М. Алпатов, Фрески храма Успения на Волотовом поле, сб. «Памятники искусства, разрушенные фашистами в СССР», стр. 102—148; Н. Порфиридов, Древний Новгород, М.—Л., 1947, стр. 276—284; G. H. Hamilton, ук. соч., стр. 59.

[1] ПСРЛ, т. III, стр. 85 [II Новгородская летопись под 6860 (1352) г.].

[2] Там же, стр. 88 [II Новгородская летопись под 6871 (1363) г.].

сделал мастер феодоровских фресок, постольку волотовскую роспись следует датировать несколько более поздним временем и относить к началу 80-х годов. В пользу такой датировки говорит и то решающее обстоятельство, что и феодоровские, и спасопреображенские, и волотовские фрески образуют не только одну тесную стилистическую группу, но и представляют более или менее один хронологический этап развития. Вот почему нельзя удлинять временные интервалы, лежащие между возникновением этих трех памятников.

Прежде чем остановиться на характеристике иконографии и стиля волотовских фресок, необходимо предварительно выяснить их отношение к феофановской школе. Действительно ли они имеют точки соприкосновения с росписями Спаса Преображения? Волотовский мастер, как уже было отмечено, — художник весьма оригинальный и самостоятельный. Это волевая, импульсивная натура. Но и его художественная манера должна была сложиться на изучении каких-то образцов, примкнуть к каким-то традициям. И если он очень многое позаимствовал от своих сородичей, то немалым он был обязан и Феофану. Именно последний научил его живописной манере письма. Среди новгородских художников волотовский мастер тоньше всех понял чисто живописные красоты феофановских работ, и он сумел сделать из их изучения наиболее последовательные выводы. Страстное искусство Феофана должно было быть ему внутренне сродни. И хотя он никогда не идет по пути прямого подражания Феофану, он не боится использовать отдельные его мотивы и перенять от него ряд индивидуальных приемов. Авраам, Адам, Мельхиседек (табл. 51б, 53б), Аарон, Феодор Студит, Иоанн Лествичник — все эти образы волотовских фресок навеяны образами феофановских старцев. Архангел Михаил со сферой очень близок ангелам из феофановской «Троицы». Трактовка складок в виде молниеносных зигзагообразных линий, тонких расщепов и острых треугольников (табл. 49б) невольно заставляет вспомнить о полных движения одеяниях феофановских святых. Красновато-коричневый тон тела с положенными поверх него жирными белыми мазками-бликами (табл. 53а) очень близок к тому, что мы находим в фресках Спаса Преображения. К последним восходит и фигурирующий в волотовских росписях декоративный фриз, составленный из диагонально положенных кирпичиков. Наконец, следует отметить еще одну черту сходства, на этот раз чисто технологического порядка. Как установил А. В. Виннер[1], волотовские и спасопреображенские фрески написаны на одинаковом по своим свойствам и технологическому строению грунте, который состоит из двух резко отличных друг от друга слоев, совсем не похожих на однородные слои обычных новгородских грунтов. Можно было бы без труда умножить число этих аналогий. Но и отмеченных вполне достаточно, чтобы не подвергать сомнению факт знакомства волотовского мастера с работами Феофана.

Волотовская церковь являлась монастырским храмом. Сама церковь была посвящена Богородице (она называлась церковью Успения пресвятой Богородицы). Это во многом предопределило выбор сюжетов, призванных украсить храм. Среди святых представлены основатели монастырской жизни и подвижники: Иоанн Лествичник, Евфимий, Варлаам и Иоасаф, причащающий Марию Египетскую Зосима, Пахомий, кото-

[1] Приношу благодарность А. В. Виннеру, который любезно ознакомил меня со своей рукописью.

рый получает монашеский устав от ангела[1]. Монастырское значение храма отчасти обусловило использование слова Златоуста о том, как Христос испытал одного игумена, явившись в монастырь в одежде странника. Но наибольшее место в росписи храма отведено Богоматери и сценам из ее жизни, начиная от «Введения во храм» и кончая «Успением» (табл. 46 б). Восседающую на троне посреди двух ангелов Богоматерь, чья фигура занимает всю конху апсиды, прославляют изображенные на внутренних сторонах триумфальной арки Козьма Майумский и Иоанн Дамаскин. С прославлением Богоматери связаны и такие композиции придела, как «Премудрость созда себе храм» и «Лествица Иакова» (лествица трактовалась в средние века как прообраз Марии; теологи утверждали, что по ней сошел с неба на землю Спаситель)[2].

Волотовская роспись совмещает в себе старые иконографические типы с новыми, получившими распространение лишь в XIII—XIV веках. Эти новые типы сложились под воздействием литургии и приобрели особую популярность в сербском искусстве, игравшем ведущую роль на Балканах. К числу таких новых типов следует отнести композицию, которую правильнее всего называть «Поклонение жертве» (эта композиция расположена в нижнем поясе апсиды под традиционным поясом с «Евхаристией»). В 1849 году Г. Д. Филимонов видел посередине нижнего пояса изображение «агнца божия» на стоящем на престоле дискосе; по сторонам престола находились два ангела с рипидами и святители[3]. Именно под средней частью этой росписи в 1855 году была открыта другая того же содержания, но более древняя (вероятно, относящаяся к 1363 году). К сожалению, в этом фресковом фрагменте, изуродованном насечками, чаша настолько сильно повреждена, что нет никакой возможности восстановить ее первоначальный вид. Но есть все основания думать, что и здесь был изображен младенец Христос. Смысл этой новой композиции, впервые всплывающей в росписях XII в. Велюсе и Курбиново и, по-видимому, дважды фигурирующей в церкви Спаса Преображения, легко раскрывается в свете символического истолкования литургии. Здесь дается наглядная иллюстрация той мысли, что литургия является только символом параллельно совершаемого чудесного служения ангелов и вещественного претворения хлеба и вина в тело и кровь Христовы. Поэтому на дискосе вместо агнца, то есть части главной просфоры, находится младенец Христос, символизирующий «великую тайну» этого превращения. Таким образом, «Поклонение жертве» логически дополняет «Евхаристию», вместе с которой оно образует идейное ядро алтарной росписи.

С литургией связана и украшающая нишу жертвенника композиция, которая получила на Руси название «Не рыдай мене мати». Представлен обнаженный по пояс Христос. Его тело прислонено к кресту. Голова склонилась на правое плечо, руки скрещены на груди. Рядом с ним помещены орудия страстей: терновый венец, копье и трость с губкой. На арке ниши расположены полуфигуры оплакивающих Христа Богоматери

[1] Н. Г. Порфиридов (Живопись Волотова, стр. 60) без достаточных оснований считает, что преподобный с раскрытой книгой является иллюстрацией к «Слову како не ленитися чести книги». М. В. Алпатов (Фрески храма Успения..., стр. 118) правильно отождествил эту фигуру с облаченным в иноческие одежды ангелом, который передает монашеский устав Пахомию.

[2] М. Алпатов, Фрески храма Успения..., стр. 121.

[3] Г. Филимонов, Археологические исследования по памятникам, т. I, М., 1859, стр. 59.

и Иоанна. И эта композиция имеет символическое значение. Не случайно украшает она жертвенник. Здесь священник и дьякон приготовляли для евхаристии просфору и вино. Совершая это действие, они имели перед глазами образ Христа. Прислоненный к кресту, с кровоточащей раной, оплакиваемый ближними, образ Христа призван был в такой трактовке растрогать зрителя. Для иконографии XIV века, немало утратившей от строгой торжественности более раннего искусства, очень показательна эта новая тема, свидетельствующая о смягчении традиционных иконографических типов и о переработке их путем усиления эмоциональных акцентов.

В Волотовской церкви встречаются еще два новых сюжета, совсем необычных для более ранних памятников. На восточном тимпане под «Сошествием св. духа» представлена огромная кисть руки, обрамленная концом красного рукава. Рука держит множество фигурок младенцев. Это «Души праведных в руце божией». С обеих сторон два летящих ангела приближаются к руке, чтобы вручить ей новые души. Здесь показано в предельно наглядной форме «вечное блаженство» праведников «в божественной деснице»[1].

Другая композиция, находящаяся на южной стене и распадающаяся на три части, иллюстрирует «Слово о некоем игумене, его же искуси Христос в образе нищего»[2]. Слева представлен Христос в виде странника. Он стоит перед входом в какое-то здание. На нем короткое рубище, голова его непокрыта, ноги босые. В левой руке он держит посох, у правого бока висит сума. В дверях здания виднеется фигура монаха-привратника. Обращающийся к нему странник просит приюта. В следующей сцене (табл. 49а) привратник «не ведый, яко Христос есть», подойдя к игумену и «постояв мало», осторожно касается его локтем и сообщает о пришельце. Восседающий на роскошном золотом кресле игумен с очень характерным, почти портретно трактованным лицом поворачивает к привратнику голову и, указывая правой рукой на гостей, левой отстраняет его: «Не видиши ли мене с человеки беседующа, да почто еси пустил его? Не брези ныне (иди вон!)». Вместе с игуменом за уставленным всевозможными яствами столом сидят трое «богатых». Справа монах подает на стол миску с каким-то горячим кушаньем, от которого идет показанный белыми вьющимися линиями пар. Третий эпизод композиции изображает раскаяние игумена, не пожелавшего разделить общество бедного странника и не узнавшего в нем божество. Мы видим Христа среди горного пейзажа. Он, как и в первой сцене, с посохом и сумой. За ним идет с простертыми руками старик игумен. Христос поворачивается и протягивает ему правую руку.

---

[1] Этот необычайно редкий сюжет встречается в несколько ином контексте в сербской росписи Манасии 1418 г. См.: A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928, стр. 258, 260; V. Petkovic, La peinture serbe du moyen âge, II, Beograd, 1934, стр. 64, табл. CCIV. В церкви Троицы в Манасии «десница божия» со спеленутыми фигурками младенцев, символизирующих души праведников, представлена над «Недреманным оком»; по сторонам лежащего младенца Христа изображены ангелы с орудиями страстей, а на прилегающей арке — Давид и Соломон. На свитке Соломона надпись: «Души праведных в руце божией» [парафраза из Притчей Соломоновых (XX, 1): «сердце царя в руце господа...»]. Изображения «Души праведных в руце божией» встречаются и в более ранних памятниках — среди фресок церкви св. Апостолов в Фессалониках (ок. 1315 г.) и на одной из миниатюр Сербской Псалтири. См.: A. Xyngopoulos, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes, 1955, стр. 52—53, табл. 18—1; J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters, стр. 25 сл., табл. XI.

[2] Л. Мацулевич, ук. соч., стр. 21, 22.

Эта необычайно интересная композиция наглядно говорит о том, насколько усилился в росписях XIV века жанровый элемент. Такую жанровую трактовку невозможно встретить в памятниках XI—XII веков. Но еще более примечателен идейный замысел композиции. Под покровом рассказа о том безрадостном случае, когда пирующий в обществе знатных сотрапезников игумен не признал в явившемся ему бедном страннике Христа, художник поведал зрителю о своем собственном отношении к «богатым». В его композиции настойчиво звучат нотки плебейской оппозиции против боярской знати, игравшей столь значительную роль в политической жизни Новгорода. Подобное использование «Слова» в новгородской росписи — особенно такой росписи, как волотовская, где необычайно силен фольклорный дух, — без труда находит себе объяснение в той борьбе, которую широкие демократические круги Новгорода постоянно вели против засилья боярской олигархии.

Остальные фрески Волотовской церкви довольно точно следуют установившейся традиции. На стенах и сводах мы видим сцены из развернутого протоевангельского, богородичного и евангельского циклов, медальоны с полуфигурами святых и фигуры святых, на парусах — евангелистов в сопровождении (кроме Иоанна Богослова) олицетворения Софии Премудрости[1], во лбу восточной и западной подпружной арок — изображения св. Убруса и Еммануила, в простенках барабана — восемь пророков, в куполе — окруженного четырьмя архангелами, двумя серафимами и двумя херувимами Пантократора, на арках — многочисленные медальоны с праотцами и пророками, в западном притворе — «Воскресение Христово» (табл. 50а) и фигуры двух ангелов.

Посередине южной стены расположена несколько необычная композиция: по сторонам от сидящей на полукруглом троне Богоматери с младенцем стоят строители Волотовской церкви архиепископы Моисей (1324—1329, 1352—1359) и Алексей (1359—1388). Первый из них подносит Богородице модель возведенного им храма. Оба новгородских владыки, головы которых прикрыты белыми клобуками, представлены с нимбами и облачены в одинаковые «ризы крестчаты», присланные в 1354 году

[1] Олицетворения Софии Премудрости являются пережитком античного образа музы. По-видимому, этот образ перешел в византийское искусство из античных рукописей, в которых широко были распространены авторские портреты, изображавшие писателя в сопровождении вдохновлявшей его музы (ср. Д. Айналов, Эллинистические основы византийского искусства, Спб., 1900, стр. 77; A. Friend, The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, «Art Studies», 1927, стр. 141). Олицетворения Софии Премудрости встречаются особенно часто в сербских памятниках XIII—XV вв. либо в сочетании с фигурами евангелистов (как во фресках церкви Богородицы в Пече и церкви Вознесения в Раваница, а также на миниатюрах Евангелия в Хиландаре 13 (572), Евангелия в Библиотеке Сербской Академии наук в Белграде (69) и Радославова Евангелия в Публичной библиотеке в Ленинграде — F. I, 591), либо в сочетании с фигурами отцов церкви (как на фреске монастырской церкви в Лесново) — см.: Л. Мацулевич, ук. соч., стр. 18; Д. Айналов, Византийская живопись XIV столетия, стр. 145, 146, 156—158; V. Petkovic, ук. соч., т. II, табл. CVI; П. Покрышкин, Православная церковная архитектура XII—XVIII столетий в нынешнем Сербском Королевстве, Спб., 1906, табл. LXXII; H. Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, 2 Auflage, Leipzig, 1924, стр. 234, табл. 28; С. Радойчич, Роль античности в старой сербской живописи, «Гласник Державного музея в Сараево», 1946, стр. 44—47, табл. I, III (на сербском языке); N. Okunev, Lesnovo, «Recueil Theodore Uspenskij», I, Paris, 1930, стр. 236, 237. Ср. А. Арциховский, Изображение на новгородских монетах, «Известия Академии наук СССР, серия истории и философии», 1948 (V), № 1, стр. 99—106. В волотовской росписи фигурирует еще одно олицетворение — «Космос» из «Сошествия св. духа» (Л. Мацулевич, ук. соч., рис. 23).

из Константинополя императором Иоанном Кантакузином и патриархом Филофеем «великим пожалованием» архиепископу Моисею. Эти ризы носил до 1370 года и его преемник архиепископ Алексей, когда, по требованию патриарха, он должен был снять со своей фелони кресты, так как право носить их «божественный собор предоставил одному архиепископу Моисею»[1]. Отсюда можно было бы сделать вывод, что волотовская роспись возникла до 1370 года. Однако вывод этот был бы преждевременным. Вполне естественно, что архиепископ Алексей хотел видеть себя изображенным на фреске в тех «крестчатых ризах», которые он носил одиннадцать лет и которыми он, вероятно, очень гордился. Нельзя упускать из виду и того, что новгородское духовенство далеко не всегда слушалось константинопольского патриарха и, когда считало это необходимым, даже угрожало ему вероотступничеством. Учитывая все это, приходится признать, что кресты на фелони Алексея не препятствуют датировать волотовские фрески 80-ми годами. Лица обоих владык (особенно Алексея) трактованы настолько индивидуально, что здесь хочется усматривать черты портретного сходства. Моисей охарактеризован как почтенный длиннобородый старец с несколько хмурым выражением лица. Еще острее обрисована внешность Алексея. У него худощавое лицо с впалыми щеками, с жиденькой бородкой, с редкими бровями, с глазами навыкат. В живописи XIV века портреты Моисея и Алексея занимают выдающееся место, лишний раз свидетельствуя об исключительной зоркости волотовского мастера.

М. В. Алпатов полагает, что в основу всей волотовской росписи положена одна идея, которая последовательно раскрывается в ряде сцен и эпизодов[2]. По его мнению, основной замысел росписи мог бы быть сформулирован следующим образом: в жизни людей случаются мгновения, когда высшее духовное благо является на земле; божество уже сходило раз на землю, но и после того, как вознеслось на небо, появлялось снова на ней (явление Христа в образе странника и в образе садовника); но одни люди, преданные злобе дня, отворачиваются от него (подобно пирующему с «богатыми» игумену), другие испытывают радостное волнение в непосредственной близости от него (подобно падающей перед Христом ниц Марии Магдалине или пророчице Анне, спешащей навстречу Христу, которого она узнает в младенце на руках у старца Симеона); они достигают высшего блаженства, когда божество переполняет их или заключает в свою длань (апостолы из расположенного над триумфальной аркой «Сошествия св. духа» и «Души праведных в руце божии»). Как ни привлекательна эта теория М. В. Алпатова, несомненно продиктованная желанием найти какой-то объединяющий все волотовские фрески идейный стержень, — она все же не может быть признана убедительной, так как она не только неисторична, но и страдает большими натяжками. Иконографическое творчество XIV века гораздо более точно следовало традициям, чем это представляется М. В. Алпатову. Для художника этого времени декоративная система росписи была церковно-догматической системой, а не средством для субъективного истолкования традиционной догмы. К тому же следует учитывать, что на русской почве не привилось то логизирование эстетических категорий, которое так типично для западной схоластики. Конечно, волотовский мастер не подбирал произвольно сюжеты,

[1] Л. Мацулевич, ук. соч., стр. 33—34.

[2] М. Алпатов, Фрески храма Успения . . . , стр. 118—135.

исходя из своего понимания духовного блага. Никакой новой идейной системы он не создал. Он только внес в трактовку отдельных изображений те эмоциональные акценты, благодаря которым старые иконографические типы зазвучали по-новому. Этой скромной, но для XIV века весьма существенной работой ограничился его вклад в современную ему иконографию.

Пожалуй, самая характерная черта волотовской росписи — это страстная взволнованность ее образов. В них есть что-то резкое, стремительное, они все пронизаны бурным, не знающим удержу движением. Пророки даны в смелых, свободных поворотах; Петр страстно склонился к Христу, собираясь принять из его рук причастие (табл. 54б); волхвы несутся вскачь на своих лошадях, и их развевающиеся плащи уподобляются надутым ветром парусам (табл. 48б); ангелы в сцене «Крещения» порывисто тянутся к Христу, как бы собираясь броситься на колени; Богоматерь при виде благовествующего ангела быстро поворачивается на своем троне; Адам и Ева неумолимо устремляются к сошедшему во ад Христу, будто их влечет к себе гигантский магнит (табл. 50б); Мария Магдалина со страстно воздетыми к небу руками оплакивает Спасителя, апостолы, ослепленные исходящим от Христа светом, падают камнем на землю (табл. 45а). В любой евангельской сцене можно отметить тот же убыстренный ритм, ту же приподнятость эмоционального языка. Но в этой приподнятости нет ничего искусственного, ничего театрального. Она продиктована страстным темпераментом художника, в ней есть простосердечная искренность и подкупающая зрителя теплота человеческого чувства.

В волотовских росписях не только фигура дается в бурном движении, но и все, что ее окружает. Одеяния выступают острыми углами, их концы развеваются, их складки образуют молниеносные зигзаги и тонкие расщепы. Сильно стилизованные скалы уподобляются языкам пламени, рвущимся к небу (табл. 47б, 48а). Еще более динамична трактовка архитектуры. Следуя по стопам византийских художников XIV века, волотовский мастер изображает каждое из зданий архитектурного комплекса лишь с присущей ему одному перспективной точки зрения. Более того, он нередко дает и входящие в состав одного здания части в различных перспективных аспектах. Подобно своим византийским и русским современникам, он не знает центральной перспективы, с одной точкой схода линий. Но это не мешает ему создать впечатление значительной глубины пространства; главное же — он умеет насытить это пространство движением, искусно располагая под различными углами зрения здания и предметы, чаще всего изображаемые в диагональном положении [ср. крышку саркофага в сцене «Воскресение Христово» (табл. 50 а), фланкирующие фигуры здания в сцене «Целование Марии и Елизаветы», гробы в «Сошествии во ад» (табл. 50б), колодцы и павильоны в «Благовестии Анне», киворий в «Сретении» (табл. 47а) и др.]. Такими приемами волотовский мастер создает для фигур исключительное по своему динамизму окружение, как нельзя более соответствующее их внутреннему эмоциональному строю.

Для достижения того выражения особой страстности, которым так дорожил волотовский мастер, он выработал своеобразную манеру письма — очень индивидуальную и в то же время несомненно навеянную произведениями феофановской кисти. Волотовский мастер пишет необычайно легко и быстро. В этом он достойный соперник Феофана Грека. Внимательно изучая волотовскую роспись, приходишь к выводу, что она была

сделана одним художником, и притом в кратчайший срок[1]. Если этому художнику кое-кто и помогал, то эти подмастерья играли более чем скромную роль, поскольку они целиком растворились в индивидуальности своего учителя и поскольку последний не давал им никакой возможности себя выявить. Из всех новгородских росписей фрески церкви Успения самые монолитные по своему стилю. И в этом их особое очарование. Традиционный артельный способ работы уступил здесь место ярко выраженному индивидуальному творчеству. У волотовского мастера каждый росчерк кисти полон какой-то особой выразительности и свежести. То это густые, сочные блики, то быстрые, едва заметные движки, то смело очерченные параболические линии, сильные и энергичные, то острые, как клинья, мазки, выполненные в каком-то бешеном темпе [ср. особенно лицо Анны из «Сретения» (табл. 52а) и такие композиции, как «Рождество Христово» и «Вознесение» (табл. 47б, 48а)]. Мы имеем здесь дело со своеобразной скорописью. Но в этой скорописи нет и тени неряшливости. Обладая зорким глазом и верной рукой, волотовский мастер, несмотря на то, что он пишет крайне быстро, без труда строит форму и запечатлевает любой сложнейший мотив движения. Это уподобляет его фрески мгновенным живописным экспромтам, которым присуща такая изумительная непосредственность, что невольно кажется, будто рождение образа совпадает с его претворением.

Страстная взволнованность художественного языка не помешала волотовскому мастеру передать самые различные душевные состояния. Его святители полны спокойствия и нравственной силы, его пророки отличаются своей мужественностью, его евангелисты погружены в глубокое раздумье, его маленькая Мария трогательна в своей беспомощности, его младенец Христос по-детски шаловлив, его апостолы преисполнены волнения, его Иоанн бесконечно поэтичен в своей грусти, его Мария Магдалина охвачена порывом мистической экзальтации, его созерцающие чудо с Лазарем фарисеи не в меру любопытны, его пророчица Анна как бы сгорает от испепеляющей ее страсти. Все эти психологические оттенки волотовский мастер передает с поразительной наглядностью и с редким для того времени реализмом. Отдельные головы в его фресках кажутся прямо выхваченными из жизни. В них не остается и следа от византийского канона и византийской суровости. Типаж волотовского мастера носит вполне национальный характер, и в лицах его фигур нетрудно опознать местный, новгородский тип. В этом отношении особенно выразительны его мужские головы [например, Иосиф, евангелисты Матфей и Иоанн (табл. 52б), старец Симеон, Адам (табл. 51б), св. Климент и др.], которые производят впечатление прямо списанных с натуры, в такой мере они напоминают крестьянские типы. Только русский мастер мог себе позволить столь свободную трактовку религиозной темы.

Русские, точнее говоря, новгородские черты очень явственно выступают в волотовской росписи. Последней присущ неподражаемый по чистоте эмоционального звучания оттенок простосердечия. Персонажи евангельской легенды держат себя необычайно просто и естественно. В своих действиях они руководствуются человеческими чувствами, а не теми условностями, которые были выработаны византийскими худож-

[1] М. В. Алпатов неверно ставит вопрос, когда все время говорит о «волотовских мастерах». Художник, создавший волотовскую роспись, — настолько яркая индивидуальность, что о нем приходится писать в единственном числе.

никами в применении почти к каждому душевному движению. Это накладывает на волотовские фрески отпечаток большой свободы. В сцене «Обручения» юная Мария испуганно оборачивается к священнику, словно спрашивая, как ей вести себя в столь торжественный момент (табл. 46 а)[1]. В сцене «Сретения» младенец так рвется к матери из рук Симеона, что старец едва удерживает его (табл. 47 а). В сцене «Жертвоприношения» Иоаким и Анна тихо и задушевно беседуют со священником, как будто действие происходит в деревенской церкви (табл. 44 а). В сцене «Оплакивания» Иоанн судорожно всхлипывает, утирая слезы тяжелым плащом. Такая трактовка евангельских событий приводит к тому, что зритель невольно наделяет все эти сцены живым, реалистическим содержанием. Люди в волотовских росписях совсем запросто обходятся с божеством. Это коренным образом отличает волотовскую роспись от фресок Спаса Преображения, при виде которых зритель, вероятно, ощущал то далекое расстояние, которое отделяло его от всесильного божества. В этом плане могучие феофановские герои с их обостренным психологизмом совсем не похожи на скромных и несколько наивных в своем простодушии святых волотовской росписи.

Как верно подметил М. В. Алпатов, волотовский мастер, в отличие от Феофана, сосредоточил свое главное внимание не на изображении отдельных фигур, а на массовых сценах, где предстояло показать толпу, единодушие людей, охваченных одним чувством[2]. И здесь ярко проявилось его новгородское происхождение, поскольку он продолжает ту линию, которая четко наметилась уже в росписях Нередицы. Особенно показательны такие композиции Волотовской церкви, как «Сошествие во ад» (табл. 50 б), «Вознесение» (табл. 47 б), «Сошествие св. духа» и «Успение» (табл. 46 б). Лишь в XV веке, в поздних рельефах Донателло, найдем мы столь же убедительную передачу массового действия. «Успение» задумано как зрелище, рисующее всеобщий порыв апостолов, ангелов, святителей к ложу, на котором лежит тело Марии. Здесь не место скорби отдельных людей, их личным переживаниям, раздумьям. Все они охвачены одним чувством, полны одного желания — прикоснуться к святыне. Даже побочный «назидательный» эпизод с неверующим Афонием, которому ангел отсекает руку, не отвлекает внимания от главного действия. Обе фигуры вместе с остальными склоняются перед Марией[3]. В византийских изображениях «Успения», с их тщательной психологической характеристикой каждой отдельной фигуры, напрасно было бы искать такую же композиционную цельность и такое же образное воплощение соборного начала. В этом волотовский мастер намного превосходит византийских художников.

Мы неоднократно подчеркивали величайшую живописность волотовских фресок, что сближает их с работами Феофана Грека. Когда смотришь на эти фрески, порой кажется, что не существует в природе таких изобразительных приемов, которые могли бы сдержать эту разбушевавшуюся живописную стихию. И тут волотовскому мастеру приходит на помощь линия, столь высоко ценимая новгородскими художниками. Крепким обручем охватывает она фигуры и скалы, архитектуру и драпировки. Эта линия предельно обобщена, она упрощает и монументализирует форму. Волотовский мастер особенно любит свободный параболический очерк [ср. фигуру сидящего на

[1] М. Алпатов, Фрески храма Успения..., стр. 128
[2] Там же, стр. 127.
[3] Там же.

земле Иосифа в сцене «Рождество Христово» (табл. 48 а)]. Как истому новгородцу, ему нравится ясная, кристаллическая форма, которую глаз зрителя может легко охватить с одного взгляда. Он сознательно опускает все излишние подробности, отказывается от сложных, изломанных контуров и разорванных силуэтов. Главное для него — это та внутренняя выразительность образа, которая в его представлении неразрывно связана со скупым и мужественным художественным языком.

Если феодоровские росписи очень близки по своему колориту к фрескам Спаса Преображения, то о подобной близости никак нельзя говорить в применении к волотовской росписи. В ней гораздо слабее выражено тональное начало, ее палитра более разнообразна. К сожалению, волотовские фрески сильно пожухли, что затрудняло суждение об их колорите[1]. О последнем лучше всего можно было составить себе представление по фрескам западного притвора, которые были промыты в 30-х годах. Именно здесь раскрывалось во всем своем блеске колористическое дарование волотовского мастера. Густые вишневые цвета чередовались с бирюзовыми пробелами, коричневато-желтые тона сопоставлялись с жемчужно-серыми, желтовато-зеленые — с фиолетовыми, белые — с бледно-зелеными. Большинство этих красок было с замечательным искусством использовано в сфере ангела, которая переливалась тончайшими дымчатыми оттенками. Если бы роспись самого храма была так же удачно промыта, как фрески притвора, волотовская церковь заняла бы в истории новгородской монументальной живописи гораздо более видное место, чем то, которое ей обычно отводилось.

Волотовская роспись, с ее своеобразным реализмом и ярко выраженными элементами движения, необоснованно толкала исследователей на путь сближения ее с западными памятниками, преимущественно готической эпохи. Наиболее последовательно западная теория была развита Д. В. Айналовым, всячески стремившимся доказать наличие итальянских влияний в волотовских фресках[2]. Внимательно проанализировав их иконографию и стиль, он считал установленным факт зависимости от западных образцов. Однако этот вопрос решается далеко не так просто, как это представлялось в свое время Д. В. Айналову[3]. Чем больше публикуется памятников византийского, южнославянского и русского искусства XIV века, тем очевиднее становится необычайное богатство и разнообразие художественных решений, которые давали греческие, болгарские, сербские и русские мастера в это время. Совершенно независимо от западных художников они смело ставили и решали новые задачи, часто перекликавшиеся с творческими устремлениями последних. Они не боялись обогащать иконографию более эмоциональными типами, им казалось только естественным дать более реалистическое и живое истолкование религиозной легенды. Это и есть причина того, почему приходится относиться с такой осторожностью к выводам Н. П. Кондакова и его ближайших учеников, обычно склонных усматривать следы западных влияний почти во всех византийских и русских памятниках XIV века.

---

[1] Л. А. Мацулевич (ук. соч., стр. 10) отмечает, что волотовская роспись, находившаяся в хорошем состоянии, пострадала в самые последние годы, после того как ее очистили от копоти и пыли и промыли каким-то составом; состав этот лежал на поверхности живописи темным налетом и местами настолько стянул краску, что она шелушилась и осыпалась.

[2] Д. Айналов, Византийская живопись XIV столетия, стр. 124—147.

[3] Развернутую критику теории Д. В. Айналова см. на стр. 109.

Анализ волотовских фресок ясно показал, каково их отношение к Феофану Греку. Последний не мог быть автором этих фресок, в которых так много русских, точнее — новгородских черт. Автором волотовской росписи несомненно был новгородский мастер, и притом мастер выдающегося таланта. Сложившись как художник на изучении феофановских работ, он в дальнейшем пошел собственным путем. Его свободное, крепкое, здоровое искусство, в котором так ярко и образно преломился вольный дух Новгорода, подкупает своей полнокровностью и своим чисто фольклорным реализмом. Благодаря присущей ему страстности и глубочайшей искренности оно перерастает, как и ересь стригольников, узкоцерковные рамки. Если волотовский мастер значительно уступает Феофану в остроте психологических характеристик и в живописном блеске, он зато является гораздо более цельной и чистосердечной натурой. Ему нравятся простые русские лица; он не боится вводить в свои росписи самые прозаические мотивы (например, Христос протягивает Петру в сцене «Евхаристии» большой глиняный кувшин, из которого апостол собирается принять причастие, — табл. 54б); он охотно привносит в евангельские эпизоды жанровые черточки, прямо выхваченные из жизни; он умеет придать рассказу оттенок особой сердечности и теплоты, свойственный и древнерусской повести; он широко использует в своих орнаментальных фризах, занимающих такое видное место в декоративной системе Волотовской церкви, те цветы и растения, которые он видел на родных полях. Его искусство, несмотря на всю близость к феофановским традициям, глубоко уходит своими корнями в народную почву. Именно здесь следует искать причину его столь большой притягательной силы.

За время пребывания Феофана в Новгороде он должен был писать не только фрески, но также иконы. К сожалению, до нас не дошло ни одной его станковой работы новгородского периода. Но сохранилась одна икона, которая обнаруживает прямое воздействие его искусства и которая лишний раз показывает, насколько глубокий след оставил Феофан в новгородской живописи.

Это знаменитая двусторонняя икона Донской Богоматери, переданная из Благовещенского собора в Государственную Третьяковскую галлерею (табл. 55—58)[1]. Икона эта теснейшим образом связана с главными событиями в истории Московского государства. По малодостоверному преданию, она была подарена «донскими казаками» Димитрию Донскому перед битвой на Куликовом поле, где она якобы фигурова́ла в качестве хоругви. После победы великий князь Димитрий Иванович поставил икону в коломенском Успенском соборе. Когда Иван Грозный двинулся в Казанский поход,

[1] И. Грабарь, Феофан Грек, стр. 16, 17, 19; O. Wulff und M. Alpatoff, Denkmäler der Ikonenmalerei, Hellerau bei Dresden, 1925, стр. 151—153, 276—277; N. Kondakov, The Russian Icon, Oxford, 1927, стр. 89; P. Muratov, Les icones russes, стр. 139, 153; Ph. Schweinfurth, ук. соч., стр. 308; A. Anissimov, La peinture russe du XIV siècle, стр. 167—168; L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev, La dormition de la Sainte Vierge dans la peinture medievale orthodoxe, «Byzantinoslavica», 1931 (3), стр. 169—170; L. Bréhier, Les icones dans l'histoire de l'art, «Recueil Uspenskij», II, Paris, 1933, стр. 167; Н. Кондаков, Русская икона, IV, Прага, 1933, стр. 221—222; M. Alpatov, N. Brunov, Geschichte der altrussischen Kunst, стр. 298—299; D. Ainalov, Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfurstentums Moskau, Berlin und Leipzig, 1933, стр. 76—78; А. Некрасов, Древнерусское изобразительное искусство, стр. 228—230. В. Антонова, О Феофане Греке в Коломне, Переславле-Залесском и Серпухове. «Материалы и исследования Гос. Третьяковской галлереи», М., 1958, т. II, стр. 10—22.

он взял с собой икону Донской Богоматери, в дальнейшем попавшую в московский Благовещенский собор. В 1591 году ее выносили во время битвы с Казы-Гиреем, подступившим со своими войсками к стенам Москвы. Об этой иконе вспомнил царь Феодор Иоаннович, и он предложил использовать ее как хоругвь, надеясь с ее помощью быстрее одолеть татар. Наконец, в 1598 году патриарх Иов нарек перед нею на царство Бориса Годунова[1]. Как это очень часто бывало в русской истории, икона Донской Богоматери одновременно является и видным историческим памятником, и выдающимся произведением искусства. По-видимому, она оказывала неотразимое художественное воздействие на русских людей, иначе трудно было бы объяснить ее столь широкую популярность. И действительно, икона Донской Богоматери принадлежит к числу шедевров древнерусской живописи.

На лицевой стороне иконы написано «Умиление» (табл. 55, 56). Богоматерь, держащая на руках младенца, нежно прижимается к нему щекой. Эта лирическая тема, занесенная на Русь из Византии, сделалась одним из излюбленных сюжетов у русских иконописцев[2]. Они только сумели насытить ее гораздо большей эмоциональностью, чем это допускали строгие византийские каноны, они сумели согреть ее таким глубоким человеческим чувством, что она зазвучала совсем по-новому — как выражение безграничной материнской любви. Лицо Марии на Донской иконе полно печали. Богоматерь как бы предвидит трагическую участь своего сына. Но ее лицо не только печально; оно отражает внутреннюю просветленность, что придает ему оттенок особой мягкости, совсем несвойственной византийским иконам на эту же тему. Такого выражения мягкой человечности художник достигает с помощью умелого использования плавных округлых линий, в которых нет ничего жесткого и стремительного. Надо внимательно вглядеться в ритмичный силуэт фигуры Марии, в приближающийся к правильному кругу очерк головы младенца и головы Богоматери, в мягко изогнутые складки хитона Христа, в струящиеся извивы каймы мафория, чтобы понять, с какой тонкой линейной инструментовкой мы имеем здесь дело. Русской чертой иконы является и та смелая асимметрия, которая положена в основу трактовки лица Богоматери: правая щека много уже левой, рот слегка сдвинут вправо, глаза и рот расположены не по параллельным, а по сходящимся осям. Все это приводит к усилению экспрессии и жизненности образа[3]. Византийский мастер, связанный классическими канонами, никогда не позволил бы себе так свободно строить форму. Как правило, его рисунок обладает большей точностью, но меньшей эмоциональной выразительностью.

Фигуры Богоматери и Христа выполнены в очень индивидуальной красочной гамме, свидетельствующей о незаурядном колористическом даровании мастера. Гамма эта густая, плотная, насыщенная. На золотом фоне, от которого почти ничего не сохранилось, четко выделяется фигура Марии, облаченная в темно-вишневого цвета мафорий. С этим цветом контрастирует светлый золотисто-охряный хитон младенца, по-

[1] И. Забелин, Историческое описание московского ставропигиального Донского монастыря, изд. 2, М., 1893, стр. 1—4. Ср. И. Снегирев, Древности Российского государства, М., 1849, стр. 27—28, табл. 17, 18, 19.

[2] См. V. Lasareff, Studies in the Iconography of the Virgin, «Art Bulletin», 1938 (XX), стр. 36—42.

[3] Д. Айналов (ук. соч., стр. 76) совершенно неверно ставит вопрос, когда объясняет эти асимметрические сдвиги неумением мастера, якобы копировавшего хороший оригинал.

крытый золотыми ассистами. Примерно такого же тона кайма мафория. В эту скупую красочную гамму введены четыре незабываемых по силе своего цветового звучания удара синего — чепец и рукав Марии, клав и свиток Христа. Этот чудесный синий цвет — драгоценная ляпис-лазурь — обладает такой поразительной интенсивностью, что невольно вспоминается знаменитый рублевский «голубец». Лица и руки написаны легко и свободно, в феофановских традициях, хотя в приемах письма уже намечается приближение к позднейшей плави: тело имеет коричневато-оливковый оттенок, переходящий в тенях в зеленый, носы очерчены смелыми красными линиями, очень тонко дана подрумянка, энергично и легко брошены поверх карнации движки. Общая цветовая гамма несколько выпадает из линии развития новгородского колорита, более светлого и звонкого, но, с другой стороны, она непохожа и на то, что типично для чисто византийских икон XIV века с их изысканными полутонами. Несомненно, мы имеем здесь дело с очень своеобразным колористическим решением, занимающим совсем особое место в истории живописи того времени.

Тот же мастер, который написал «Умиление», исполнил многофигурную композицию на оборотной стороне иконы. Здесь представлено «Успение» (табл. 57, 58). Апостолы обступили тело Марии, в центре стоит Христос, который держит в руках спеленутого младенца, символизирующего душу Богоматери, на первом плане возвышается светильник с горящей свечой, зажженной Марией перед тем, как она узнала от ангела о своей грядущей смерти[1]. Фигурная группа фланкируется двумя зданиями, повернутыми слегка наискось и тем самым подчеркивающими центральную ось композиции. Все эти элементы являются традиционными, в них нет ничего нового. И все же сцена «Успения» совсем не похожа на то, как ее трактовали другие художники. Можно смело утверждать, что ни византийские, ни сербские мастера не сумели вложить в эту сцену так много глубокого и искреннего чувства, как это удалось автору Донской иконы. Его апостолы — совсем простые люди. Растроганные и опечаленные, они пришли отдать последний долг матери их учителя. Каждый из них по-своему, без всякой аффектации, без малейшего намека на позу, выражает мимикой и жестами охватившие его чувства. Петр утирает платком слезы, старый Матфей бессильно склоняется над прахом, растерянный Марк отвернулся в сторону, Павел оживленно жестикулирует, юный Филипп в отчаянии с трудом поддерживает рукой готовую упасть на грудь голову. Внимательно всматриваясь в лицо Марии, апостолы как бы стремятся запечатлеть в своей памяти ее черты, прекрасно понимая, что они видят ее в последний раз. Это психологическое состояние бесконечно правдиво передано художником, который перенес в изображенную им сцену то, что он, вероятно, наблюдал во время какой-нибудь деревенской панихиды. И характерно, что у всех его апостолов чисто крестьянский тип, в котором нет ничего от византийского аристократизма. Эти головы апостолов являются великолепными по силе экспрессии кусками живописи, лишний раз свидетельствующими о том, какой тонкой наблюдательностью и верной памятью обладал древнерусский мастер.

Колорит «Успения» вполне отвечает идейному замыслу композиции. Он выдержан в насыщенных, темных тонах, усиливающих драматизм запечатленной художником

[1] Этот мотив заимствован из литературного источника — апокрифического «Слова» Иоанна Солунского. См.: L. Wratislaw-Mitrovic et N. Okunev, ук. соч., стр. 142.

сцены. Самые крупные красочные пятна иконы намеренно даны очень темными: густой синий ореол вокруг Христа, зеленая, почти черная почва, такого же цвета правое здание, шоколадно-коричневого тона ложе и левый портик. Все эти краски определяют колористический строй иконы, но они его не исчерпывают. Иначе этот строй был бы мрачным. Художник вводит ряд дополнительных цветов, порой сильных и даже ярких, однако всегда тончайшим образом гармонирующих с красками ореола, зданий, почвы и ложа, так что эти более светлые цвета никак не нарушают драматического звучания колорита. Центральная фигура Христа облачена в золотисто-охряное одеяние, четко выделяющееся на фоне синего ореола. В руках Христа белоснежный младенец. Этот белый цвет повторяется в покрывале ложа и в ризах святителей. Над Христом — красный херувим. И этот цвет использован дважды (сапожки Марии, пламя свечи). Самые богатые и красивые красочные сочетания художник дает в одеяниях апостолов. Здесь мы находим и темно-вишневые, и густые синие, и плотные зеленые, и золотисто-желтые, и водянисто-голубые, и нежные розовато-красные тона. Все эти краски так хорошо слажены и так удачно друг друга дополняют, что они образуют изумительные по своей красоте аккорды, в которых есть какая-то величавая торжественность.

«Успение» при всей необычности его колорита и при всем своеобразии его эмоционального содержания обнаруживает все же ряд черт, которые определенно указывают на руку новгородского мастера. Прежде всего это необычайный лаконизм композиции, которой присуща геометрическая ясность построения. И византийские и особенно сербские художники любят изображать «Успение» в виде парадных многофигурных сцен, со множеством действующих лиц и вставных эпизодов, с богатыми архитектурными фонами, с подчеркнутой патетикой поз и жестов[1]. Ничего подобного нет на обороте Донской иконы. Здесь все по-новгородски скупо. Лишь в иконе Успения в Русском Музее, также вышедшей из новгородской школы, найдем мы еще больший лаконизм композиционных приемов (от фланкирующих ложе боковых групп здесь остались лишь две одинокие фигуры святителей)[2]. Но это уже памятник XV в., когда окончательно откристаллизовались художественные принципы новгородской иконописи. Однако глубокое внутреннее сродство Донской иконы с иконой в Русском музее все же бросается в глаза. Это памятники одной школы, о д н о г о круга. На Новгород указывает и реалистический характер лиц с их ярко выраженной простонародностью. Наиболее убедительные аналогии для этих лиц можно найти в волотовской росписи, мастер которой вообще очень близок по своему духу и по своим основным установкам к автору Донской иконы[3]. С памятниками новгородской живописи Дон-

[1] Наиболее характерные примеры: G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, табл. 101, 116; V. Petkovic, La peinture serbe du moyen age, I, табл. 16, 31 a, 23 b, 41 a, 45, 68, 89 a; II, табл. CLI, CLXIII.

[2] Н. Кондаков, Русская икона. II, Прага, 1929, табл. 18. В. И. Антонова (ук. соч., стр. 20) без достаточных оснований связывает эту икону, как и «Успение» в Вологодском музее, с «московской художественной средой». К последней оба эти памятника не имеют никакого отношения.

[3] Ср. особенно апостолов из «Евхаристии» и святителей из нижнего пояса апсиды. Д. В. Айналов (Византийская живопись XIV столетия, стр. 77) первый обратил внимание на сходство стиля Донской иконы с росписями Волотова.

скую икону сближает, наконец, и та особая упрощенность силуэтных линий, выполненных как бы единым росчерком, которая так характерна для новгородского понимания формы. Все это вместе взятое не дает возможности вслед за И. Э. Грабарем, П. П. Муратовым и В. И. Антоновой[1] приписывать икону Донской Богоматери Феофану Греку. Это работа местного новгородского художника, подвизавшегося около 1380 года. По отношению к Феофану он занимает примерно то же место, что и волотовский мастер. Но он не только хорошо знал феофановское искусство. Скорее всего он был прямым учеником греческого мастера. Сделав самостоятельные выводы из своего внимательного изучения феофановских работ, он развил их реалистические зачатки и позаимствовал из них многие живописные приемы, которые помогли ему преодолеть традиционную скованность выражения. Это своеобразное сочетание живописных традиций Феофана с новгородским строем форм и делает Донскую икону таким неповторимым памятником древнерусской станковой живописи[2].

А. И. Анисимов[3] и Н. Г. Порфиридов[4] приписывали Феофану еще одну новгородскую икону, происходящую из церкви Феодора Стратилата и ныне хранящуюся в Новгородском музее. Это икона Спаса. По своему стилю и по манере письма данное произведение не может быть связано не только с мастерской Феофана, но и с возглавленным им направлением.

Искусство Феофана, столь понравившееся новгородцам, нашло отражение и в рукописях, о чем, в частности, свидетельствует происходящая из Троице-Сергиевой лавры Псалтирь, ныне хранящаяся в Государственной Библиотеке СССР им. В. И. Ленина (М. 8662). Д. В. Айналов правильно отнес этот манускрипт к новгородской школе. Но он только несколько рано датировал его (1350—1360 гг.)[5]. Изображенный на листе 169 Асаф (табл. 59) несомненно навеян образами Феофана. Лицо Асафа написано свободно, в феофановских традициях. Последние ясно дают себя знать и в смелом асимметрическом контуре и в подвижных складках как бы надутого плаща. Исполнивший эту миниатюру новгородский художник, по-видимому, подвизавшийся в 80-х годах XIV века, находился под живым впечатлением виденных им росписей Феофана.

[1] И. Грабарь, Феофан Грек, стр. 19; P. Muratov, Les icones russes, стр. 139; В. Антонова, ук. соч., стр. 14—22.

[2] Все замечания Д. В. Айналова (ук. соч., стр. 76—77) относительно наличия итальянских влияний в иконе Донской Богоматери носят совершенно беспочвенный характер. — Трудно сказать, как и когда икона Донской Богоматери попала в Успенский собор в Коломне. Не исключена возможность, что Феофан привез ее среди ряда других произведений станковой живописи в Москву, куда он приехал не один, а со своими учениками и помощниками. Среди взятых им в Москву учеников мог находиться и новгородский художник. Попытку Н. Б. Салько расшифровать буквы на мафории Богоматери как криптограмму с подписью Феофана и двумя датами (1370 и 1380 гг.) нельзя признать убедительной.

[3] A. Anissimov, La peinture russe du XIV siècle, стр. 168.

[4] Н. Порфиридов, Живопись Волотова, стр. 64.

[5] D. Ainalov, Trois manuscrits du XIV-e siècle a l'exposition de l'ancienne Laure de la Trinité a Sergiev, «Recueil Uspenskij», II, Paris, 1932, стр. 250—252. Ср. Архимандрит Леонид, Славянские рукописи, хранящиеся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой лавры, М., 1881, стр. 24—26; Ю. Олсуфьев, Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой лавры, Сергиев, 1921, стр. 11—13.

Вполне естественно полагать, что феофановское искусство, нашедшее столь широкое признание в Новгороде, должно было привлечь к себе внимание и псковичей. Последние постоянно ездили в Новгород, и среди них было, конечно, немало художников. Как известно, псковские живописцы многим были обязаны новгородским. Вряд ли они могли пройти равнодушно мимо столь значительного явления, как искусство Феофана. И действительно, существует несколько псковских икон, выдающих несомненную стилистическую близость к его работам. Это происходящие из Варваринской церкви «Собор Богоматери» и «Параскева, Варвара и Ульяна» в Государственной Третьяковской галлерее и «Сошествие во ад» в Русском музее[1]. Во всех этих вещах феофановская традиция сказывается в стремительности движений и в подчеркнуто живописной трактовке. Особенно много «феофановского» в фигуре Марии из «Собора Богоматери» (табл. 60). Энергичная лепка формы при помощи смело брошенных светов и бликов невольно заставляет вспомнить о творениях прославленного мастера.

Новгородская живопись пошла не по тому пути, который был предначертан Феофаном. Очень скоро после его отъезда из Новгорода живописная традиция стала вытесняться иконописной, и линейное начало постепенно получило полное преобладание. Последние отголоски феофановской манеры письма дают себя знать у того мастера, который выполнил в Ковалевской церкви фигуры отшельников, старцев, Иоанна Предтечи. Более поздние новгородские росписи, как, например, фрески церкви Рождества на кладбище, тяготеют уже к совсем иному кругу памятников, обнаруживающих очень большую близость к произведениям станковой живописи. К концу XIV века в Новгороде победили старые местные традиции, и уже к началу XV века феофановские уроки были забыты. Казалось бы, деятельность Феофана Грека в Новгороде при таком положении вещей должна рассматриваться только как кратковременный, ничего не значащий эпизод. Но это, конечно, не так. Если Феофан и не определил путей развития новгородской живописи XV века, то под знаком его замечательного искусства прошла все же целая эпоха, охватывающая конец 70-х — 80-е годы XIV века. Он занес в Новгород лучшие живописные традиции цареградского искусства, ознакомил новгородских мастеров с новейшими иконографическими типами, расширил их художественные горизонты, способствовал росту их индивидуального самосознания, главное же — он помог им в обретении более реалистических средств выражения. Новгородские мастера, с их склонностью к сугубо конкретному образу мышления, извлекли из искусства Феофана Грека его реалистическую сердцевину, обнаружив при этом довольно большое равнодушие к византийской отвлеченности феофановских образов и к их напряженному психологизму. Творчески переработав художественный язык Феофана, они одновременно спустили его святых с высоких столпов на землю. На этой основе и были созданы такие замечательные памятники новгородской живописи, как росписи Феодора Стратилата, фрески Волотовской церкви и икона Донской Богоматери. И поскольку все эти памятники не могли бы возникнуть вне воздействия феофановского искусства, постольку у нас есть все основания рассматривать Феофана как полноправного гражданина великой Новгородской республики.

---

[1] «Masterpieces of Russian Painting», London, 1930, табл. XXXVI; Ю. Дмитриев, Путеводитель. Государственный Русский музей. Древнерусское искусство, Л.—М., 1940, стр. 30.

ФЕОФАН ГРЕК И МОСКОВСКАЯ ШКОЛА МИНИАТЮРЫ 90-х ГОДОВ XIV ВЕКА

Нам неизвестно, когда Феофан Грек покинул Новгород. Судя по тому глубокому следу, который он оставил в новгородском искусстве, есть все основания полагать, что его пребывание в Новгороде не было кратковременным. Из Новгорода Феофан, по-видимому, поехал в Нижний Новгород, куда он мог попасть уже в 80-х годах. В связи с тем, что в 1378 году татары пожгли церкви и монастыри Нижнего, а вместе с ними и находившиеся в них иконы, перед художником должны были встать здесь большие задачи по созданию новых декоративных ансамблей. Так как Епифаний ничего не сообщает нам о работах Феофана в этом городе, то мы остаемся в полном неведении относительно того, какие церкви были расписаны мастером. В 1390 году Москва подчинила себе Нижний. Есть серьезные основания полагать, что именно около этого времени Феофан получил приглашение приехать в Москву. После Куликовской битвы экономическое и политическое значение Москвы стало быстро расти, и лишь здесь обрел прославленный мастер то широчайшее поле деятельности, которого он не мог иметь к концу XIV века ни в Константинополе, ни в Новгороде, ни в Нижнем.

В Москве Феофан осел крепко. Его московские работы, упоминаемые летописями, охватывают промежуток времени в десять лет (между 1395 и 1405 гг.). Но отсюда

отнюдь не следует, что Феофан не мог попасть в Москву уже около 1390 года и что он не мог задержаться здесь до конца дней своих. Одно косвенное обстоятельство доказывает длительность пребывания Феофана в Москве. И в 1395 году, когда Феофан расписывает церковь Рождества Богородицы, и в 1399 году, когда он украшает церковь Михаила, он работает не один, а, как выражается летописец, «со ученики своими». Следовательно, мастер должен был иметь в Москве свою мастерскую, несомненно привлекавшую к себе всеобщее внимание и являвшуюся для 90-х годов XIV века передовой художественной лабораторией, куда стекалась талантливая молодежь.

Феофан приехал в Москву в счастливые для нее годы, когда ее культура находилась на подъеме. Куликовская победа упрочила положение московского князя, сделав его ведущей фигурой среди многочисленных удельных князей. Димитрий Донской, принудивший тверского князя признать себя «братом старейшим» и разгромивший татар, подготовил почву для своего сына Василия Дмитриевича (1389—1425), который успешно продолжал его дело. Он подчинил Москве Нижний, Городец, Мещеру, Муром, Тарусу, Суздаль, он содействовал усиленной стройке каменной Москвы, чей посад разрастался с такой быстротой, как ни в одном другом городе. Победа на Куликовом поле способствовала росту национального самосознания русского народа. Недаром в «Повести о Мамаевом побоище», этом интереснейшем памятнике русской литературы конца XIV века, Московское княжество рассматривается уже как Русская земля, а Димитрий Иванович — как ее храбрый защитник.

Из письма Епифания явствует, что, попав в Москву, Феофан вступил здесь в прямые отношения с высшими кругами местного боярства, чье экономическое и политическое значение возрастало с каждым годом. Он расписывает три кремлевских храма, один из которых (церковь Рождества Богородицы) был воздвигнут супругой Димитрия Донского великой княгиней Евдокией, другой же (Благовещенский собор) построен для великого князя Василия Дмитриевича. Его терем Феофан украсил великолепными фресками. Наконец, по словам того же Епифания, он работал для князя Владимира Андреевича, в чьем дворце он изобразил на стене вид Москвы[1]. Этот Владимир Андреевич — не кто иной, как князь серпуховско-боровский (1353—1410), внук Ивана Калиты, двоюродный брат Димитрия Донского, друг Сергия Радонежского и Афанасия Высоцкого[2]. Владимир Андреевич был выдающимся полководцем. Во время Куликовской битвы он командовал вместе с воеводою Димитрием Боброком Волынским засадным полком, которому суждено было сыграть решающую роль в исходе сражения. Вместе с Димитрием Донским он принимал участие в отражении литовцев, в обороне Москвы от набегов Ольгерда и нашествия татар, в защите Пскова от ливонских рыцарей, в походах на Новгород и Тверь. Выполняя поручения великого князя, он ходил на Ржев и взял Трубчевск и Стародуб. Это был очень одаренный и влиятельный чело-

[1] В. И. Антонова (О Феофане Греке..., стр. 26—27), исходя из того, что в Московском Кремле якобы не было в конце XIV — начале XV в. каменных светских построек, совершенно произвольно толкует свидетельство Епифания. По ее мнению, Феофан расписывал не московские дворцы, а трапезную в Серпухове (sic!). Письмо Епифания дает основание для совсем иных выводов, так как оно подтверждает наличие в Москве возведенных из камня дворцов уже на рубеже XIV—XV вв.

[2] О князе Владимире Андреевиче см.: П. Симсон, История Серпухова, М., 1880, стр. 18—46; А. Экземплярский, Великие и удельные князья Северной Руси, II, Спб., 1891, стр. 293—305.

век, не боявшийся прекословить Димитрию Донскому и Василию Димитриевичу. После примирения с последним Владимир Андреевич был обязан, по договору, без ослушания садиться на коня и во время походов оставлять в Москве свою княгиню и детей. Второй пункт договора говорит о недоверии Василия Димитриевича к своему родственнику, который был настолько весомой политической фигурой, что представлял определенную опасность даже для самого великого князя.

Таким образом, мы видим, что все московские заказчики Феофана принадлежали к самым высшим кругам знати и, что особенно важно подчеркнуть, все они были связаны с замечательной личностью — Димитрием Донским, личностью, которая в представлении людей того времени как бы воплощала идею национального освобождения: либо это была жена Димитрия, либо его сын, либо его двоюродный брат.

Епифаний называет Феофана не только «среди иконописцев отменным живописцем», но и «книги изографом нарочитым». Это означает, что Феофан был одновременно и фрескистом, и иконописцем, и миниатюристом. Епифаний показывал Кириллу Тверскому изображение константинопольского храма св. Софии, сделанное для него Феофаном. Это изображение, украшавшее четвероевангелие, несомненно было миниатюрой. А. И. Некрасов, основываясь на свидетельстве Епифания, сделал небезуспешную попытку восстановить главные элементы погибшей феофановской миниатюры. С этой целью он использовал более поздние копии от 1423 и 1424 годов, украшающие «Часослов Кирилла Белозерского» в Троице-Сергиевой лавре (№ 16) и «Псалтирь Кирилла Белозерского» в библиотеке Кирилловского монастыря (№ 6)[1]. К сожалению, в этих копиях, восходящих не к оригиналу, а к копиям с него, так много условного и приблизительного, что они почти ничего не дают для характеристики стиля утраченной миниатюры Феофана. В лучшем случае они помогают составить отдаленное представление лишь об иконографии листа. По-видимому, Феофан изобразил храм св. Софии в поперечном разрезе, сделав при этом попытку передать и систему перекрытия (подпираемый полукуполами большой центральный купол).

Так как деятельность Феофана как миниатюриста не вызывает никаких сомнений, поскольку она подтверждается свидетельством Епифания, вполне естественно было бы поискать среди московских рукописей 90-х годов иллюстрированные манускрипты, по стилю близкие к Феофану. К счастью, два таких манускрипта сохранились. Хотя они известны историкам русского искусства, никто не обратил внимания на их связь с Феофаном и не подверг их тщательному изучению. Между тем эти два манускрипта занимают выдающееся место в истории древнерусской живописи. Есть серьезнейшие основания полагать, что они вышли из московской мастерской Феофана. В пользу этого положения может быть приведен целый ряд аргументов.

Первый из этих манускриптов — так называемое Евангелие Кошки, хранящееся в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина (М. 8654)[2]. Эта великолепная рукопись написана на дорогом, очень тщательно выделанном пергаменте и заключена в роскошный серебряный оклад, разукрашенный литыми, прочеканенными фигурками, сканью

[1] A. Nekrasov, Les frontispices architecturaux dans les manuscrits russes avant l'epoque de l'imprimerie, IV, Théophane le Grec et la coupole de Sainte-Sophie, «Recueil Uspenskij», II, Paris, 1932, стр. 270—276.

[2] Арх. Леонид, Славянские рукописи, хранящиеся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой лавры, М., 1880, стр. 19—21; его же, Надписи Троицкой Сергиевой лавры, Спб., 1881, стр. 16, № 27;

и финифтью. Согласно надписи на окладе, Евангелие было «оковано» в 1392 году «повеленьем раба божия Феодора Андреевича». Как доказал В. К. Трутовский, упоминаемое в надписи лицо является боярином Феодором Андреевичем Кошкой[1]. Будучи приближенным лицом великого князя, Кошка выполнял между 1389 и 1393 годами ряд ответственных дипломатических поручений и пользовался очень большим влиянием (бояре Кошки были предками Романовых). Заказанное Феодором Андреевичем Евангелие несомненно принадлежит к кругу тех памятников, которые отражают вкусы московского боярства в эпоху, непосредственно следовавшую за Куликовской битвой.

В Евангелии Кошки нет лицевых изображений. Оно декорировано только двумя заставками (табл. 64) и множеством инициалов, в которых растительные формы искусно объединены с животными (табл. 61, 62, 63, 65). Мы находим здесь и драконов, и птиц, и дельфинов, и змей. Инициалы отделаны с чисто ювелирной тщательностью. Их густые, интенсивные краски — золото, синяя, темно-зеленая, красная, желтая — придают им характер какой-то драгоценности. В отношении строгой архитектоники построения Евангелие Кошки является непревзойденным шедевром древнерусского искусства, потому что ни в одной другой рукописи XIV века мы не найдем столь же пропорциональных соотношений между полями, текстом, заставками и инициалами, которые образуют здесь неразрывное, гармоничное целое.

Внимательно всматриваясь в инициалы Евангелия Кошки, без труда убеждаешься, что они совсем не похожи на инициалы других русских рукописей XIV века. В последних безраздельно господствует так называемый «тератологический» стиль. Для него характерны два элемента: совсем плоские ременные плетения, образующие самые прихотливые и головоломные узоры, и предельно стилизованные изображения животных, подчиненные ритму орнаментальных линий[2]. В русском тератологическом инициале звериные мотивы неотделимы от ременных плетений, так что их нельзя изъять из инициала без того, чтобы тотчас же не распалась вся его композиция. Основой последней неизменно является не звериный мотив как таковой, а то динамическое переплетение ремней, в котором как бы растворяется фигура зверя. Этот принцип последовательно выдерживается в любом тератологическом инициале, начиная от простейшего и кончая самым сложным. Вот почему украшения русских рукописей имеют столь специфический характер, с первого же взгляда позволяя опознать их русское происхождение.

Западные готические инициалы строятся по иному принципу. Вместо абстрактного ременного плетения в них используются растительные мотивы, главным образом

П. Симони, Собрание изображений окладов на русских богослужебных книгах XII—XIII столетий, вып. первый, 1. Древнейшие церковные оклады XII—XIV столетий, Спб., 1910, стр. 5—6, табл. II—2; В. Трутовский, Федор Кошка, «Сборник статей, посвященных Л. М. Савелову», М., 1915, стр. 290—299; Ю. Олсуфьев, Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой лавры, Сергиев, 1921, стр. 10—11; его же, Опись древнего церковного серебра б. Троице-Сергиевой лавры (до XVIII века), Сергиев, 1926, стр. 149—155; А. Свирин, Древнерусская миниатюра, М., 1950, стр. 68—69. Размер Евангелия Кошки — 0,325×0,235.

[1] В. Трутовский, ук. соч., стр. 290—299.

[2] Ср. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент, Спб., 1884, табл. XLIX—LXXXIV; А. Некрасов, Очерки по истории славянского орнамента, Спб., 1913; Ф. Буслаев, Соч., III, Л., 1930, стр. 75—143; W. Born, Vor- und frühgeschichtliche Voraussetzung der Tierornamentik in Russland, Wien, 1931; его же, Das Tiergeflecht in der nordrussischen Buchmalerei, «Seminarium Kondakovianum», 1932 (V), стр. 63—95; 1933 (VI), стр. 89—108.

побеги, которые расходятся во все стороны, порою целиком заполняя поле страницы. Если в инициалы вводятся фигуры животных или людей, то они почти не стилизуются, целиком сохраняя свой реалистический характер. При этом они ведут раздельное существование по отношению к инициалу, являясь как бы его искусственным привеском либо добавлением. Порой в инициал вкомпоновываются целые сцены, воспринимаемые как вставленные в рамы картинки, живущие самостоятельной жизнью, никак не связанной с орнаментальными побегами заглавной буквы[1]. Начало графической стилизации играет в готическом инициале меньшую роль, нежели в русской тератологии, где оно господствует безраздельно.

По своему общему характеру инициалы Евангелия Кошки безусловно сродни памятникам западного круга. Они состоят из растительных побегов, в них животные — драконы, змеи, птицы, дельфины — сохраняют свою реалистическую подоснову, хотя они и входят органической составной частью в композицию инициала (табл. 61, 62). Это достигается прежде всего светотеневой моделировкой, неизвестной русской тератологии, где и ременное плетение и звериные мотивы даются совершенно плоскими. Автор этих инициалов, по-видимому, видел западные рукописи, которые помогли ему решить новую художественную задачу — дать более объемную трактовку формы[2]. Западными образцами навеяны и те инициалы, которые лишены фигурок животных и состоят из одних побегов[3].

Но, с другой стороны, инициалы Евангелия Кошки имеют немало общего с русским тератологическим орнаментом, что выражается в широком использовании звериных мотивов. Правда, все эти змеи, дельфины, птицы и драконы, такие живые и выразительные, совсем не похожи на фантастических, подвергнутых сильной линейной стилизации чудищ русской тератологии, однако общий русский источник звериных мотивов все же не подлежит сомнению.

Единственная крупная заставка Евангелия Кошки (л. 4, табл. 64) обнаруживает очень большую близость к византийским рукописям. Мотив переплетающихся кругов хорошо был известен греческим мастерам, которые любили к нему прибегать в книжных украшениях[4]. По красочному богатству и по орнаментальной изощренности за-

[1] A. Venturi, Storia dell'arte italiana, II, Milano, 1902, рис. 346, 347, 351, 352; H. Martin, La miniature française du XIII-e au XV-e siecle, Paris et Bruxelles, 1923, табл. 14, 19, 20, 22 и мн. др.; ср. A. Van Moé, Illuminated Initials in Mediaeval Manuscripts, London, 1950.

[2] Ср. A. Venturi, ук. соч., II, рис. 221—223 (тождественное сохранение за фигурой животного, вкомпонованной в инициал, ее реалистической структуры); Ibid., III, рис. 446, 453 (близкая трактовка побегов и особенно их завершений); H. Martin, ук. соч., табл. 37, 59, 69; E. Millar, La miniature anglaise du X-e au XIII-e siecle, Paris et Bruxelles, 1928, табл. 57, 80; L. Lefrançois-Pillion, L'art roman en France. Paris, s.a., стр. 20 (реалистические мотивы птичек и зверей).

[3] Ср. E. Bange, Eine bayerische Malerschule des XI und XII Jahrhunderts, München, 1923, табл. 64, рис. 178; E. Millar, ук. соч., табл. 46; H. Hermann, Die italienischen Handschriften des Dugento und Trecento, 1. Bis zur Mitte des XIV Jahrhunderts, Leipzig, 1928, табл. XXVIII (в серии «Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich», B. VIII, Teil V).

[4] Ср. J. Ebersolt, La miniature byzantine, Paris, 1929, табл. LXIX—3; M. Alison Frantz, Byzantine Illuminated Ornament, «Art Bulletin», 1934 (XVI), стр. 43—76, табл. VI—7, X—1, 2, 4, XXIV—1, 16; P. Buberl und H. Gerstinger, Die Byzantinischen Handschriften, 2. Die Handschriften des X—XVIII Jahrhunderts, Leipzig, 1938, табл. LII—1 (в серии «Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in

ставка легко может сойти за греческую работу — в такой мере ей присуща чисто византийская пышность. К греческим источникам восходят и стволы букв, обыкновенно состоящие из двух стержней, которые завершаются либо лиственным побегом, либо аканфом[1]. Правда, византийцы очень любят усложнять вертикаль ствола «узлами», однако в виде исключения они пользуются и гладкими стволами. Как и в византийских инициалах, стволы букв в Евангелии Кошки разграфлены тонкими продольными золотыми линиями с мелкими поперечными черточками[2]. В отличие от западных инициалов, где ствол и дуга то утончаются, то утолщаются, что придает рисунку бо́льшую динамичность[3], в византийских инициалах ствол имеет обыкновенно одну толщину[4]. Эта черта опять-таки сближает инициалы Евангелия Кошки с византийскими прототипами.

Наша попытка выяснить истоки орнаментики Евангелия Кошки ни в какой мере не должна затушевать тот факт, что украшения этой рукописи имеют в рамках книжного искусства XIV века совершенно уникальный характер (если не принимать во внимание очень близкий памятник — Евангелие Хитрово; об этом см. ниже). Ни в византийских, ни в западных, ни в русских манускриптах мы не найдем ни одной т о ч н о й аналогии богатейшему декору Евангелия Кошки. Чем больше изучаешь инициалы этой рукописи, тем более поражаешься их необычайному разнообразию и редкой оригинальности. В средневековом орнаменте, как, пожалуй, ни в одной другой области прикладного искусства, господствуют традиционные приемы, ремесленные штампы. Нередко одни и те же мотивы повторяются сотни и тысячи раз. Совсем иное мы находим в инициалах Евангелия Кошки. Здесь в каждой детали чувствуется живое творчество, здесь всюду ощущается дуновение большого таланта, для которого, подобно Леонардо да Винчи, и орнамент был точкой приложения его неисчерпаемой фантазии. Только перелистывая эту рукопись и внимательно разглядывая один инициал за другим, можно по достоинству оценить ту бездну изобретательности, которую проявил украсивший Евангелие художник. Он дает побеги в самых неожиданных сочетаниях, то переплетая их, то закручивая, то изгибая, то вытягивая по вертикали, то сдваивая, то надставляя друг над другом. И с этими побегами он остроумно сочетает фигурки животных — забавных драконов с по-человечьи выразительными мор-

Österreich», B. VIII, Teil IV). Не исключена возможность, что эта заставка, как и заставка на л. 1, является позднейшим добавлением. Вопрос этот еще нуждается в дополнительном обследовании. Золотая вязь под заставкой, как думает М. В. Щепкина, была введена позднее, на месте старой стертой киноварной (?) надписи. Пергамент в этом месте выдает следы спемзовки. Но следует заметить, что всюду (и в инициалах, и в надписях) золото положено по красной основе. Поэтому в тех местах, где эта красная основа просвечивает, мы имеем дело не с первоначальными киноварными заставками, как это ошибочно полагает Т. Н. Протасьева, а с подготовкой для золота, которое в ряде инициалов освежено позднейшими реставраторами. Не подлежит никакому сомнению, что форма и характер инициалов были задуманы одновременно с написанием текста, так как укороченные строки текста всегда точно согласованы с абрисом инициалов.

[1] Ср. В. С т а с о в, Славянский и восточный орнамент, табл. CXXIV — 17, 22, 24; В. Л а з а р е в, Царьградская лицевая псалтирь XI века, «Византийский Временник», 1950 (III), рис. 7, 9.

[2] P. B u b e r l und H. G e r s t i n g e r, ук. соч., табл. XV.

[3] A. V e n t u r i, ук. соч., III, рис. 445—453.

[4] P. B u b e r l und H. G e r s t i n g e r, ук. соч., табл. XL, XLI, XLVII, LI.

дочками, змей с гротескными личинами, птиц, дельфинов. Иногда он компонует букву из одних животных, проявляя и в этих случаях богатейшую выдумку. Можно без преувеличения утверждать, что на страницах Евангелия Кошки орнамент зажил как бы новой жизнью, скинув с себя путы косной традиции.

Кто был этот мастер, внесший совершенно новую струю в книжное искусство? Все говорит за то, что мы имеем здесь дело с незаурядной личностью. Евангелие Кошки было «оковано» в 1392 году. Следовательно, оно было и написано около этого же времени. Как мы видели, в начале 90-х годов Феофан Грек должен был появиться в Москве. Само собой напрашивается предположение, что именно он и был тем художником, из мастерской которого было выпущено Евангелие Кошки. Лишь Феофан, несомненно видевший в Галате и Каффе западные рукописи, мог дать столь органичное и новое сочетание западных элементов с византийскими и русскими. И лишь его гений мог переплавить эти разноречивые элементы в единое целое. Рядовому мастеру решение такой труднейшей задачи было бы не по плечу.

Ставя так вопрос, мы отнюдь не хотим утверждать, что инициалы Евангелия Кошки были выполнены собственноручно Феофаном. Ему принадлежит замысел, идея, а исполнителями могли быть и его ученики и помощники, как это обычно практиковалось в средневековых мастерских. Феофан, «книги изограф нарочитый», несомненно имел в Москве, как уже отмечалось, свою мастерскую, в которой он работал бок о бок с русскими. И поскольку перед Феофаном стояла задача компоновать русские буквы, он мог дать полную волю своей фантазии, так как уже не был связан канонами греческих стандартов. Здесь следует, быть может, искать одну из немаловажных причин его столь свободного орнаментального творчества. Русский мастер, за чьей спиной была многовековая традиция определенным образом строить славянскую букву, никогда не решился бы так резко сломать привычные представления о каллиграфии, как не осмелился бы их нарушить и византийский художник, если бы он оперировал с греческим алфавитом. Смелый эксперимент Феофана был возможен лишь на русском буквенном материале.

Точно датированное Евангелие Кошки позволяет отнести к 90-м годам XIV века еще одну рукопись, обнаруживающую большую к нему стилистическую близость. Это знаменитое Евангелие Хитрово, хранящееся в Государственной Библиотеке СССР им. В.И.Ленина (М. 8657)[1]. Оно было пожаловано царем Феодором Алексеевичем боярину Богдану Матвеевичу Хитрово, который, будучи ценителем изящного, передал

[1] Арх. Леонид, Славянские рукописи, хранящиеся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой лавры, М., 1880, стр. 17—19; Н. Лихачев, Материалы для истории русского иконописания, Спб., 1906, табл. CCCLXIX—CCCLXX; Ю. Олсуфьев, Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой лавры, Сергиев, 1921, стр. 16—24; А. Свирин, Сергиевский историко-художественный музей, М., 1925, стр. 50 (в серии «Подмосковные музеи», вып. 5); И. Грабарь, Андрей Рублев, «Вопросы реставрации», 1926 (1), стр. 103—104; D. Ainalov, Trois manuscrits du XIV-e siecle à l'exposition de l'ancienne Laure de la Trinite a Sergiev, «Recueil Uspenskij», II, Paris, 1932, стр. 244—250; M. Alpatov, N. Brunov, Geschichte der alttrussischen Kunst, Augsburg, 1932, стр. 305—306; В. Владимиров и Г. Георгиевский, Древнерусские миниатюры, М., «Academia», 1933, стр. 42, 79—80, табл. 51; А. Некрасов, Древнерусское изобразительное искусство, М., 1937, стр. 240; М. Алпатов, Андрей Рублев, М.—Л., 1943, стр. 10; А. Свирин, Древнерусская миниатюра, М., 1950, стр. 65—68. Размер Евангелия Хитрово — 0,326×0,24.

Евангелие в ризницу Троице-Сергиевой лавры «для древнего письма», как гласит надпись XVII столетия. Евангелие Хитрово является, без сомнения, самой примечательной русской лицевой рукописью рублевской поры (табл. 66—83). В отличие от Евангелия Кошки оно имеет богатый декор, который не ограничивается инициалами и заставками, а включает в себя также изображения четырех евангелистов и их символов (орел, ангел, бык и лев).

Евангелие Хитрово датировали самым произвольным образом. Его относили и к концу XIV[1], и к началу XV[2], и к середине XV[3], и даже к XVI веку[4]. При этом никто не сопоставлял его с Евангелием Кошки. Однако последняя рукопись, исполненная около 1392 года, как раз и служит ключом к решению вопроса о времени возникновения Евангелия Хитрово. В обоих манускриптах почти до точности совпадают инициалы — ср. л. 23 об. Евангелия Хитрово (табл. 66 а), с л. 59 об. Евангелия Кошки (табл. 61 а) — инициалы с птичкой; л. 8 (табл. 66 в) с л. 287 об. (табл. 61 б) — инициалы с диковинной рыбой; л. 16 (табл. 66 г) с л. 67 об. (табл. 61 в) — инициалы с дельфином; л. 180 (табл. 67 а) с л. 189 об. (табл. 61 г) — инициалы со змеей и фантастическим животным; л. 3 об. (табл. 70) с л. 128 об. (табл. 65) — инициалы с драконом; л. 21 об. (табл. 67 б) с л. 281 об. (табл. 62 а) — инициалы со змеей и птичкой; л. 93 (табл. 67 в) с л. 100 (табл. 62 б) — инициалы из лиственных побегов, и многие другие. Так как подобная форма инициалов носит совершенно уникальный характер и, следовательно, совсем не типична для декора рукописей XIV века, то отсюда можно сделать лишь один вывод — оба манускрипта вышли из одной мастерской. В пользу этого говорит также сходство пергамента и письма. Но было бы опрометчиво утверждать, что украшения обеих рукописей были сделаны одним художником. Инициалы Евангелия Хитрово гораздо мягче и живописнее по своему выполнению. В них нет того каллиграфического щегольства и той чисто ювелирной тщательности отделки, которые столь типичны для инициалов Евангелия Кошки. Кроме того, они выдержаны в более светлой и нежной колористической гамме, в которой преобладают беловато-голубые, красные и зеленые цвета, как правило, даваемые в сочетании с золотом. Все это склоняет к тому, чтобы усматривать здесь руку различных художников. Но еще более несомненно, что эти художники принадлежат к одной мастерской, иначе трудно было бы объяснить столь значительное сходство декоративных мотивов, в отдельных случаях буквально совпадающих.

Евангелие Хитрово имеет множество инициалов, которые украшают почти каждую его страницу. Как и в Евангелии Кошки, здесь также поражает разнообразие орнаментальных решений. Звери и лиственные побеги даются в самых неожиданных и остроумных сочетаниях. Преобладают инициалы, состоящие из одних побегов, причем последние очень часто образуют плетенку. Среди звериных инициалов особенно забавен инициал на л. 209, где весьма реалистически изображен лев (табл 69 б)[5].

[1] Ю. А. Олсуфьев, Д. В. Айналов и М. В. Алпатов.

[2] И. Э. Грабарь.

[3] А. И. Некрасов.

[4] Г. П. Георгиевский.

[5] Ср. H. Martin, La miniature française du XIII-e au XV-e siècle, табл. 66.

Крайне живо переданы и драконы с остренькими мордочками и колючей, как иглы дикобраза, шерстью (на л. 3 об., 13 об., 269, 280 и мн. др.; табл. 66 г, 68 б). Всюду дает себя знать острая наблюдательность художников и их поистине неисчерпаемая фантазия.

Евангелие Хитрово украшено, помимо инициалов, пятью крупными заставками (на л. 3 об., 45 об., 82 об., 103 и 228; табл. 70—74). Заставки эти чисто византийского типа. В них господствуют заключенные в круги цветочно-лиственные мотивы, среди которых особенно широко используется так называемая «сасанидская пальметка» (или «армянская роза»).

Эта система орнаментики сложилась на константинопольской почве около середины X века (наиболее ранний образец — заставки «Гиппиатрии» в Берлинской библиотеке, Филлипс 1538)[1] и получила широчайшее распространение в греческих рукописях, откуда перешла в русские, балканские и грузинские манускрипты. Так как данная орнаментальная система отличалась большой сложностью и требовала изощренного каллиграфического искусства, то она обычно применялась лишь в дорогих и особо ценных рукописях, исполняемых по специальному заказу для представителей высшей феодальной знати. У нас на Руси она встречается в XIV веке в известной Псалтири 1397 года, по-видимому, написанной москвичом в Киеве (хранится в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ОЛДП, F VI)[2]. Обычно же в русских рукописях этого времени безраздельно господствуют заставки тератологического стиля.

В Евангелии Хитрово из греческих источников заимствованы не только отдельные элементы орнаментики, но и вся ее система[3]. Однако заставкам присущ и какой-то особый оттенок, несвойственный орнаментальным построениям византийских мастеров. Это определенное у к р у п н е н и е и у п р о щ е н и е основных ячеек орнаментальной композиции: круги сделались толще, цветы и листья утратили ажурную легкость и прозрачность, значительно уменьшилось количество деталей. К этому следует присоединить и высветление всей палитры. Основные узоры выполнены по золотому фону светло-голубой краской, что придает всем заставкам особую жизнерадостность. Дополнительные темно-зеленые и темно-лиловые цвета играют подчиненную роль. Колорит чисто византийских заставок, особенно при сравнении их с заставками нашей рукописи, производит впечатление некоторой сумрачности. Среди его густых, плотных красок напрасно было бы искать голубец такой же нежности и прозрачности, как в заставках Евангелия Хитрово.

[1] K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des 9 und 10 Jahrhunderts, Berlin, 1935, стр. 16—18, рис. 104—115. Ср. M. Alison Frantz, Byzantine Illuminated Ornament, «Art Bulletin», 1934 (XVI), стр. 57—58; C. Nordenfalk, в «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1935 (IV), стр. 349—350.

[2] В. Стасов, Славянский и восточный орнамент, табл. XLV—1.

[3] Для заставки на л. 3 об. ср.: J. Ebersolt, La miniature byzantine, табл. LXXII—1; H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliotheque Nationale du VI-e au XIV-e siecle, Paris, 1929, табл. CXIV; Cod. Med. Palat., 244; Cod. Sinait., 339. Для заставки на л. 45 об. ср.: H. Omont, ук. соч., табл. CXV, CXXI, CXXII; Cod. Med. Palat., 244; Евангелие в сьенской Коммунальной библиотеке, gr. X. IV, I. Для заставки на л. 82 об. ср.: H. Omont, ук. соч., табл. CXIV; Cod. Med. Palat., 244. Для заставки на л. 103 ср.: H. Omont, ук. соч., табл. CXXI. Для заставки на л. 228 ср.: J. Ebersolt, La miniature byzantine, табл. LXIX—1.

Поскольку в Евангелии Кошки отсутствуют лицевые изображения, миниатюры Евангелия Хитрово представляют совсем особый интерес. Они позволяют подвергнуть контролю нашу гипотезу о принадлежности обеих рукописей мастерской Феофана Грека.

Евангелисты Матфей, Марк и Лука представлены пишущими (табл. 76—79), евангелист Иоанн диктует сидящему против него Прохору (табл. 75). На всех четырех миниатюрах с первого же взгляда привлекает к себе внимание сложность и пространственность композиционных построений. Заштрихованные золотом коричневые седалища, подножия и столики поставлены по отношению друг к другу под разными углами[1]. Хотя они даны в обратной перспективе, тем не менее художник довольно ясно определяет их место в пространстве. Либо эти предметы обстановки располагаются рядом, либо наискось, либо один позади другого. Поэтому они и воздействуют на зрителя как пространственные факторы.

Таковыми же воспринимаются элементы пейзажа и архитектурных кулис. Виднеющиеся позади Иоанна и Прохора горки при всей их стилизации отличаются объемным характером. Благодаря тому что лещадки имеют различные оттенки — розовато-коричневые, розовато-белые и голубые, скалы приобретают большую весомость и кажутся как бы овеянными воздушной дымкой, хотя они и выделяются на золотом фоне[2]. Не менее пространственно решены архитектурные кулисы. Позади фигур евангелистов тянутся массивные стены, к которым примыкают портики и на которые опираются колонны фантастических сооружений. Позади Луки на стене стоит колонна, возвышающаяся на неуклюжем двухступенчатом постаменте. От нее перекинут ярко-красный велум (velum) к крыше портика. Такой же велум изображен и на миниатюре с евангелистом Марком. Отдельные части зданий даны в обратной перспективе, причем они плохо друг с другом связаны (особенно на миниатюрах с Матфеем и Марком). И все же, несмотря на ирреальный характер всей архитектуры, она кажется достаточно объемной и массивной, чтобы вызвать у зрителя ощущение пространственной глубины. Правда, пространство строится здесь, как и в античной живописи, почти исключительно на пластических объемах, но от этого оно не становится менее ощутимым. Во всех этих приемах, являвшихся для византийской и русской живописи того времени последним словом искусства, чувствуется основательное знание автором миниатюр самых передовых образцов константинопольской художественной культуры XIV века. И действительно, для отдельных мотивов этой архитектуры нетрудно найти близкие аналогии

[1] Очень близкую по форме и по разделке мебель мы находим на миниатюрах цареградской рукописи «Гиппократ», ныне хранящейся в Парижской Национальной библиотеке, gr. 2144 (до 1345 г.). См.: H. Omont, ук. соч., табл. CXXVIII, CXXIX.

[2] Трактовка горок находит себе наиболее убедительные аналогии в мозаиках Кахриэ Джами («Кахриэ Джами». Альбом к XI тому «Известий Русского археологического института в Константинополе», Мюнхен, 1906, табл. XLI), на миниатюре со сценой «Преображения» из «Геологических сочинений Иоанна Кантакузина» в Парижской Национальной библиотеке, gr. 1242 (1371—1375 гг.; H. Omont, ук. соч., табл. CXXVI), в росписях Пантанассы в Мистре (G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, табл. 139—2, 144—3) и особенно в многочисленных фресках Сербии (Грачаница, Печ, Дечаны; см.: V. Petkovic, La peinture serbe du moyen age, II, табл. LXIII, LXXXVII, CXXXVII и мн. др.). Эта форма горок сложилась на византийской почве совершенно самостоятельно, вне каких-либо итальянских воздействий.

в памятниках цареградского круга[1]. Ни в одной другой рукописи XIV века с изображением евангелистов мы не найдем столь же сложных и столь же пространственных архитектурных кулис.

Авторы миниатюр Евангелия Хитрово обладали исключительным композиционным даром. Они превосходно используют горки, портики и мебель для выделения фигур и для их обрамления. На миниатюре с изображением Иоанна (табл. 75) горки обрамляют его фигуру, как бы следуя ее очертаниям. Центральная горка одновременно вторит наклону тела Прохора, с которым также перекликаются контур пещеры и правая горка. Фигуры и горки очень удачно заполняют прямоугольное поле миниатюры, композиция которой выдается своей устойчивостью и уравновешенностью. На миниатюрах с изображением Луки и Марка (табл. 77—78) головы апостолов окружены портиками, колоннами и велумами, образующими вокруг этих голов своеобразную раму. Столики, седалища и части архитектурных кулис располагаются с таким расчетом, чтобы уравновешивать друг друга. На миниатюре с Матфеем (табл. 76) композиция отличается меньшим совершенством, но и здесь отчетливо проявляется стремление художника поставить фигуру в тесную связь с обоими портиками, которые не только фланкируют ее, но и следуют ее наклону. Во всех этих приемах дает себя знать прекрасное знакомство автора миниатюр с композиционными принципами константинопольской живописи, наиболее последовательно осуществленными в мозаиках Кахриэ Джами.

С неменьшим композиционным мастерством оформлены и те миниатюры, на которых представлены символы евангелистов (табл. 80—83)[2]. Здесь поражаешься замечательному искусству, с каким фигуры орла, тельца, льва и ангела вписаны в круг. С этой труднейшей композиционной задачей художник справляется как бы шутя. Особенно красив символ евангелиста Матфея — ангел (табл. 81). При взгляде на эту пронизанную дивным ритмом фигуру невольно вспоминаются росписи античных килико̀в. Художник умело распластал фигуру по плоскости, с таким расчетом, чтобы она наилучшим образом заполнила круг: он уравновесил правое крыло и правую сильно отставленную назад ногу книгой и развевающимся концом плаща, он не побоялся перерезать обрамление правой ступней, достигнув тем самым идеального равновесия масс. На ангеле небесно-голубого цвета одеяние, поверх которого наброшен фиолетовый плащ с белыми пробелами, в его волосах голубая лента, у него темно-вишневые крылья с голубыми подпапортками, он держит в руках коричневую книгу с золотой штриховкой и розовато-красным обрезом. Все эти цвета образуют на редкость красивую колористическую гамму.

[1] Ср. мозаики Кахриэ Джами («Кахриэ Джами». Альбом, табл. XXI, XXX, XLIX, L), икону Благовещения в московском Музее изобразительных искусств (В. Лазарев, История византийской живописи, II, М., 1947, табл. 308), обнаруживающие константинопольские влияния сербские фрески в Старо Нагоричино и в Грачанице (V. Petković, La peinture serbe du moyen age, II, табл. L, LXIX). Во всех этих архитектурных кулисах широко используются велумы, колонны, выступающие портики и т. д. Ср. также мозаики парусов в церкви св. Апостолов в Фессалониках (*Δ. Ξυγγόπουλος, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη, 1953, табл. 9—10).

[2] Символы евангелистов на отдельных листах встречаются и в греческой рукописи Новый Завет с Псалтирью в Историческом музее в Москве (греч. 407). Эта замечательная лицевая рукопись является одним из главных памятников палеологовской миниатюры.

Среди всех русских лицевых рукописей XIV века Евангелие Хитрово занимает совершенно особое место. В этом памятнике черты сходства с византийскими миниатюрами и заставками палеологовской эпохи настолько настойчиво о себе заявляют, что сам собой напрашивается вывод о принадлежности рукописи мастерской Феофана Грека[1]. Именно с ней и хочется связывать Евангелие Хитрово. В его миниатюрах много такого, что заставляет вспомнить об искусстве Феофана. Прежде всего колорит, построенный на столь излюбленных мастером неярких, несколько приглушенных беловато-голубых, фиолетовых, серебристо-зеленых тонах. Затем свободная манера письма, обнаруживающая руку опытного фрескиста (см. особенно лица Марка и Иоанна, табл. 79 а, б). Движки, положенные поверх санкирей, очень напоминают энергичные мазки росписей Спаса Преображения. Они только сделались в соответствии с иным форматом более тонкими и миниатюрными. Немало «феофановского» и в типах лиц с их асимметрическими, смело написанными чертами (например, Иоанн Богослов, табл. 79 а. Прохор, отчасти ангел)[2]. Даже в морде льва (табл. 82), в которой так много человеческого, есть какая-то внутренняя близость к феофановским образам. В частности, в манере исполнения прядей свободными, волнообразными линиями чувствуются отголоски живописного почерка прославленного мастера[3].

Есть еще одна деталь, которая подтверждает тесную связь Евангелия Хитрово с греческой мастерской. Все надписи на книгах евангелистов русские, зато обозначения евангелистов и их символов даны по-гречески. При этом греческие надписи русифицированы (например, *МАТΘЕІОΣ* вместо *МАТΘАІОΣ* или *ЛОУКА* вместо *ЛОУКАΣ*)[4]. Здесь возможны два объяснения: либо надписи выполнялись русским выучеником грека, и тогда он коверкал язык от незнания, либо надписи выполнялись греком, и тогда он сознательно изменял орфографию из стремления приблизить греческий язык к русской речи. Второе объяснение хорошо подходило бы к Феофану, который долго жил на Руси и мог поставить себе целью русифицировать греческие надписи: сохранив греческие буквы, он хотел с их помощью передать звучание русских слов. Это было бы совсем в стиле «философа зело хитрого» (как Епифаний называет в своем письме Феофана Грека).

В своем анализе заставок и миниатюр Евангелия Хитрово мы выделяли, несколько искусственно, их византийские элементы. Не менее, однако, существенны те

[1] Что касается формы и характера инициалов, то и они находят себе ближайшие аналогии в одной греческой рукописи, правда уже более позднего времени. Это свиток Литургии Василия Великого от 1429 года в Библиотеке монастыря на Патмосе (Ilit. n·1). Инициалы свитка, обнаруживающие западные влияния, свидетельствуют о том, что Феофан Грек опирался и здесь на какие-то нам еще мало известные византийские традиции. См. «Clara Rhodos», vol. VI—VII, Istituto Storico-Archeologico di Rodi, 1932, стр. 579, 583, рис. 149—152.

[2] Ср. Иоанна Богослова с апостолом Павлом из иконостаса Благовещенского собора и с евангелистом Иоанном из Волотовской росписи; Прохора с Авелем из росписи в церкви Спаса Преображения и апостолом Филиппом из «Успения» на обороте иконы Донской Богоматери; ангела с развевающимися тороками с правым ангелом из «Троицы» в церкви Спаса Преображения и ангелами из «Сошествия во ад» в церкви Феодора Стратилата.

[3] Ср. трактовку бороды у апостола Павла и Иоанна Предтечи из деисусного чина в Благовещенском соборе.

[4] D. Ainalov, Trois manuscrits . . ., стр. 249.

русские черты, которые присущи этой замечательной рукописи. Прежде всего следует подчеркнуть, что Евангелие Хитрово написано на русском языке и возникло на московской почве. Уже это одно дает все основания рассматривать его как памятник русского, а не византийского искусства. Но этого мало. И в орнаментике заставок и в миниатюрах много такого, что говорит о переработке византийских элементов в русском духе либо о приближении их к русским вкусам.

Мы уже отмечали изменение мотивов византийского орнамента в заставках. Здесь несомненно сказывается сознательный отход от тончайшей византийской каллиграфии с ее нарочитой изысканностью и чисто ювелирной тщательностью отделки. Орнамент приобретает бо́льшую свободу, укрупняются его ячейки, в нем уже нет сухого византийского педантизма, он подкупает своей живописностью и не очень строгой симметрией. Все это делает его, особенно по сравнению с византийским орнаментом, более сочным и полнокровным. Благодаря высветлению колористической гаммы, в которой широко используется разведенный белилами голубец, орнамент заставок в Евангелии Хитрово приобретает одновременно и бо́льшую жизнерадостность, противостоящую византийской сумрачности как нечто принципиально новое.

Немало нового находим мы и в миниатюрах. Д. В. Айналов, приписывавший последние новгородскому мастеру, следующим образом обосновывал свою точку зрения: «Что касается исполнения миниатюр, то мы имеем здесь дело с художником, хорошо знавшим греческое искусство столицы (то есть Константинополя. — *В. Л.*), хотя и переделавшим его на русский лад. В частности, широкое применение обратной перспективы, неумение изображать в перспективе плоскую крышу постройки, возвышающейся справа от святого Марка, такие грубые ошибки, как сбитый рисунок складок, маскирующих анатомию правой ноги Луки и ноги и колена Прохора, — все эти изъяны обнаруживают руку хорошего ученика, который не всегда разбирался в качественной стороне использованного им образца»[1]. Мы никак не можем согласиться с такой постановкой вопроса. Если принять эту точку зрения Д. В. Айналова, то вышло бы, что участие русских мастеров в украшении Евангелия Хитрово сказалось лишь в огрублении византийского оригинала. Дело, конечно, не в этом. Когда русские мастера перенимали византийские формы, то они одновременно всегда их творчески перерабатывали. И это ясно сказывается в миниатюрах Евангелия Хитрово. Самым существенным в них является о с л а б л е н и е византийского аскетизма. Это дает себя знать и в определенном высветлении всей палитры, сделавшейся более жизнерадостной, легкой и прозрачной, и в изменении типов лиц, утративших византийскую суровость и византийскую преувеличенную одухотворенность. В этом отношении особенно показательны лица Матфея и ангела, от которых нетрудно протянуть прямые нити к образам Прохора с Городца и Рублева[2], настолько много в них пленительной русской задушевности.

[1] D. Ainalov, ук. соч., стр. 249.

[2] Ср. тип ангела с ангелами Рублева из росписей Успенского собора (ангел из «Страшного суда» и слетающий ангел в сцене «Благовестие Захарии»); ср. тип евангелиста Матфея с апостолом Андреем (?) кисти Рублева из «Страшного суда» в Успенском соборе и апостолом Андреем (?) на иконе Прохора с Городца в Благовещенском соборе («Сошествие св. духа»).

Русские черты чувствуются не только в усилении жизнеутверждающего начала, но они сквозят и в более обобщенной трактовке формы. Внимательно вглядываясь в силуэты фигур евангелистов, нетрудно убедиться, что они не имеют вибрирующего живописного характера, столь типичного для византийских миниатюр. Эти силуэты очерчены энергичными сплошными линиями, приближающимися к правильным параболам. Здесь ясно дает себя знать чисто русское обобщение контурной линии. Если, например, сравнить миниатюру греческой рукописи раннего XIV века в Венской Национальной библиотеке (theol. gr. 300, л. 134 об.)[1] с одним из клейм четырехчастной новгородской иконы начала XV века в Русском музее[2], то этот процесс обрусения выступит с особой наглядностью. На миниатюре, как и на иконе, изображен диктующий Прохору Иоанн. Греческий мастер всячески усложняет контур с помощью плаща, он придает фигуре живописный поворот, свободно развертывая ее в пространстве. Новгородский иконописец, наоборот, смело описывает фигуру единой линией, предельно скупой и кристаллически ясной. Он сознательно упрощает силуэт, как бы любуясь его сдержанной и лаконичной красотой. Миниатюра на ту же тему из Евангелия Хитрово занимает промежуточное место между этими двумя памятниками. В ней есть много такого, что сближает ее с миниатюрой венского Евангелия (объемность красочной лепки, изящество складок). Но силуэт фигуры Иоанна явно ближе к тому решению, которое мы находим у новгородского мастера. Этот сравнительный анализ трех памятников помогает нам дать верную историческую оценку Евангелию Хитрово. При всей близости его к памятникам византийского мастерства оно обладает и столь несомненными русскими чертами, что сразу же становится очевидной невозможность выводить этот замечательный памятник за пределы русского искусства.

Кто же был автором заставок и миниатюр Евангелия Хитрово? Сам Феофан или один из его выдающихся русских учеников? При настоящем нашем знании живописи XIV века, в истории которой имеется огромное количество пробелов, ответить на этот вопрос крайне трудно, если даже не невозможно. Сильно обрусевший Феофан вполне мог бы выполнить такие миниатюры, какими украшено Евангелие Хитрово. Однако у нас пока нет достаточно данных, чтобы утверждать столь большую степень его обрусения. Поэтому будет правильнее рассматривать весь декор Евангелия Хитрово как работу русских мастеров, обучавшихся в мастерской Феофана; работа эта, по-видимому, исполнена под его непосредственным наблюдением[3]. В Москве в конце XIV — начале XV века не было недостатка в выдающихся живописцах, недаром летописи упоминают имена Семена Черного, старца Прохора с Городца, Андрея Рублева, Даниила Черного. За мастерскую Феофана говорит то обстоятельство, что в Евангелии Хитрово наблюдается своеобразнейший сплав византийских, западных и русских форм, который вряд ли мог быть осуществлен в какой-либо другой московской мастерской конца XIV века.

---

[1] P. Buberl und H. Gerstinger, ук. соч., табл. XXXI—3.

[2] В. Лазарев, Искусство Новгорода, М.-Л., 1947, табл. 96.

[3] Я не вижу оснований к отождествлению наиболее одаренного из этих мастеров с Андреем Рублевым. Вероятно, он был старшим современником Рублева.

Мы не знаем, сколь долго просуществовала московская мастерская Феофана Грека. Весьма вероятно, что работавшие в ней писцы и миниатюристы перешли, как это нередко практиковалось в средние века, в другие мастерские, связанные с монастырями, и занесли сюда те образцы, которыми они пользовались, и те навыки, которые они выработали под руководством своего учителя. Уже XV веком датируются две рукописи, несомненно сделанные художниками феофановской мастерской, в пользу чего говорит почти полное тождество их инициалов с инициалами Евангелия Хитрово и Евангелия Кошки. Первая из этих рукописей — так называемое Евангелие Морозова в Оружейной палате (№ 11056; табл. 84)[1]. Оно является не чем иным, как вольной копией Евангелия Хитрово, что лишний раз доказывает широкую известность последнего. Эта копия выполнена в более сухом и каллиграфическом стиле, типичном для XV века. Характер письма указывает на начало столетия. Копиист довольно свободно обращался с оригиналом, не боясь отступать от него в деталях и нередко внося свои поправки, продиктованные изменением вкусов. Как правило, он усиливает линейное начало и оплощает все формы. В этом отношении крайне показательно, как он переиначил подножие на миниатюре с изображением Луки. Оно приняло под его кистью почти вертикальное положение, подчинившись ритму плоскости.

Другая рукопись — Евангелие в Историческом музее (Епарх., 436)[2]. Оно происходит из Спасо-Андроникова монастыря, где работал Андрей Рублев (табл. 85—87). Письмо указывает на первую половину XV века. На л. 1 об. представлен «Спас в силах» (табл. 87), данный в том иконографическом изводе, который был широко распространен в кругу Феофана («Спас» из Благовещенского собора) и Рублева (икона с изображением Спаса из иконостасов Успенского собора во Владимире и Троицкого собора в Загорске, иконка в Третьяковской галлерее). Украшающая л. 2 заставка (табл. 85) очень близка к цветочно-лиственным заставкам византийского типа в Евангелии Хитрово. Многочисленные инициалы с реалистически изображенными животными (табл. 86) почти буквально повторяют инициалы последней рукописи, к которым они тесно примыкают и по своему колористическому строю (преобладание разбеленного голубца). Некоторые инициалы (как, например, на лл. 189, 270 об., табл. 86г) являются плодом свободного творчества. Их автор несомненно пользовался образцами феофановской мастерской, которые он порой переиначивал, а порой рассматривал просто как импульс к живому орнаментальному творчеству. Евангелие из Спасо-Андроникова монастыря ясно показывает, что выученики феофановской мастерской подвизались вплоть до второй четверти XV века.

Те иконографические типы евангелистов, которые мастерская Феофана ввела в русское искусство, получили в дальнейшем широчайшее распространение в нашей миниатюре, объяснение чему следует искать в их художественном совершенстве. Эти типы счастливо сочетали в себе изящество фигурных композиций с развитыми архитектур-

[1] И. Снегирев, Памятники московской древности, М., 1842—1845, стр. 32—33; «Мир искусства», 1904, № 10, табл. к стр. 216; Н. Скворцов, Архитектура и топография Москвы, М., 1913, стр. 275—276. Евангелие «устроено из казны» боярина Бориса Васильевича Морозова и по указу царя Алексея Михайловича принято в 7177 (1669) году в Большой Успенский собор.

[2] Размер — 0,275 × 0,21. Это Евангелие было найдено П. Д. Барановским.

ными фонами, отличавшимися необычайным разнообразием форм. Отголоски Евангелия Хитрово чувствуются в ряде рукописей: в московском Евангелии конца XIV века из Исторического музея (Чуд. 2)[1], в происходящем из Зарайска Евангелии 1401 года в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина (Рум. 118)[2], в Евангелии Исаака Бирева 1531 года, там же (М. 8659)[3], в Апостоле из библиотеки Троице-Сергиевой лавры, являющемся вкладом митрополита Иоасафа Скрипицына 1539 года[4], и во многих других манускриптах с лицевыми изображениями. Феофан несомненно дал сильный толчок московской школе миниатюры, способствуя ее быстрому развитию. Он не только обогатил ее новыми иконографическими типами и новыми техническими приемами, но ознакомил московских художников с тем, что можно было бы назвать единством книжного организма. После Феофана все элементы книжного украшения — заставки, инициалы, миниатюры — утрачивают постепенно то самостоятельное значение, которое они имели в более раннем искусстве, и превращаются в органические составные части единой системы декора. Так закладывается основание для всего стиля русской книги XV—XVI веков с ее каллиграфической отшлифованностью и несколько нарочитым изяществом.

К сожалению, мы ничего не знаем о московской миниатюре 50—80-х годов. Несомненно, Москва имела свои кадры миниатюристов, которые подготовили расцвет московской живописи на рубеже XIV и XV столетий. Но их работы до нас не дошли. Единственная сохранившаяся московская (?) лицевая рукопись этого времени мало показательна. Это «Постничество» 1388 года в Историческом музее (Чуд. 10)[5]. Полуфигура Василия Великого выполнена здесь еще в довольно архаических традициях, композиция страницы имеет случайный и неупорядоченный характер. Гораздо более высоким качеством отличается богато иллюстрированная Псалтирь 1397 года, написанная московским (?) дьяконом Спиридонием в Киеве[6]. Но и в ее миниатюрах почти отсутствуют палеологовские новшества. Маленькие изящные фигурки восходят к традициям искусства XII века, откуда был, по-видимому, почерпнут оригинал, частично использованный художником. Совсем другое впечатление производят миниатюры

---

[1] Н. П. Лихачев, Материалы для истории русского иконописания, табл. CCCLXVIII, № 737.

[2] В. Щепкин, Новгородская школа иконописи по данным миниатюры, стр. 10—12, табл. IV—2 (оттиск из II тома «Трудов XI археологического съезда в Киеве», т. II, М., 1902). В этой рукописи миниатюры с евангелистами Марком и Иоанном являются вольными копиями с аналогичных миниатюр Евангелия Хитрово. Тем самым доказывается возникновение последней рукописи до 1401 г. Весьма показательно, как миниатюрист упростил композиционные схемы использованных им прототипов: все объемные формы он сделал по возможности плоскостными.

[3] Н. П. Лихачев, ук. соч., табл. CCCLXXV.

[4] Н. П. Лихачев, ук. соч., табл. CCCLXXVI, CCCLXXVII.

[5] В конце рукописи запись: «В лето 6896 (1388) написаны книга сия замышлением архимандрита Якима и писанием черньца Антонья».

[6] Псалтирь 1397 г. хранится в Гос. Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ОЛДП. F. VI). Этот интереснейший памятник еще ожидает своей публикации. Петербургское издание 1890 г. совершенно неудовлетворительно (Лицевая Псалтирь 1397 г., принадлежащая Обществу любителей древней письменности, № 1252, F° VI, корректурные листы). Как отметил в свое время А. И. Соболевский (Лекции по истории русского языка, изд. 3, М., 1903, стр. 15), Псалтирь 1397 г. была написана тем же писцом, как и московское Евангелие 1393 г. в Гос. Публичной библиотеке.

Евангелия Исторического музея (Усп., 4, бум.)[1] и Евангелия Гос. Библиотеки СССР им. В. И. Ленина (Рог., 136)[2], исполненные на рубеже XIV и XV веков современником Рублева. Здесь передовые по тому времени палеологовские формы оказываются уже целиком освоенными, получив при этом чисто русское претворение. И поскольку два последних памятника отделены от «Постничества» промежутком времени в пятнадцать-двадцать лет, постольку есть основания считать, что именно Феофан способствовал подъему московской школы миниатюры. Осев в Москве, он целиком включился в ее художественную жизнь. Он сделался активным строителем русской художественной культуры, судьбы которой он уже не мог отделить от своей индивидуальной судьбы. Поэтому он и оставил такой глубокий след в нашем искусстве.

[1] Н. П. Лихачев, ук. соч., табл. CCCLXVI, № 731, 732. Происходит из Успенского собора.

[2] Происходит из Рогожского кладбища. Рукопись украшена изображениями четырех евангелистов.

ИКОНОСТАС БЛАГОВЕЩЕНСКОГО СОБОРА

Среди упоминаемых летописями московских работ Феофана сохранилась лишь одна — деисусный чин Благовещенского собора. Согласно свидетельству летописца, стоявшая на дворе великого князя церковь Благовещения была начата росписью весной 1405 года: «. . . а мастера бяху Феофан иконник Гръчин, да Прохор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев, да того же лета и кончаша ю . . .»[1]. В своем письме к Кириллу Тверскому Епифаний сообщает, что Феофан написал в этой же церкви «Корень Иессев» и «Апокалипсис». Так как воздвигнутый в 1397 году старый Благовещенский собор был до основания разобран в 1484, когда псковские мастера построили на его месте новое здание, то, естественно, все его росписи погибли. Поэтому мы не можем составить себе представление о том, как выглядели упоминаемые Епифанием фрески («Корень Иессев» и «Апокалипсис»)[2]. Зато иконостас старого Благовещенского собора в силу счастливой случайности уцелел.

[1] М. Приселков, Троицкая летопись, стр. 459.

[2] Интересно отметить, что сцены из Апокалипсиса фигурируют и в недавно раскрытой росписи нового Благовещенского собора, исполненной в 1508 г. сыном Дионисия—Феодосием «с братиею». Не исключена возможность, что между старой и новой росписью существовала какая-то преемственная связь, сказавшаяся и в подборе сюжетов.

По преемству он перешел из старого собора в новый, где и хранится до сегодняшнего дня (табл. 88—111)[1].

Когда летописцы конца XIV — начала XV века говорят о «подписи» храма, они обычно подразумевают, как правильно отметил И. Э. Грабарь, не только роспись стен, но и написание икон для иконостаса[2]. Поэтому уже a priori можно предположить, что деятельность Феофана в Благовещенском соборе не ограничилась исполнением одних фресок. Без сомнения, он должен был принять участие и в работе над иконостасом, тем более что последний стоял в центре внимания художников этого времени.

Не случайно летописец называет на первом месте имя Феофана Грека. Он хотел этим подчеркнуть, что Феофан был старшим по возрасту и наиболее квалифицированным по мастерству. На втором месте упоминается «старец Прохор с Городца» и лишь на третьем — «чернец Андрей Рублев». Отсюда можно сделать еще один непреложный вывод — Андрей Рублев был самым молодым, и имя его, по-видимому, еще не пользовалось в эти годы громкой известностью.

Если бы Феофан не эмигрировал из Византии, он никогда не имел бы возможности решать столь крупные монументальные задачи, какие встали перед ним в Москве. В частности, это относится и к его работе над иконостасной композицией.

Византийские алтарные преграды (темплоны) отличались относительно небольшими размерами и включали в себя, по сравнению с русскими иконостасами, относительно малое число икон[3]. Они состояли из мраморных барьеров и колонн, которые несли архитрав[4]. В первом ряду, по сторонам от царских дверей, помещались храмо-

---

[1] Иконостас Благовещенского собора был расчищен в 1919 г. по инициативе И. Э. Грабаря. Во время знаменитого пожара 1547 г. огонь проник в Благовещенский собор с северной стороны и повредил ряд икон из праздничного яруса. Феофановский деисусный чин остался при этом невредимым. См.: И. Грабарь, Феофан Грек, стр. 11.

[2] Там же, стр. 8.

[3] О греческих иконостасах см.: Г. Филимонов, Церковь Николая на Липне близ Новгорода. Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах, М., 1859; Е. Голубинский, История русской церкви, т. I, М., 1904, стр. 195—215; Н. Окунев, Алтарная преграда XII века в Нерезе, «Seminarium Kondakovianum», 1929 (III), стр. 5—23; *Α. Ὀρλάνδος, Βυξαντινα μνημεῖα τῆς Ἀρτης, Ἀθῆναι*, 1937, стр. 21—29; J. Konstantynowicz, Ikonostasis. Studien und Forschungen, I, Lwow, 1939, стр. 145—156; L. Brehiér, Anciennes clotures de choeur anterieures aux iconostases dans les monastères de l'Athos, «Studi bizantini e neoellenici», Roma, 1940 (VI); J. Collette, De ikonostase, «Het Gildeboek», 1942 (25), стр. 53—55; S. Xydis, The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia, «The Art Bulletin», 1947 (XXIX), стр. 1—24; B. Pace, Sull'origine dell'iconostasi, «Byzantion», 1949 (XIX), стр. 195—203; E. Weigand, Die «Ikonostase» der justinianischen Sophienkirche in Konstantinopel, Gymnasium und Wissenschaft. Festschrift des Maximiliangymnasium in München, 1949, стр. 176—195; *Α. Ὀρλάνδος, Ἡ Ξυλόστεγος παλαιοχριστιανικὴ βασιλικὴ, Ἀθῆναι*, 1954, стр. 509—535; W. Felicetti-Liebenfels, Byzantinische Iconenmalerei, Lausanne, 1956, стр. 73—88; G. et M. Sotiriou, Icones du Mont Sinaï, I, Athènes, 1957, рис. 87—116; W. Felicetti-Liebenfels, Entstehung und Bildprogramm des byzantinischen Templons im Mittelalter, «Festchrift W. Sas-Zaloziecski», Graz, 1956, стр. 49—58; М. Чоровић-Љубинковић, Несколько сохранившихся икон старого иконостаса XIV века в Грачанице и проблема высокого иконостаса в нашем средневековье, «Зборник Народного Музея», 1960 (II), стр. 135—152 (на сербском языке).

[4] Особенно типичные примеры — алтарные преграды Софии Константинопольской, базилики «В» в Фивах, базилики Афенделли на Лесбосе, церкви Гекатонтапилиани на Паросе, церкви Влахернитиссы в Арте и мн. др. См.: S. Xydis, ук. соч., рис. 32, 33, 5, 11, 15, 16.

вые иконы (чаще всего Христа и Богоматери, реже патронов храма); выше располагались так называемые поклонные иконы («праздники»)[1]; еще выше шел полуфигурный либо полнофигурный деисусный чин (если только Деисус не был изображен в одном ряду с «праздниками»)[2]; наконец, сверху иконостас увенчивался либо крестом, либо иконой с изображением «Распятия»[3]. При этом следует заметить, что такой подбор икон был для Византии максимальным и гораздо большее распространение имели алтарные преграды, в которых фигурировали только два либо три ряда икон (включая и храмовые).

Лишь на русской почве иконостас получил полное развитие, постепенно превратившись в глухую стенку, которая целиком закрыла алтарь от глаз молящихся. Исходной точкой этой длительной эволюции являлась стоявшая на архитраве икона, изображавшая оглавной Деисус (две такие иконы конца XII — начала XIII века хранятся в Гос. Третьяковской галлерее)[4]. К этой первичной иконе, очень скоро рас-

---

[1] Поклонные иконы нередко включали в себя помимо «праздников» также и двенадцать «месячных» икон (то есть лицевых святцев). Поклонными их называли потому, что икона текущего месяца и очередного праздника снималась со своего места и ставилась на аналой для поклонения. Поклонные иконы обычно писались на отдельных досках. В греческих храмах «праздники» нередко изображались на одной длинной доске, заменявшей архитрав либо поставленной на мраморный архитрав. Чаще всего в центре такой длинной доски располагали Деисус, который фланкировался «праздниками». См.: Sotiriou, Icones byzantines du monastère du Sinaï, «Byzantion», 1939 (XIV), стр. 327, табл. V; G. et M. Sotiriou, Icones du Mont Sinaï, рис. 95—96, 113, 115. Для этого типа композиции характерно то, что Деисус и «праздники» образуют один единственный ряд изображений. В состав праздничного ряда несомненно входили и две переданные из Русского музея в Эрмитаж распиленные греческие иконы конца XII — начала XIII в. На одной изображено «Сошествие во ад», на другой — «Сошествие св. духа». См.: В. Лазарев, История византийской живописи, т. II, М., 1948, табл. 200. В греческих иконостасах расписные архитравы были обычно небольших размеров.

[2] Исходной точкой этого ряда были, по-видимому, те рельефные полуфигуры святых, которые высекались непосредственно на самом архитраве. Такие полуфигуры украшали архитрав алтарной преграды Софии Константинопольской (S. Xydis, ук. соч., стр. 11). Чаще всего высеченные на архитраве полуфигуры составляли Деисус. Вполне естественно, что, когда иконы стали ставить на архитрав, они включили в себя привычную композицию. В Грузии, например, полуфигурные Деисусы писались прямо на архитраве алтарной преграды (залная церковь монастыря Цхракара близ селения Матани). Древнейший (вероятно, XIII в.) известный мне греческий полуфигурный деисусный чин хранится в музее при монастыре св. Екатерины на Синае (G. et M. Sotiriou, Icones du Mont Sinaï, рис. 117—124). Этот чин написан на одной длинной доске. Три полуфигурных Деисуса уцелели от конца XIV в.: первый из них хранится в Хиландаре (ок. 1380 г.; см. S. Radojicic, Die serbische Ikonenmalerei vom 12 Jahrhundert bis zum Jahre 1459, «Jahrbuch der Österreichischen byzant. Gesellschaft», 1956 (V), стр. 80—81, рис. 22—24), второй происходит из церкви в Убиси в Грузии, третий был прислан Афанасием Высоцким из Константинополя в Высоцкий монастырь (ныне находится в Государственной Третьяковской галлерее). Высоцкий Деисус датируется 1387—1395 гг. Его несколько необычные для греческих иконостасов размеры (1,49 × 1,06) были, по-видимому, продиктованы заказчиком. См.: В. Лазарев, Новые памятники византийской живописи XIV века. I. Высоцкий чин, «Византийский Временник», 1951 (IV), стр. 122—131. Ср. миниатюру на л. 290 синайского кодекса Иоанна Климакса (конца XII — начала XIII в.).

[3] J. Konstantynovicz, ук. соч., стр. 151.

[4] См. В. Лазарев, Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII вв. (К истории иконостаса), «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», 1946, вып. XIII, стр. 67—76.

павшейся на три самостоятельные части, стали присоединяться другие (на ранних этапах развития это были полуфигуры архангелов, апостолов и отцов церкви, дополнявшие центральный Деисус)[1]. Несколько позднее, вероятно, в XIII—XIV веках, над этим деисусным ярусом появился праздничный, состоявший из икон с изображением двунадесятых праздников. Деисусные чины были в ранних иконостасах чаще всего полуфигурными, так как сравнительно небольшие размеры храмов (особенно в Новгороде) обусловливали и небольшой размер иконостасов. В таком виде нашел композицию иконостаса Феофан, когда он приехал на Русь[2].

Поскольку в великокняжеской Москве масштаб возводимых церквей увеличивался из года в год, постольку увеличивался и проем алтарных арок. А это неизбежно влекло за собой увеличение размера иконостаса, приобретавшего все большую монументальность и мало-помалу перенявшего на себя функцию росписи, — настолько он оказался насыщенным самыми разнообразными иконографическими темами. Так сложилась классическая форма русского иконостаса, в выработке которой Феофан принял самое деятельное участие. Можно без преувеличения сказать, что только Москва могла предложить Феофану в начале XV века решение столь монументальной задачи. Ни быстро шедший навстречу своей гибели Константинополь, ни попавшие в руки турок некогда цветущие сербские и болгарские города, ни даже экономически еще мощный Новгород не были в состоянии ставить и решать проблемы подобного размаха.

В чем выразился вклад Феофана в историю иконостаса? Стремясь увеличить иконостас и сделать его композицию более внушительной, Феофан написал фигуры чина на досках высотой более двух метров и шириной более метра[3]. Благодаря введению в композицию иконостаса столь больших икон иконостас приобрел невиданную ранее монументальность. Он намного вырос в высоту, а входящие в его состав фигуры

---

[1] Такие полуфигурные деисусные чины сохранились от XIV в. (краснофонный чин с Петром и Павлом и архангелами в Русском музее, новгородской школы; чин с архангелом в Государственной Третьяковской галлерее, псковской школы). Без сомнения, в состав такого полуфигурного деисусного чина входила знаменитая новгородская икона из собрания Рябушинского, на которой представлен архангел Михаил.

[2] Фланкирующие царские двери иконы Богоматери и Христа были обязательными для всех русских иконостасов, так что последние включали в себя на этом историческом этапе три яруса (местный, деисусный и праздничный).

[3] Полнофигурные Деисусы были известны и Византии (например, мраморная плита в Сан Марко; см.: J. Kostantynowicz, ук. соч., рис. 140), и Грузии (фрагмент алтарной преграды церкви в Дранда; см.: там же, рис. 120), и Древней Руси (разрозненная композиция западной стены Георгиевского собора в Юрьеве-Польском; см.: А. Бобринский, Резной камень в России, вып. I, М., 1916, табл. 35-4, 27-2, 3, 38-3, 4; шитый воздух в Государственном Историческом музее, исполненный в 1389 г. для великой княгини Марии Семеновны; см.: Н. Шекотов, Древнерусское шитье, «София», 1914, № 1, стр. 10—11), однако они находили себе сравнительно редко применение на иконах, входивших в состав иконостаса. Здесь обычно изображались полуфигурные деисусные чины. По-видимому, полнофигурные Деисусы начали получать распространение в Византии и Сербии лишь с XIII—XIV веков, но они, как правило, оставались сравнительно невысокими [например, иконы деисусного чина из Грачаницы (около 1383 г.) имеют в высоту не более 0,77 м; см. М. Чоровић-Љубинковић, ук. соч., стр. 135]. Высота икон Благовещенского собора равна 2,10 м, ширина колеблется от 0,94 до 1,425 м.

оказались настолько укрупненными, что они приобрели совсем новую пластическую выразительность. Так как пророческий ярус благовещенского иконостаса датируется XVI веком, есть все основания полагать, что Феофан ограничился одним увеличением деисусного чина. Следующий шаг на пути разрастания иконостаса был сделан Андреем Рублевым. Три года спустя, то есть в 1408 году, он ввел в исполненный им совместно с Даниилом Черным иконостас владимирского Успенского собора новый, пророческий ярус[1]. Тем самым композиция иконостаса еще более увеличилась в размере, и алтарное пространство окончательно скрылось от глаз молящихся.

Феофан выполнил чиновые фигуры не один, а с помощью своего ученика (?) и одного из сотрудничавших с ним мастеров (вероятнее всего — Прохора). Кисти Феофана принадлежат иконы Спаса, Богоматери, Иоанна Предтечи, архангела Гавриила, апостола Павла, Иоанна Златоуста и Василия Великого (табл. 89—95, 98—99, 102—107), отмеченные печатью одного стиля и обнаруживающие целый ряд точек соприкосновения с росписями Спаса Преображения[2]. В них без труда опознается рука неистового Феофана, мастера волевого и полного неукротимой творческой энергии. Иконы апостола Петра (табл. 100—101) и архангела Михаила (табл. 96—97) написаны в несколько иной манере. При всей их близости к феофановским работам им присущи свои индивидуальные черты. В этих двух иконах напрасно было бы искать феофановской темпераментности, смелости и решительности. Они мягче по настроению, их лики менее суровы, их рисунок не столь безупречен, их красочная гамма более интимна и носит какой-то более открытый характер. Здесь подвизался прямой ученик Феофана, который если и был византийцем, то перенял все же гораздо больше от русских художников, нежели его учитель[3]. Иконы Димитрия (табл. 108—109) и Георгия (табл. 110—111) были выполнены третьим мастером — несомненно русским. Не исключена возможность, что мы имеем здесь работу старца Прохора с Городца, написавшего правую половину «праздников», начиная с «Тайной вечери»[4]. В пользу этого говорит сходство типов лиц Георгия и Димитрия с лицами апостолов из «Успения» и «Сошествия св. духа» и крайней фигурой слева из «Сошествия во ад». К сожалению, иконы Георгия и Димитрия находятся в плохой сохранности, что затрудняет суждение об их стиле. Но даже и в том плачевном виде, в котором они до нас дошли, обе иконы дают известный материал для выводов стилистического порядка. Прежде всего бросается в глаза обобщение силуэтных линий, которые приобрели изумительную конструктивность. Фигуры святых поставлены так, что они целиком подчиняются ритму плоскости (фигуры на феофановских иконах развернуты гораздо более свободно в пространстве). Лики лишены византийской суровости и отвлеченности, они мягче и

[1] Андрей Рублев довел высоту чиновых икон до 3,14 *м*.

[2] И в росписях Спаса Преображения и в иконах Благовещенского собора господствует один тип — строгого византийского святого. Тождествен свободный, смелый рисунок, тождественна энергичная, полная динамики система высветления, тождественны легкие, быстрые движки на руках, на лбу, на скулах и т. д. Совпадает и целый ряд морфологических признаков: ср., например, руки Макария Египетского и Василия Великого, форму лица Спиридона и Иоанна Златоуста, трактовку одеяния у второго левого столпника и у Богоматери, обработку бороды у Мельхиседека и Павла.

[3] И. Грабарь (Феофан Грек, стр. 9, 12) приписывает иконы Петра и Гавриила старцу Прохору с Городца.

[4] И. Грабарь (там же) приписывает иконы Георгия и Димитрия Андрею Рублеву.

человечнее по своему выражению. Колориту присуща невизантийская яркость. Мастер смело сопоставляет киноварные, фисташково-зеленые, медвяно-желтые, серебристо-серые цвета; он высветляет карнацию и тени; взамен энергичных бликов и сочных красных описей он пользуется тонкими иконописными движками. Интересно отметить, что на обеих иконах линия почвы идет выше, чем на иконах Феофана. Отсюда можно было бы сделать вывод, что иконы Георгия и Димитрия возникли несколько позднее и были добавлены к феофановскому чину. Вывод этот, однако, оказался бы преждевременным, так как стиль обеих икон указывает на начало XV века как время их возникновения.

Несмотря на участие в исполнении деисусного чина трех мастеров, он воспринимается как нечто целое. Он отмечен печатью единого монументального стиля, единого творческого замысла. Центром фризовой композиции является восседающий на троне Христос, облаченный в белоснежное одеяние. С обеих сторон подходят к нему святые, предстательствующие за простых смертных: это Богоматерь и Предтеча, архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел, отцы церкви Василий Великий и Иоанн Златоуст, юные Димитрий и Георгий. Все они изображены в молитвенных позах, с несколько выдвинутыми вперед руками, со слегка склоненными головами. Движение направляется с обеих сторон к центру и находит себе завершение в спокойно восседающей фигуре Христа, которая служит не только сюжетным, но и идейным центром всей композиции. Последняя приобретает под кистью Феофана удивительную «построенность». Высокие, мощные фигуры четко выделяются своими темными силуэтами на золотом фоне, вертикальные и горизонтальные членения даются в тонко продуманных ритмических сочетаниях, все линии предельно лаконичны, все красочные сочетания доведены до максимальной степени обобщения. Одиннадцать фигур объединены в неразрывную целостную композицию, имеющую четко выраженную центральную ось и рассчитанную на то, чтобы зритель мог охватить ее единым взглядом.

Будучи монументалистом по призванию, Феофан усилил все те монументальные тенденции, которые были заложены в полуфигурной деисусной композиции. Не говоря уже о том, что он выбрал совсем необычные по размеру доски, художник перенес в иконопись приемы монументальной живописи. Все фигуры написаны в необычайно смелой и свободной манере, со свойственным Феофану темпераментом. В широкой живописной трактовке суровых ликов чувствуется рука опытного фрескиста, привыкшего работать на больших плоскостях. Неистовый Феофан остался верен себе и в этих иконах, написанных им уже на склоне его дней. Поверх плотных, темных санкирей он кладет сочные блики-отметки, гребень носа оттеняет описью ярко-красного тона, все наиболее выпуклые места сильно высветляет, не боясь резких переходов от света к тени. Такими живописными приемами он достигает той внутренней психологической напряженности, которая так характерна и для его новгородских фресок. Но в благовещенских иконах выступает и ряд новых черт — умение силуэтировать фигуры, более мягкий и плавный ритм линий, настроение спокойной сосредоточенности. Этими новыми для его творчества чертами Феофан был обязан русским мастерам, с которыми он должен был сблизиться за время своей долгой жизни на Руси.

Во всех фигурах чина поражает тонкий и точный рисунок. Феофан прекрасно чувствует пластику формы и умеет передать ее при помощи не только линейных соче-

таний, но и тщательно продуманного распределения света и тени. В этом отношении непревзойденными шедеврами являются фигуры Богоматери и Иоанна Предтечи (табл. 91—95). Безукоризненно верная лепка правой руки Марии, тончайшие пропорции фигуры Предтечи, на редкость убедительная трактовка его головы, рук и плаща — все это указывает на выдающегося мастера, который при всей условности своего рисунка всегда умеет ясно воссоздать конструкцию формы. Вот почему для Феофана не составляет никакого труда изобразить фигуру в любом, всякий раз вполне индивидуальном повороте. Его Павел стоит не так, как Петр; Златоуст держит книгу по-другому, чем Василий Великий; Предтеча склонился в совсем иной позе, чем Богоматерь. Феофан замечательно передает индивидуальную жизнь каждого из святых. В Предтече он подчеркивает глубочайшее смирение, в Богоматери — любовь и преданность, в Христе — суровую величавость, в Василии Великом — фанатизм, в Иоанне Златоусте — высокую принципиальность, в Павле — силу интеллекта, в архангеле Гаврииле — душевную ясность. Он достигает образности этих индивидуальных характеристик самыми различными приемами: и линиями, и цветом, и контрастами света и тени, и интенсивностью бликов. Ему достаточно порой почти незаметного прикосновения кисти к живописной поверхности, чтобы достичь искомого психологического оттенка.

Хотя в выполнении чина принимали участие три мастера, его колористическая гамма отличается изумительной цельностью. Несомненно, она восходит к замыслу самого Феофана, который был ведущим мастером. Эта гамма строится на густых, звучных красках, обладающих ни с чем не сравнимым драматизмом.

Красочный строй феофановского чина определяется сочетанием розовато-красных, густых синих, белых, зеленовато-желтых, изумрудно-зеленых и розовато-лиловых тонов. Уже на центральной иконе Спаса большинство этих красок встречается в невиданно смелых сопоставлениях (табл. 89). На Христе белоснежное одеяние, покрытое золотыми асистами, ныне едва различимыми. Его легкая, воздушная фигура выделяется на фоне сияния нежно-розового цвета; сияние обрамлено двумя овалами — изумрудно-зеленым и синим. Из-за ореола выступают ярко-красные углы. В обрезе книги повторяется синий тон — драгоценная ляпис-лазурь. Эта же ляпис-лазурь фигурирует на иконе Богоматери (табл. 91). Ее мафорий окрашен в глубокий синий цвет, своей бархатистостью напоминающий цвет южного неба. Из-под мафория выглядывают беловато-голубой чепец, охряного тона рукавчики и сафьяновые сапожки. Поверх мафория положены легкие голубовато-белые пробела́. Не менее замечательны цветовые сочетания и на других иконах. Зеленовато-желтое одеяние и плотного серебристо-зеленого цвета плащ Предтечи, синий хитон с золотисто-коричневой обшивкой и вишневый, с беловато-синими пробела́ми плащ архангела Гавриила, синий хитон с серебристо-сиреневой обшивкой и розовато-красный плащ архангела Михаила, синий хитон и зеленовато-желтый плащ Петра, синий хитон и розовато-лиловый с розовато-белыми и синими пробела́ми плащ Павла, белый омофор и синее с темно-синими, кроваво-красными и золотыми узорами и розовато-красной подкладкой одеяние Иоанна Златоуста, белое с вишневого цвета крестами одеяние Василия Великого и зеленовато-белый омофор с черными крестами — все это незабываемые колористические решения, которые целиком отмечены печатью феофановского гения. И надо видеть в под-

линнике, как Феофан умеет оживить красочную гамму дополнительными цветовыми ударами (например, розовато-красный обрез книги, или серебристо-сиреневые сапожки, или голубой свиток), чтобы по достоинству оценить всю исключительную силу его колористического дарования.

Создавая свой деисусный чин, Феофан решал чисто русскую задачу. Но он решил ее еще во многом греческими средствами. Иконы Благовещенского собора по общему своему духу очень близки к росписям Спаса Преображения. Их невозможно принять за работу русского мастера. Они дышат суровым пафосом отречения от мира; их густой, драматический колорит лишен жизнерадостности. И в благовещенском чине святые Феофана выступают сильными и могучими, но и здесь все их помыслы сосредоточены не на земных делах. В своем Деисусе Феофан подчеркивает не столько момент всепрощения, сколько мольбу святых за грешный человеческий род. Христос трактуется как страшный судия мира, а не как добрый Спас, готовый прийти на помощь ближнему. Именно здесь проявляется коренное отличие Феофана Грека от Андрея Рублева, который, как правило, всегда оттенял в Христе человеческое начало. У Феофана же весь замысел деисусного чина определяется драматической коллизией между суровым Христом, не склонным никого прощать, и молящими его о прощении святыми. Вот почему так патетичен образ Богоматери, вот почему полон столь большого смирения Иоанн Предтеча, вот почему так трепетны оба ангела. И даже фанатичные отцы церкви — Василий Великий и Иоанн Златоуст — невольно робеют в присутствии грозного Пантократора. Все это бесконечно далеко от русского истолкования Деисуса, в котором обычно подчеркивается оттенок особой мягкости. И если Феофан Грек решал проблему иконостаса в и з а н т и й с к и м и средствами, то только Андрею Рублеву суждено было решить эту же проблему р у с с к и м и средствами, поскольку он первый вложил совершенно новый смысл в старые традиционные формы.

Феофан Грек и Андрей Рублев заложили основу русскому сплошному иконостасу. После того как были введены два регистра с полнофигурным Деисусом и с пророками, дальнейшее развитие уже не могло дать ничего принципиально нового. Оно принесло с собой лишь обогащение иконографической системы рядом дополнительных ярусов («праотеческий», «пядничный», «херувимский», «страстной», «апостольский»)[1]. Это усложнение иконостаса падает на XVI—XVII века, причем следует заметить, что оно не пошло ему на пользу. Вследствие перегруженности множеством иконографических сюжетов иконостас постепенно утратил ту образность и монументальность, которыми обладал в XV веке, в эпоху наивысшего расцвета древнерусской живописи.

[1] О развитой форме иконостаса см.: Н. С п е р о в с к и й, Старинные русские иконостасы, «Христианское чтение», 1891, № 11—12, стр. 337—353; 1892, № 1—2, стр. 3—23; 1892, № 5—6, стр. 322—334; 1892, № 11—12, стр. 522—537; 1893, № 9—10, стр. 321—342; Е. Г о л у б и н с к и й, История русской церкви, т. II, М., 1917, стр. 343—354; Д. Т р е н е в, Иконостас Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря, М., 1902; П. М у р а т о в, Русская живопись до середины XVII века, в «Истории русского искусства» под ред. И. Грабаря, т. VI, М., 1909—1913, стр. 210—224; В. С о к о л, Деисусный чин, «Казанский музейный вестник», 1922, № 2, стр. 56—65; N. K o n d a k o v, The Russian Icon, Oxford, 1927, стр. 26—27, 30—33, 103, 114, 129, 159; M. A l p a t o v, N. B r u n o v, Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg, 1932, стр. 312—318; J. K o n s t a n t y n o w i c z, ук. соч., стр. 193 сл.; «История русского искусства», М., 1953—1954, т. I, стр. 462—472; т. II, стр. 162—166 (главы В. Лазарева о владимиро-суздальской и новгородской живописи).

Созданный совместными усилиями Феофана Грека и Андрея Рублева, иконостас явился главной точкой приложения творческой энергии наших художников. Все сколько-нибудь значительные древнерусские живописцы принимали самое деятельное участие в выполнении иконостасов. Последние немало способствовали утверждению в живописи того лаконичного художественного языка, благодаря которому наше искусство сохранило на протяжении всего XV века верность монументальным традициям. Иконостас требовал даже от «многоличных» праздничных икон простоты и ясности композиций, обобщенности линий, силы цвета — иначе их трудно было бы разглядеть над Деисусом. И когда русские иконописцы выполняли иконы для деисусного чина, они всегда обращали особое внимание на силуэт, из которого они умели извлекать тончайшие художественные эффекты. Они знали, что иконы деисусного яруса прежде всего воспринимаются силуэтно, и поэтому умели вложить в линию, очерчивающую фигуру, такую выразительность, равной которой напрасно было бы искать в византийской живописи.

Высокий иконостас является чисто русским изобретением. Наиболее раннее развитие он должен был получить в деревянных церквах, где не было стенных росписей и где он их заменил[1]. Перенесенный в каменные храмы Москвы, он начал здесь быстро увеличиваться в размере и приобрел невиданную ранее монументальность. Теперь можно считать доказанным, что это разрастание иконостаса нашло себе место в начале XV века и что оно было непосредственно связано с деятельностью Феофана и Андрея Рублева. Из Москвы высокие иконостасы были завезены на Афон и уже отсюда в эпоху турецкого завоевания распространились по территории Греции и Балкан, где они заменили почти отсутствовавшие в поздних храмах росписи. К сожалению, нам еще неизвестны те каналы, по которым форма высокого иконостаса просочилась из Москвы на Афон. Но уже сейчас ясно, что исходной точкой всего этого процесса была великокняжеская Москва, на почве которой иконостас впервые обрел свою классическую национально-русскую форму.

[1] Так как в деревянных храмах иконостасы были, как правило, небольшими, они и не нуждались в полнофигурных чиновных иконах. Трех ярусов (местный, деисусный, праздничный) было вполне достаточно, чтобы целиком скрыть алтарное пространство от глаз молящихся. Но то, что казалось высоким в небольшой деревянной церковке, совсем по-иному воспринималось в условиях каменной архитектуры, с ее несоизмеримо более крупными масштабами. Появление высоких иконостасов с полнофигурным деисусным чином как раз и было обусловлено высокими алтарными арками больших каменных храмов. Вот почему разрастание иконостаса могло найти себе место лишь в рамках каменного зодчества.

ФЕОФАН ГРЕК И МОСКОВСКАЯ ШКОЛА ЖИВОПИСИ

Художественная жизнь Москвы конца XIV — начала XV века была исключительно оживленной. В это время в Москве работали не только выдающиеся русские мастера, но и ряд греческих и сербских художников. Стоявший на краю гибели Константинополь и утратившие национальную независимость южнославянские государства были уже не в силах обеспечить своих мастеров работой. В этих условиях многие византийские, болгарские и сербские художники принуждены были эмигрировать. В поисках новой родины некоторые из них направились на Русь, где их более всего притягивала к себе великокняжеская Москва, быстро становившаяся одним из крупнейших русских городов. Несмотря на повторявшиеся татарские набеги, которые сопровождались, как правило, страшными разрушениями, Москва не падала духом и осуществляла широкие строительные начинания. Ее возраставший из года в год политический авторитет способствовал тому, что в нее охотно съезжались опытные мастера, принимавшие деятельное участие в восстановлении Кремля и посада.

Было бы неверно думать, что Феофан являлся единственным византийским художником, подвизавшимся в Москве на рубеже XIV—XV веков. Здесь уместно вспомнить, что уже в 1344 году в Москве работали греческие мастера, расписывав-

шие по приказу митрополита Феогноста придворный храм Богородицы[1]. В дальнейшем хорошие византийские иконы систематически ввозились в Москву, причем не исключена возможность, что некоторые из них были выполнены на месте заезжими византийскими художниками. Оживленным культурным связям с Константинополем немало способствовали церковные дела 70—80-х годов, когда многочисленные русские посольства ездили в Цареград и устанавливали там тесные отношения с придворными и патриаршими кругами.

В записи одной симферопольской рукописи (№ 4523), копирующей надпись на утраченной иконе, упоминается имя греческого иеромонаха Игнатия, написавшего в 1383 году для Юрия Дмитриевича, сына Димитрия Донского, икону Тихвинской Божией Матери[2]. Между 1387 и 1396 годами в Высоцкий Серпуховский монастырь игумен Афанасий присылает из Константинополя «Деисус поясной»[3]. Этот капитальный для истории византийской живописи памятник, ныне хранящийся в Гос. Третьяковской галлерее (икона с изображением Иоанна Предтечи передана в Русский музей), мог служить для московских художников основательной школой мастерства. Его густые, сумрачные краски давали исчерпывающее представление о поздней византийской палитре, а его точный, несколько суховатый рисунок и тонко продуманная красочная лепка наглядно говорили о замечательном умении греческих художников строить форму. По-видимому, в 80-х годах попала в Москву хорошая цареградская икона — так называемая «Пименовская Богоматерь»[4]. Около этого же времени возникла интереснейшая икона Перивлепты, находящаяся в музее в Загорске[5]. Концом XIV — началом XV века датируется монументальный греческий образ Петра и Павла из кремлевского Успенского собора, очень близкий по стилю к работам Феофана[6]. В 1397 году византийский император и патриарх прислали в дар великому князю Димитрию Ивановичу «икону чудну, на ней же есть написан Спас в ризнице белой; стоит же та икона во церкви его Благовещения, на его дворе, и до сего дни, на левой стороне на поклонной»[7]. Год спустя великая княгиня Софья, приехавшая в Москву из Смоленска, привозит с собой иконы с изображением «Страстей», «иже давно были принесены от Цареграда в Смоленск»[8].

В конце XIV века Москва проявляла особенно живой интерес к произведениям византийской живописи. Далеко не случайно в Успенском соборе водворяется про-

---

[1] Никоновская летопись под 6852 (1344) г. См. ПСРЛ, т. X, стр. 216.

[2] D. Ainalov, Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau, Berlin—Leipzig, 1933, стр. 92. Ср. В. Антонова, Неизвестный художник Московской Руси Игнатий Грек по письменным источникам, «Труды отделения древнерусской литературы Института русской литературы», 1958 (XIV), стр. 569—572.

[3] В. Лазарев, Новые памятники византийской живописи XIV века, I. Высоцкий чин, «Византийский Временник», 1951 (IV), стр. 122—131.

[4] В. Лазарев, История византийской живописи, II, табл. 322.

[5] «Искусство XIV и XV веков. Выставка при музее б. Троице-Сергиевой лавры. 1924 год», Сергиев, 1924, стр. 5; В. Антонова, Иконографический тип Перивлепты и русские иконы Богоматери в XIV веке, в сб. «Из истории русского и западноевропейского искусства», М., 1960, стр. 104—110.

[6] Этот образ начат расчисткой в 1946 г.

[7] Софийская вторая летопись под 6905 (1397) г. См. ПСРЛ, т. VI, стр. 130.

[8] Софийская вторая летопись под 6906 (1398) г. См. ПСРЛ, т. VI, стр. 130.

славленная икона Владимирской Богоматери, рассматриваемая как своеобразный палладиум Русского государства[1]. Ввоз греческих работ в Москву не прекращался и в XV веке, как об этом свидетельствует икона Распятия в Успенском соборе, представляющая характерный образец поздневизантийской живописи[2].

По мере укрепления позиций великого князя и его приближенных, почувствовавших свою силу после Куликовской битвы, византийское искусство стало приобретать в Москве все бо́льшую привлекательность. Великокняжеская власть склонна была рассматривать его как своеобразную санкцию ее общерусской политики, быстро перераставшей слишком узкие удельные рамки. Стремление московского князя приобщиться к византийской культуре было продиктовано реальными соображениями: желанием закрепить свое преобладание над другими удельными князьями. На почве этих политических идей широкое приятие византийского искусства становится вполне понятным.

В начале XV века московские художники интересовались не одним лишь византийским искусством. Их внимание привлекали также работы балканских мастеров. В свете новейших исследований можно определенно утверждать, что к концу XIV века в Москву попали произведения южнославянского искусства. В частности, кисти сербских мастеров принадлежит ряд икон позднего XIV — раннего XV века, возможно, созданных в Москве. Это монументальный образ из Успенского собора с изображением редко встречающейся в столь раннее время композиции «Предста Царица одесную тебе», а также интереснейшая группа икон из Кривецкого погоста — трехчастный Деисус с Иоанном Богословом и «Христос во гробе» (теперь хранятся в Третьяковской галлерее). Все эти вещи говорят об исключительном разнообразии художественных интересов Москвы. Когда Сербия и Болгария сделались добычей турок, Москва оказалась тем центром, где южнославянская культура нашла себе приют.

Мы сознательно остановились несколько подробнее на культурных связях Москвы. Они весьма показательны. Можно без преувеличения сказать, что в эти десятилетия Москва являлась и для Византии и для всех славянских стран одним из крупнейших художественных центров. Она была в курсе всех самых передовых решений; ей были хорошо известны работы как цареградских, так и сербских мастеров; в ней подвизался выдающийся византийский живописец — Феофан Грек. Наконец — и это, конечно, самое главное — она имела свою крепкую национальную традицию, свои кадры опытных мастеров. Все эти факторы вместе взятые способствовали быстрому расцвету московской школы живописи.

Этот расцвет неразрывно связан с именем Андрея Рублева. Ему первому посчастливилось выразить в искусстве те новые идеи, которые носились в воздухе. Хотя он многим был обязан византийцам, тем не менее он пошел своей дорогой. На этом пути Рублев отбросил и византийскую переутонченность формы, и местные архаи-

[1] Это произошло в 1395 г. См.: M. Alpatoff u. V. Lasareff, Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche, «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 1925 (XLVI), стр. 140—155.

[2] M. Alpatov, L'icone byzantine du Crucifiement dans la cathedrale de la Dormition à Moscou et les emprunts a Byzance dans les icones russes, «Recueil Uspenskij», II, Paris, 1932, стр. 195—211.

ческие традиции. Ему удалось выработать столь совершенный художественный язык, что на протяжении XV века его стиль сделался общерусским стилем, а его личность оказалась окруженной ореолом столь великой славы, что ее начали воспринимать как идеальный образ художника.

Каково отношение Андрея Рублева к Феофану Греку? Был ли Рублев учеником и последователем Феофана или он прошел равнодушно мимо искусства последнего? Чем Феофан Грек мог привлекать молодого Рублева и чем он должен был его от себя отталкивать? Вот те проблемы, которые, естественно, возникают перед всяким исследователем, интересующимся истоками стиля крупнейшего древнерусского живописца.

Ученые по-разному решали вопрос о взаимоотношениях Феофана Грека и Андрея Рублева. И. Э. Грабарь решительно утверждал школьную преемственность Рублева от Феофана: «Почти наверное Рублев, до того как превратиться в его помощника, был его учеником...»[1] На этой же точке зрения стоял и Ш. Диль[2]. А. И. Некрасов[3] и Ф. Швейнфурт[4] отрицают какую-либо связь Феофана с Рублевым. Более осторожно ставят вопрос П. П. Муратов[5], Д. В. Айналов[6], Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев[7] и М. В. Алпатов[8]. Отвергая гипотезу о школьной зависимости Рублева от Феофана, они одновременно допускают сильное воздействие второго на первого. Особенно ясно сформулировал свой взгляд Д. В. Айналов: «Совместная работа Андрея Рублева и Феофана Грека при выполнении столь ответственного заказа в Москве говорит о том, что Андрей Рублев прошел свою выучку уже раньше в Москве, и притом не у Феофана Грека, и что от последнего он мог почерпнуть лишь более основательное знание той константинопольской художественной манеры, которой придерживался Феофан».

Андрей Рублев родился, вероятнее всего, около 1370 года[9]. Он должен был сложиться в самостоятельного мастера на протяжении 90-х годов, когда Феофан появился в Москве. В 1405 году оба художника совместно работали в Благовещенском соборе. Более молодому Рублеву трудно было избегнуть воздействия могучей творческой личности Феофана, тем более что последний держал в Москве на протяжении 90-х годов свою мастерскую, которая была, как мы видели, главным центром по изготовлению великолепных лицевых рукописей. Само собой напрашивается предположение, не работал ли Рублев в мастерской Феофана и не могут ли ему быть приписаны

[1] И. Грабарь, Феофан Грек, стр. 19.

[2] Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, II, Paris, 1926, стр. 838.

[3] А. Некрасов, Древнерусское изобразительное искусство, М., 1937, стр. 230.

[4] Ph. Schweinfurth, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, Haag, 1930, стр. 188.

[5] П. Муратов, Русская живопись до середины XVII века в «Истории русского искусства» под ред. И. Грабаря, т. VI, стр. 244.

[6] D. Ainalov, Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau, Berlin und Leipzig, 1933, стр. 94.

[7] Б. Михайловский, Б. Пуришев, Очерки истории древнерусской монументальной живописи, М.—Л., 1941, стр. 16, 157.

[8] M. Alpatov, N. Brunov, Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg, 1932, стр. 308.

[9] Рублев умер ок. 1427 или ок. 1430 г. Вторую дату отстаивает П. Д. Барановский, но она не является бесспорной.

миниатюры Евангелия Хитрово[1]. Несмотря на заманчивость этой гипотезы, от нее все же приходится отказаться, так как стиль этих миниатюр не только говорит о том, что они были исполнены мастером старшего поколения, но и обнаруживает другую, менее искушенную руку. Искусство, представленное миниатюрами Евангелия Хитрово, хочется характеризовать, хотя оно и современно молодому Рублеву, как искусство предрублевской поры. Подводя нас вплотную к творчеству мастера, оно показывает, каким было его ближайшее художественное окружение.

При решении вопроса о том, кто был прямым учителем Андрея Рублева, всегда необходимо помнить, что Москва имела свою собственную живописную традицию и своих собственных мастеров. У Андрея Рублева была полная возможность пройти выучку у одного из московских иконописцев. Его наиболее вероятным учителем был тот старец Прохор с Городца, который работал с ним в Благовещенском соборе и которому И. Э. Грабарь убедительно приписал вторую группу «праздников», начиная с «Тайной вечери» и кончая «Успением»[2]. Во всяком случае, манера этого мастера, еще тесно связанного с живописными традициями XIV века, обнаруживает наибольшую близость к несомненным работам Рублева. В его произведениях есть уже тот элемент сильно выраженной русификации, который явился отправной точкой для Рублева, пролагающего новые пути в искусстве.

Ставя так вопрос, мы не хотим отрицать основательного знакомства и Прохора и Андрея с византийскими образцами, пользовавшимися такой большой популярностью к концу XIV века в Москве. Ряд московских икон этого времени, как, например, близкое по стилю к миниатюрам Евангелия Хитрово «Благовещение» из Троице-Сергиевой лавры[3] или «праздники» в Третьяковской галлерее[4], ясно показывают, насколько органически усвоили современники юного Рублева неоэллинистические формы. У нас, однако, нет основания целиком возводить неоэллинистическое течение к творчеству Феофана. Не следует забывать о греках митрополита Феогноста, ознакомивших Москву с палеологовскими новшествами уже в 1344 году[5], нельзя забывать и о византийских иконах, бытовавших в Москве. Поэтому предполагаемый учитель Андрея старец Прохор мог сложиться как художник еще в дофеофановский период, то есть на протяжении седьмого и восьмого десятилетий, когда были живы неоэллинистические традиции 40-х годов.

Если, таким образом, мы не можем связывать неоэллинистическое направление с деятельностью одного Феофана Грека, то, с другой стороны, трудно было бы себе представить, что прославленный византийский мастер, с которым Рублев работал бок

[1] И. Э. Грабарь (Андрей Рублев, «Вопросы реставрации», 1926 (1), стр. 103—104, 110) и М. В. Алпатов (Андрей Рублев, М.—Л., 1943, стр. 10; Андрей Рублев, М., 1959, стр. 13) склонны приписывать миниатюры Евангелия Хитрово Андрею Рублеву.

[2] И. Грабарь, Андрей Рублев, стр. 84. «Преполовение» и «Фомино уверение» были написаны в 1547—1548 гг. псковичами.

[3] M. Alpatoff, Eine Verkündigungsikone aus der Palaologenepoche in Moskau, «Byzant. Zeitschr.», 1925 (XXV), стр. 347—357. Архитектурные кулисы этой иконы очень близки к миниатюрам Евангелия Хитрово (особенно к зданиям позади евангелистов Матфея и Луки).

[4] M. Alpatoff, Eine russische Ikone mit sechs Festbildern der Sammlung S. P. Rjabuschinsky in Moskau, «Belvedere», 1929 (VIII), стр. 34—39.

[5] Ср. Г. Жидков, Московская живопись середины XIV века, М., 1928, стр. 64—71.

о бок, не оказал на последнего никакого воздействия. Конечно, Андрей и Феофан были во многих отношениях антиподами, но слишком велико было обаяние феофановского таланта, чтобы можно было ему не поддаться. И в жизни Андрея был, несомненно, такой момент, когда искусство Феофана захватило его своей силой и своеобразной красотой. Однако отношение Рублева к Феофану было далеко не столь простым, как это представлялось тем ученым, которые склонны были сделать из Андрея прямого «последователя» Феофана.

И на протяжении 90-х годов и в 1405 году Андрей Рублев имел полную возможность изучать работы Феофана. Должно быть, часами простаивал он перед его московскими росписями и иконами, поражаясь их высокому художественному совершенству. Страстные патетические образы феофановских святых не могли не проникнуть в душу Рублева. Но его собственные художественные идеалы были иными — более спокойными, более мягкими, более лирическими. И все-таки яркая личность Феофана оставила глубокий след в творческом развитии Рублева. Последнему он должен был импонировать прежде всего своим высочайшим мастерством. Он приобщил Рублева к лучшим монументальным традициям византийской живописи, обострил его замечательный колористический дар, научил самым разнообразным композиционным приемам, помог отшлифовать его искусство. И он обогатил его представления о человеке, сложный душевный мир которого как бы предстал ему в новом свете.

Так как от Феофана до нас дошли лишь случайные работы, то очень трудно доказать его прямое воздействие на Рублева. Есть, однако, одна область их творчества, в которой органическая связь между обоими художниками выступает с полной очевидностью. Созданные Феофаном прориси для чиновых фигур благовещенского иконостаса были, несомненно, использованы Рублевым. Так, в иконостасе Успенского собора Рублев почти точно повторяет иконографический тип феофановского «Спаса», а в иконостасе Троицкого собора к чиновым иконам Феофана восходят образы Василия Великого, апостола Петра, Архангела Михаила, архангела Гавриила, апостола Павла и Христа. Конечно, мы не имеем здесь точных копий. Рублев и его помощники сознательно видоизменяют феофановские образы. Они упрощают линию силуэта, усиливают плоскостное начало, придают несколько иной поворот фигурам, порой даже меняют положение рук и ног, совсем по-иному трактуют цвет. И все же сходство более поздних икон с более ранними не подлежит сомнению. При решении проблемы иконостаса Рублев непосредственно опирался на опыт Феофана. Только он развил феофановские идеи в направлении еще большей монументальности, благодаря чему его Успенский иконостас с чиновыми фигурами высотою более трех метров знаменует новое слово в истории древнерусской монументальной живописи.

Феофановское искусство произвело сильное впечатление не только на Рублева, но и на современных ему московских иконописцев, о чем свидетельствуют такие иконы, как «Божия Матерь, Мати Молебница» из Ипатьевского монастыря в Костроме и «Богоматерь Донская» в Третьяковской галлерее, «Богоматерь Донская» в Загорском музее, «Умиление» в Успенском соборе в Кремле (табл. 112)[1]. Во всех этих вещах,

[1] «Богоматерь Донская» в Государственную Третьяковскую галлерею поступила из Загорского музея. См. В. Антонова, О Феофане Греке..., стр. 18—19; ее же, Иконографический тип Перивлепты и русские иконы Богоматери в XIV веке.

исполненных на рубеже XIV и XV веков, чувствуются явственные отголоски свободного живописного стиля Феофана. Они написаны в той же сочной манере, в которой работал и Прохор с Городца. Бросается в глаза определенная близость типов Марии и младенца к прославленной иконе Донской Богоматери. К началу XV века этот живописный стиль быстро сходит на нет, уступая место чисто иконописному стилю, основой которого становится линия, приобретающая ведущее значение не только в очерке фигуры, но и в ее внутренней разделке.

Было бы очень важно получить представление о работах тех прямых учеников Феофана, которые помогали ему при выполнении крупных заказов и которых упоминает автор Троицкой летописи. К сожалению, гибель множества памятников ранней московской живописи препятствует этому. До нас дошли лишь две иконы, обнаруживающие не только сильнейшее влияние Феофана, но и большую близость к его стилю. Это монументальное «Преображение» (табл. 113—119), происходящее из Переславля-Залесского, бывшего личной вотчиной московских князей[1], и маленькая четырехчастная иконка в Гос. Третьяковской галерее (табл. 120—121)[2].

Композиция иконы Преображения, с ее бурным движением, восходит к византийским образцам палеологовской эпохи[3]. Как бы парящий в воздухе Христос дан в окружении трех лучей, которые четко выделяются на фоне круглого ореола. По сторонам от Христа стоят пророки Илья и Моисей. Их полуфигуры повторены в верхних углах иконы: ангелы низводят их с облаков[4]. Апостолы изображены поверженными наземь. Иоанн, ослепленный исходящим от Христа светом, закрывает себе лицо рукой, Иаков упал навзничь, стоящий на коленях Петр возносит горячую молитву Христу. На фоне пещер представлены группы апостолов, возглавляемые Христом. Слева апостолы и Христос поднимаются на Фаворскую гору, справа они спускаются с нее[5]. Композиция носит уравновешенный и строго симметрический характер. Все фигуры искусно объе-

---

[1] M. Alpatov, N. Brunov, Geschichte der altrussischen Kunst, стр. 303, 305; А. Некрасов, Древнерусское изобразительное искусство, стр. 228; В. Антонова, О Феофане Греке в Коломне, Переславле-Залесском и Серпухове, стр. 22—25.

[2] «Masterpieces of Russian Painting», London, 1930, стр. 101, табл. 111. Здесь икона воспроизведена до окончательной реставрации — с расчищенным одним лишь нижним правым клеймом. Икона совершенно бездоказательно датируется ранним XIV в.

[3] Ср. мозаику церкви св. Апостолов в Фессалониках (*Δ. Ξυγγόπουλος*, ук. соч., табл. 18—21), миниатюру из Евангелия в Парижской Национальной библиотеке, gr. 54, л. 213 (H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1929, табл. XCVI-25), миниатюру из «Теологических сочинений Иоанна Кантакузина», там же, gr. 1242, л. 92 об. (H. Omont, ук. соч., табл. CXXVI), сербскую фреску в Пече (V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, II, Beograd, 1934, табл. XCV), миниатюры из болгарской «Псалтири Томича» в московском Историческом музее, муз. 2752, л. 159 об., и мн. др.

[4] Эта деталь, довольно обычная для поздних памятников, всплывает едва ли не впервые на иконе из Третьяковской галереи. В искусстве XVII в. ангелы изображаются выводящими Илью с облаков, а Моисея из гроба. См.: Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских, Спб., 1892, стр. 200—201.

[5] Эти вводные эпизоды впервые появляются в живописи XIII в. и получают в дальнейшем широкое распространение. См.: G. Millet, Iconographie de l'Evangile, Paris, 1916, стр. 231. Ср. также фрески в Грачанице (V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, табл. LXVIII), Перивлепте (G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, табл. 119—9 и в Пантанассе (ibid., табл. 140—2).

динены при помощи горок, лещадки которых сознательно измельчены художником, чтобы пейзажные элементы воспринимались лишь как аккомпанемент к запечатленной им сцене.

В искусстве XIV века тема «Преображения», в связи с горячими спорами о природе фаворского света, приобрела исключительную популярность. Она получила гораздо более живое и динамическое истолкование, нежели то, которое ей давалось в искусстве XI—XII веков. Среди множества икон, фресок и миниатюр на эту тему икона Третьяковской галлереи особенно примечательна, так как ее идейный замысел, несомненно, восходит к учению Григория Паламы о фаворском свете. Художника, по-видимому, более всего интересовала передача излучаемого Христом холодного серебристого сияния, которое отражается на лещадках гор, на одеяниях, на лицах. Этот серебристо-голубой свет проходит как бы лейтмотивом через всю колористическую гамму иконы. Христос, чья фигура обладает наибольшей светосилой, облачен в белоснежное одеяние, от него исходят серебристо-белые лучи, его окружает серебристо-голубой ореол. Горы окрашены в серебристо-зеленые и розовато-коричневые цвета. Вишневые и серебристо-зеленые одеяния пророков и апостолов оживлены яркими голубыми пробелáми. Зеленовато-желтый плащ Петра, несмотря на интенсивность своего тона, играет явно второстепенную роль по сравнению с его водянисто-синим хитоном и такого же цвета одеяниями пророков. Столь удивительная передача света невольно заставляет вспомнить о том, как Палама описывает явление Христа на Фаворской горе. «Христос, солнце истины и справедливости, прежде всего захотел показаться, и как можно ближе, апостолам. Затем, воссияв с большим блеском по причине своей высочайшей светозарности, он сделался невидимым для их глаз подобно солнцу, на которое смотришь, и погрузился в световое облако»[1]. Учение Паламы объясняет нам и весьма своеобразную форму ореола, состоящую из двух сфер и сияния, от которого исходят три луча[2]. «Бог отец и св. дух присутствовали невидимыми: один — свидетельствуя словом, что это есть его сын любимый; другой — сияя вместе с ним световым облаком и показывая, что сын обладает вместе с ним и отцом общим светом, который един, так как то, что составляет их богатство, это общность и единство сияния, которое они излучают». Таким образом, фаворский свет был, в толковании Паламы, символом троичности божества. Соответственно этому учению автор иконы скомпоновал ореол из трех элементов, а от сияния отводит три луча. Тем самым он хотел подчеркнуть, что фаворский свет был присущ трем лицам Троицы.

Отвлеченность замысла, несколько необычный для русских икон сумрачный колорит, суровый тип Христа, близкий к феофановскому Спасу, — все это, казалось бы, говорит о том, что мы имеем здесь работу греческого мастера. Но лица пророков и апостолов уже чисто русские. В них нет византийского аскетизма и византийской психологической напряженности, они носят более открытый характер. Много русского и в позах пророков, умиленно склонившихся перед Христом; на византийских иконах пророки даются обычно стоящими более прямо, что подчеркивает торжественность

[1] J. Migne, PG., t. 151, col. 444 B. Ср. G. Millet, Iconographie de l'Evangile, стр. 230.

[2] J. Migne, PG, t. 151, col. 425 C. Ср. G. Millet, ук. соч., стр. 231.

сцены. Наконец, все надписи русские. Это своеобразное сочетание греческих и русских элементов дает основание приписать икону либо обрусевшему греку, либо русскому выученику греческого мастера. Последнее предположение более вероятно. По-видимому, икона была исполнена одним из ближайших учеников Феофана, который, как и его учитель, был прирожденным фрескистом, привыкшим писать в широкой, энергичной манере. Так как Переславский собор подвергся капитальному ремонту около 1403 года, то этим временем и хочется датировать икону Преображения, против чего отнюдь не говорит ее стиль.

Вторая икона, законченная расчисткой в 1960 году, также хранится в Государственной Третьяковской галлерее[1]. На этой четырехчастной иконе, очень небольшой по размеру (0,32×0,25), изображены Иоанн Предтеча в пустыне, лик апостолов, пророков и святителей и лик мучеников, мучениц и преподобных (верхнее правое клеймо с изображением восседающей на троне Богоматери расчищено только недавно). Иоанн Предтеча представлен стоящим. Он слегка склонился. Правой рукой он благословляет, в левой держит свиток со славянской надписью: «Покаятеся приближибося Вам цртво небсное уже бо секира и . и .». У ног Предтечи стоит чаша, в которой покоится его глава, а на втором плане виднеется кулиса, разделанная мелкими лещадками. Наклонная линия кулисы вторит наклону корпуса Предтечи, чья фигура, вместе со скалой, превосходно вписана в прямоугольник клейма. Несмотря на крохотные размеры фигуры, художнику хорошо удалось выразить в ней оттенок душевной мягкости. Два нижних клейма, сохранившие остатки надписей: «ст ап, ст пр.» (святые апостолы, святые пророки), «Пр. м.» (пророки, мученики), заполнены множеством фигур святых. Среди них опознаются Петр и Павел, святители, митрополиты, архидиаконы, отшельники, святые монахи, мученики, мученицы. В нижнем правом углу представлены две гробницы с шестью облаченными в белые саваны фигурами восстающих из мертвых. Миниатюрные размеры голов не помешали художнику дать большое разнообразие характеристик. Типы лиц (особенно бородатые святые в нижнем правом клейме) очень близки к образам феофановских столпников из росписи Спаса Преображения в Новгороде. Автор иконы, работающий в смелой живописной манере, полностью усвоил художественные заветы Феофана Грека, чьим прямым учеником он несомненно являлся. В пользу этого говорит и несвойственный чисто русским иконам колорит, основанный на густых, несколько сумрачных красках, среди которых преобладают темно-синие и темно-зеленые тона; в качестве дополнительных цветов даются охряные, вишневые и красные. Карнация, выполненная по темному коричневому санкирю, имеет белесый оттенок и обработана с помощью резких контрастов света и тени, усиливающих выражение внутренней напряженности, присущей большинству лиц. Именно это выражение сближает икону с работами Феофана Грека.

То сильно византинизирующее течение, которое так характерно для московской живописи конца XIV — начала XV века и которое в немалой степени связано с дея-

[1] В надписи XVII—XVIII вв., удаленной при реставрации и в свое время находившейся на верхнем поле иконы, последняя называлась «Четыредесятница». Икона происходит из колокольни Ивана Великого в Московском Кремле, где в первые годы революции был размещен склад церковной утвари. Таким образом, точное место происхождения иконы остается неизвестным.

тельностью Феофана Грека, не имело на русской почве будущего. Оно очень скоро сошло на нет, целиком растворившись в широком потоке русского искусства. Феофан был последним византийским мастером, оставившим глубокий след в русской живописи. В дальнейшем если отдельные греческие мастера и попадали к нам на Русь, то они уже не играли сколько-нибудь существенной роли. После Рублева национальный язык русской живописи настолько четко определился, что никакие влияния, шедшие извне, не способны были его видоизменить. Рублев заложил крепкое основание для всего позднейшего искусства. И хотя сам он использовал великий опыт Византии и уроки одного из ее наиболее выдающихся мастеров, это ни в какой мере не помешало ему стать на путь вполне самостоятельного развития. Здесь лишний раз сказалась удивительная способность русского народа перерабатывать на свой лад и подчинять своим собственным целям все взятое со стороны.

ИСТОРИЧЕСКОЕ МЕСТО ФЕОФАНА ГРЕКА

Если бы от Феофана Грека сохранились все упоминаемые Епифанием и летописями произведения, он, несомненно, предстал бы перед нами во весь свой исполинский рост как одна из центральных фигур искусства XIV века. Но даже и при теперешнем положении вещей, когда нам приходится изучать лишь случайно сохранившиеся и притом весьма немногочисленные работы мастера, творчество Феофана поражает своим размахом и силой своего эмоционального воздействия. Феофан был выдающимся талантом, человеком исключительной разносторонности, художником огромного живописного темперамента. Он чутко откликался на идейные веяния своей эпохи: и на раннепалеологовский гуманизм, и на психологические теории исихастов, и на бунтарство новгородских еретических сект. На этой сложной основе он дал новое по сравнению со своими предшественниками понимание человека — гораздо более индивидуальное и более психологическое. В патетических, страстных образах феофановских святых ярко отразились противоречия его века, отмеченного печатью кризиса средневекового мировоззрения. С замечательной проникновенностью передал мастер тот трагический разлад, который был следствием глубокой коллизии между традиционным устремлением к богу и познанием соблазнов мира. Для Феофана уже не существует типического, безликого образа святого. Каждый святой является для него носителем индивидуальных переживаний, чей сложный

душевный мир с безупречной точностью запечатлевает его кисть. И как ни отвлеченны переживания его святых, продолжающих жить в узком кругу старых церковных идей и представлений, он всегда находит такие средства для характеристики этих переживаний, которые сообщают последним изумительную наглядность и конкретность. Вот почему под кистью Феофана даже экстаз столпника воспринимается как точно и ясно очерченное психологическое состояние.

Хотя искусство Феофана не ломает традиционных церковных рамок, хотя мастер всю свою жизнь оставался склонным к умозрительному мудрствованию, любое его произведение все же содержит в себе здоровое и крепкое реалистическое ядро. Именно этим своим свойством искусство Феофана особенно привлекало русских, в первую очередь новгородцев, которые сделали самые последовательные и наиболее далеко идущие выводы из художественной практики прославленного мастера.

Неизвестно, с какими намерениями ехал Феофан на Русь. Вполне возможно, что он собирался побыть здесь недолгое время, подобно тем мастерам, которые посещали чужие страны в поисках более высоких заработков. Такие заезжие иностранцы обычно сохраняли презрительное отношение к культуре народа, оказавшего им гостеприимство, и при первом удобном случае уезжали к себе обратно на родину. Совсем иной была судьба Феофана. Приехав на Русь, он прожил здесь около тридцати лет, до конца своих дней. Феофан сразу же активно включился в ее художественную жизнь, вступившую в полосу блестящего расцвета в связи с общим подъемом русской национальной культуры. Он органически усвоил передовые идеи Новгорода и Москвы, немало обогатившие его творчество и во многом помогшие ему отойти от догматизма византийского мышления. На Руси Феофан тесно сжился с русскими людьми и крепко вошел в русское искусство, судьба которого была в его глазах уже неотделима от его собственной судьбы. И поскольку он занес к нам не сухие, упадочные формы позднепалеологовского искусства, а те свободные живописные традиции, которые сложились в начале XIV века на константинопольской почве, когда неоэллинистическое течение находилось в полном расцвете, постольку искусство Феофана породило на Руси широчайший отклик.

Феофан имел у нас одинаковый успех и как фрескист, и как иконописец, и как миниатюрист. В нем поражали сложность духовной культуры, независимость от цеховой рутины, неисчерпаемая фантазия, зоркость глаза на самые тонкие душевные движения, наконец, огромный живописный темперамент. В зависимости от индивидуальных склонностей различные мастера брали от него то, что было им ближе по духу. Новгородцам Феофан нравился главным образом бунтарскими и реалистическими сторонами своего творчества, москвичам — глубиной психологических решений и совершенством художественных приемов. Но и для тех и для других его искусство было всегда притягательным и живым, будило их мысль и шлифовало их мастерство. Столь большая действенность феофановского искусства была возможна лишь потому, что великий мастер чутко откликался на запросы русских людей и сумел проникнуться их чувствами и мыслями. Вот почему имя Феофана Грека фигурирует на страницах истории русского искусства как имя не заезжего иностранца, а одного из активных строителей нашей художественной культуры.

ПРИЛОЖЕНИЯ

КРИТИКА ТЕОРИИ Д. В. АЙНАЛОВА О ЗАПАДНЫХ ВЛИЯНИЯХ В ВОЛОТОВСКОЙ РОСПИСИ

В оценке волотовской росписи Д. В. Айналов исходил из своей излюбленной мысли, что новая византийская манера XIV века не была плодом самостоятельной внутренней работы византийского искусства, а служила лишь отражением работы великой эпохи начального Возрождения в Италии (ср. Д. Айналов, Византийская живопись XIV столетия, стр. 150 и др.). Отрицая, вслед за Н. П. Кондаковым, творческий характер «палеологовского Ренессанса», Д. В. Айналов был склонен возводить всякое проявление в нем живого, выразительного, страстного начала к готическим и итальянским источникам. Именно с этих позиций он подошел к волотовской росписи, которую он рассматривал как памятник палеологовского круга в широком смысле этого слова. Внимательно анализируя аргументацию Д. В. Айналова, приходится признать ее полную несостоятельность.

Так, например, никак нельзя согласиться с почтенным ученым, когда он связывает с итальянскими и готическими источниками такие детали, как объемные скалистые блоки, косые складки мафория и широкие одежды Богоматери. Всем этим деталям нетрудно найти прототипы в старых византийских рукописях, хранящих живые отголоски эллинистического понимания формы.

Киворий на чрезвычайно тонких высоких колонках из сцены «Моления о посохах» Д. В. Айналов также считает западным мотивом. Однако аналогичные кивории нередко встречаются в произведениях чисто византийского мастерства — см. миниатюры из «Лествицы» Иоанна Климакса в Ватиканской библиотеке, gr. 394, л. 96 об. (A. Venturi, Storia dell'arte italiana, III, Milano, 1902, рис. 344), из «Слов Григория Богослова» в Историческом музее, греч. 61, лл. 23 об., 81 («Copies photographiques des miniatures des manuscrits grecs conservés à la Bibliothèque Synodale autrefois Patriarcale de Moscou», III, Moscou, 1865, табл. 3, 6), из Четвероевангелия в Ивере, 5, л. 377 (Н. Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне, Спб., 1902, рис. 101), мозаику в Дафни (G. Millet, Le monastère de Daphni, Paris, 1899, табл. XII) и мн. др.

Не более убедительно и возведение композиции «Не тронь меня» (Noli me tangere) к искусству Джотто и мастеров его круга. Как доказал G. Millet (Iconographie de l'évangile, стр. 546—549), изображения припадающей к ногам Христа Марии Магдалины, хотя и не типичные для византийской иконографии, все же были известны византийским художникам XI—XII веков (Евангелие в Парижской Национальной библиотеке, gr. 74, лл. 101 и 209 об., Евангелие в флорентинской Лауренциане, Laur. VI, 23, л. 97, мозаика собора в Монреале и др.). Тема «Не тронь меня» неоднократно разрабатывалась сербскими мастерами в XIV—XV столетиях (фрески Жичи, Старо-Нагоричино, Грачаницы, Дечан, Маркова монастыря, Каленича; см. V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, II, стр. 20, 25, 28, 33, 45, 56, 63, табл. LXXVIII). Следовательно, волотовский мастер, создавая группу Христа и Марии Магдалины, имел за своей спиной крепкую византийско-славянскую традицию. Он только сумел

насытить эту группу таким движением и придать ей такую страстность выражения, равных которым мы не найдем во всем византийском и сербском искусстве. Но это является уже индивидуальным свойством его таланта и никак не может быть объяснено итальянскими влияниями.

Примерно так же приходится ставить вопрос и в отношении другого утверждения Д. В. Айналова, рассматривающего образ Марии Магдалины из «Погребения Христова» как навеянный итальянскими прототипами. «Фигура Марии Магдалины, — пишет Д. В. Айналов (ук. соч., стр. 134), — несомненно восходит к драматическим женским фигурам Чимабуэ, перешедшим впоследствии и в живопись Джотто и Дуччо». И в данном случае мы имеем дело с явной недооценкой того нового, что византийские, сербские и русские художники внесли в искусство XIV века. Они сделали гораздо более эмоциональными все основные иконографические типы, лишив их тем самым традиционной строгости и суровости. В частности, образ Марии Магдалины с воздетыми к небу руками неоднократно фигурирует в византийских и сербских памятниках XII—XIII веков. Этот образ постепенно выделился из обычно расположенной в левой части композиции группы трех жен мироносиц, одна из которых изображалась с поднятыми руками (см. G. Millet Iconographie de l'évangile, рис. 531. 533, 550). В целях усиления эмоциональных акцентов художники сначала придвинули фигуру Марии Магдалины к телу Христа (см. там же, рис. 535, 543), а затем отвели ей центральное место (см. там же, рис. 544, 545, 559). Если при этом они изображали на втором плане крест, то фигура Марии Магдалины, естественно, приходилась либо под его ветвями (G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris, 1910, табл. 88—2; V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, I, Beograd, 1930, табл. 102 а), либо же перед самым его стволом (волотовская фреска). Все эти факты ясно показывают, что сцена «Погребение Христово», представленная на стене Волотовской церкви, преемственно связана с традициями византийско-славянской иконографии и не имеет в себе ничего такого, что давало бы основание говорить об итальянских влияниях.

С Италией Д. В. Айналов связывает и фигурирующую в нише жертвенника композицию «Не рыдай мене мати» (Христос во гробе).

И этот иконографический тип, с его характерной для искусства XIV века эмоциональностью, является плодом развития византийско-славянской, а не западной иконографии, на что справедливо указали уже Милле (Iconographie de l'évangile. стр. 483—484) и Панофски («Imago Pietatis». Ein Beitrag zur Typengeschichte des «Schmerzensmannes» und der «Maria Mediatrix», «Festschrift für Max J. Friedländer zum 60 Geburtstage», Leipzig, 1927, стр. 261—262). Об этом см. подробнее В. Лазарев, О связях новгородской живописи с сербской, «Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР», 1958, стр. 250—254.

Сложнее обстоит дело с атрибутами архангела Гавриила и праотца Сифа. Д. В. Айналов считает, что Гавриил держит в левой руке не обычную для архангелов печать господню, а зерцало, якобы навеянное треченти стскими аллегориями Мудрости, в которых зеркало является неизменным атрибутом. Огромное зерцало волотовского архангела совсем не похоже на то, что мы находим в западной иконографии. Я не знаю ни одной сколько-нибудь близкой аналогии такой трактовке этого атрибута ни

в византийском, ни в западном искусстве. По-видимому, мы имеем здесь дело с переработкой какого-то литературного мотива. Недаром в тексте одного хронографа — сборника XVIII века из Чудова монастыря — говорится, что «егда приидет повеление от Господа, тогда слух вострепещет у Архангела и абие зрит в зерцало, иже имать в руце и обретает повеленное ему от Господа в зерцале написано...» («Библиографические материалы, собранные А. Н. Поповым», изд. под ред. М. Н. Сперанского, М., 1889, стр. 50). На этот текст правильно обратил внимание сам Д. В. Айналов, но он не сделал из него нужных выводов, так как и в данном случае он пошел по излюбленному им пути сближений с западными образцами. Нельзя также забывать, что уже в русском переводе Григория Назианзина, сделанном в XIV веке, говорится о зерцалах и гаданиях. Ср. критические замечания Оскара Вульфа (O. Wulff, Ein byzantinischer Ikonentypus in nordrussischer Nachbildung, «Recueil Uspenskij», II, Paris, 1932, стр. 227—228), который считает, что волотовский архангел держит не зерцало, а сферу; эту сферу Вульф возводит к византийским источникам.

И в отношении диска в руках праотца Сифа у нас нет достаточных оснований, чтобы выводить его из западной иконографии. Он, несомненно, навеян апокрифической литературой, что допускает и сам Д. В. Айналов, превосходно использовавший литературные источники (ук. соч., стр. 140). На диске представлены звезды и солнце в виде головы с лучистыми языками пламени. Проводимая Д. В. Айналовым аналогия с рельефом в Сент Шапель (табл. XXVI—2) совсем не убедительна (на диске, который держит бог, изображены солнце, луна и земля). В наших старых сказаниях, связанных с греческими библейскими апокрифами, и в «Хронике» Георгия Амартола Сиф характеризуется как установивший время солнцу, луне, звездам, летам, месяцам, неделям, дням и часам и как давший имена звездам и планетам; после потопа Каинан, сын Арфаксада, «обрете имя Сифово и чад его и звезных имен на досце камене написано» (см.: «Библиографические материалы, собранные А. Н. Поповым», стр. 60, прим. 22, и И. Порфирьев, Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки, Спб., 1877, стр. 248). В этих апокрифах и следует искать объяснение атрибута Сифа. Для волотовского мастера весьма типично, что он широко использовал в своем искусстве апокрифические мотивы, в которых обычно ярко преломлялось народное творчество, перераставшее узкоцерковные рамки.

Пожалуй, наименее обоснованным среди всех аргументов Д. В. Айналова является сближение им сцены монастырского пиршества с мозаикой Крещальни св. Марка, изображающей «Пир Ирода» (Д. Айналов, ук. соч., стр. 142—145, табл. XXIII-1). Волотовские фрески не имеют ничего общего с этим упадочным памятником греко-венецианского мастерства. В фигурах пирующих напрасно было бы искать «готические» черты. И здесь Д. В. Айналов отождествляет все элементы движения с готикой, как будто византийские и русские мастера XIV века не могли самостоятельно придать фигурам более естественные и живые повороты. Сцена пиршества с ее любопытнейшими бытовыми подробностями ясно показывает, какой острой наблюдательностью обладал волотовский мастер. Его игумен и пирующие с ним «богатые», облаченные в нарочито пышные одеяния, поражают верностью своих характеристик.

Конечно, все эти одеяния, головные уборы, предметы обстановки были навеяны самой действительностью, а не почерпнуты из каких-то «пизано-сьено-флорентинских» памятников, которых волотовский мастер никогда не видел.

В свете всего изложенного совершенно ясно, что в иконографии и стиле волотовской росписи нет ни одной черты, которая указывала бы на наличие в ней западных влияний. Основными источниками, откуда черпал волотовский мастер, были, с одной стороны, старые местные новгородские традиции, с другой — искусство Феофана. Этих двух источников вполне достаточно, чтобы объяснить происхождение стиля этого мастера, занимающего выдающееся место в истории новгородской монументальной живописи.

ПИСЬМО ЕПИФАНИЯ ПРЕМУДРОГО К КИРИЛЛУ ТВЕРСКОМУ

«Выписано из послания иеремонаха Епифания, писавшаг [о] к некоему другу своему Кириллу.

«Юже некогда видел еси церковь Софийскую цареградскую, написану в моей книзе во Евангелии, еже гречески речется Тетроевангелие, нашим русским языком зовется Четвероблаговестие. Прилучижеся таковому граду списати в нашей книзе сицевым образом. Понеж езда живях на Москве, идеже бяше тямо муж он жизый, преславный мудрок, зело философ хитр, Феофан, гречин, книги изограф нарочитый и живописець изящный во иконописцех, иже многи различные множае четвородесятоисченных церквей каменных своею подписал рукою, яж по градом, елико в Константине граде и в Халкидоне, и в Галафе, и в Кафе, и в велицем Новегороде, и в Нижнем. Но на Москве три церкви подписаны: Благовещения святыя Богородицы, Михайло святый, одну ж на Москве. В Михаи́ле святом на стене написа град, во граде шаровидно подробну написавый; у князя Владимира Андреевича в камене стене саму Москву такоже написавый; терем у князя великого незнаемою подписью и странно-лепно подписаны; и в каменной церкви во святом Благовещении корен Иесеев и Апокалипьсий также исписавый. Сия ж вся егда назнаменующу ему или пишущу, никогда ж нигдеж на образцы видяще его когда взирающа, якож нецыи наши творят иконописцы, иже недоумения наполнишася присно приницающе, очима мещуще семо и овамо, не толма образующе шарми, елико нудяхуся на образ часто взирающе; но мняшеся яко иному пишущу рукама убо изобразуя писаше, ногама ж бес покоя стояше, языком ж беседуя с приходящими глаголаше, а умом дальная и разумная обгадываше; чювственныма бо очима разумныма разумную видяше доброту си. Упредивленный муж и пресловущий великую к моей худости любовь имеяше; тако и аз уничиженный к нему и неразсудный дерзновение множае стяжах, учащах на беседу к нему, любях бо присно с ним беседовати.

Аще бо кто или вмале или на мнозе сотворит с ним беседу, то не мощно еже не почудитися разуму и причтам его и хитростному строению. Аз видя себе от него любима и неоскорбляема и примесих к дерзости безстудство и понудих его рекий: «Прошу у твоего мудролюбия, да ми шарми накартаеши изображение великия оноя церкви святыя Софии, иже во Цареграде, юж великий Иустиниан царь воздвиже, ротуяся и уподобився премудрому Соломону; еяж качество и величество нецыи поведаша яко Московский Кремль внутреградия и округ коло ея и основание и еж обходиши округ ея; в нюже аще кто странен внидет и ходити хотя без проводника, без заблуждения не мощи ему вон изелести, аще и зело мудр быть мнится, множества ради столпотворения и околостолпия, сходов и восходов, преводов и преходов, и различных полат, и церквей, и лествиц, и хранильниц, и гробниц, и многоименитых преград и предел, и окон, и путей, и двереи, влазов же и излазов и столпов каменных вкупе. Написа ми нарицаемого Иустиниана на коне седяща и в руце своей десницы медяно держаще яблоко, ему же рекоша величество и мера, полтретя ведра воды вливаются и сия вся предреченная на листе книжнем напиши ми, да в главизне книж-

ной положу и в начало поставлю и донелиже поминая твое рукописание и на таковый храм взирая, аки во Цареграде стояще мним». Он же мудр мудре и отвеща ми: «Не мощно есть, рече, того ни тебе улучити, ни мне написати; но обаче докуки твоея ради мало нечто аки от части вписую ти, и тож не яко от части, но яко от сотыя части, аки от многа мало, да от сего маловидного изображеннаго пишемаго нами и прочая большая имаши навыцати и разумети». То рек, дерзостно взем кисть и лист, и написа наскоре храмовидное изображение по образу сущия церкви в Цареграде, и вдаде ми. От того листа нужда бысть и прочиим иконописцем московским, яко мнози бяху у когождо преписующие себе, друг пред другом ретующе и от друга приемлюще. Последи ж всех изволися и мне, аки изографу, написати четвероообразие; поставихом таковый храм в моей книзе в четырех местех: а) в начале книги в Матфееве Евангелии, идеже столп Иустиниана идеж Матфея евангелиста образ бе; в) же храм в начале Марка евангелиста; г) же пред началом Луки евангелиста; д) же внегда начатися Иоаннову благовестию, 4-храмы, 4-евангелиста написашася, иже некогда видел есть, внегда бежах от лица Едегеева на Тверь, устрашихся, паче ж всех, у тебе преупокоих претружение мое, и тебе возвестих печаль мою, и тебе явствовах все книжие мое, елицы от рассеяния и от расточения осташася у мене. Ты ж тогда таковый храм написанный видел, и за 6 лет[1] 6[2] воспомянул ми в минувшую зиму сию своим благоутробием. О сих дозде. Аминь».

(Из Сборника Солозецкой библиотеки, Анзерского скита, № 15, лл. 130—132; ср. И. Грабарь, Феофан Грек, стр. 5—6).

---

[1] Указание на Едигеев набег на Тверь и на шестилетие, протекшее с того времени, когда Епифаний, спасаясь, прибыл к Кириллу, дает возможность довольно точно датировать письмо.

[2] Эта шестерка стоит в рукописи на поле.

Аарон 33, 51, 54
Авель 39, 80; табл. 19
Авраам, патриарх 54; табл. 53 а
Агафон, св. 39, 41
агиографы 40
«агнец божий» 55
Адам 33, 39, 54, 59—61; табл. 1, 17, 51 с
Айналов Д. В. 25, 31, 49, 52, 57, 62—64, 66, 67, 75, 76, 80, 81, 96, 98, 109—111
Акакий, св. 39—42; табл. 36, 37
Акиндин, варлаамит 23
Алевиз Новый, зодчий 11
александрийские прототипы 27
александрийская традиция 27
Алексей, архиеп. новгородский и псковской 10, 57, 58
Алексей Михайлович, царь 83
Алексий, епископ 19
аллегории 58, 108 — см. также: «Космос», «Мудрость»
Алпатов М. В. 31, 33, 34, 49, 53, 58, 60, 61, 75, 76, 97—99 — см. также: Алпатов М. В. и Брунов Н. И.; Алпатов М. В. и Лазарев В. Н.; Вульф О. и Алпатов М. В.
Алпатов М. В. и Брунов Н. И. 31, 49, 52, 55, 63, 75, 93, 98, 101
Алпатов М. В. и Лазарев В. Н. 97
Амартол — см. Георгий Амартол
Амиранашвили Ш. Я. 44
Амман А. 19
ангелы 42, 50, 51, 53—57, 59, 61, 62, 65, 80, 81, 93, 101, 110; табл. 24—26
ангел — символ евангелиста Матфея — см. символы евангелистов
Андрей, апостол 81
Андроник II, Палеолог, имп. Византии 11, 12, 16, 24
Андроник Габисулава 44
Аникиев П. 19
Анисимов А. И. 38, 49, 50, 52, 53, 63, 67
Анна, мать Марии 60, 61; табл. 52 а — см. также: «Благовестие Анне»; Иоаким и Анна; «Жертвоприношение Иоакима и Анны»
Анна, пророчица 58, 60
антикизирующие мотивы 16, 25, 57
античное искусство, его традиции 16, 17, 25, 43, 57, 78, 79
античная культура, ее наследие 15—17, 25, 57
античная литература 15, 16
античные писатели 16, 17
античная философия 17
Антоний, чернец 84
Антоний Великий 21
Антонова В. И. 63, 66, 67, 70, 96, 100, 101
Анфим, св. 33
«Апокалипсис» 9, 86
— сцены из «Апокалипсиса» 13, 86, 111
апокрифы; апокрифическая литература 65, 111 — см. также: «Слово» Иоанна Солунского
апокрифические мотивы 65, 109
«Апостол» из библиотеки Троице-Сергиевой лавры (вклад митрополита Иоасафа Скрипицына) 84
апостолы 38, 50, 58, 59, 61, 63, 65, 66, 79, 89—91, 101—103; табл. 5 б, 8, 58 а, 58 б; 100—103 —см. также: Андрей; Иаков; Павел; Петр; Филипп
Аристотель 16
Аристофан 16
Аркажская ц. — см. Новгород. Ц. Благовещения в Аркажах
Арта (Малая Азия). Ц. Влахернитиссы, алтарная преграда 87
Арфаксад 109
архаические традиции 85, 97
архангелы 39, 44, 51, 57, 89, 91, 93 — см. также: Гавриил; Михаил
архидиаконы святые 103
Арциховский А. В. 57
Асаф (молящийся) 67; табл. 59
аскетизм 18, 23, 24, 42, 81, 102
Афанасий Высоцкий, игумен Высоцкого монастыря 70, 88, 96
Афины. Национальная библиотека.
— — (75) «Евангелие» 26
Афон 20, 27, 94
— Ивер. (№ 5) «Четвероевангелие» 109
— Хиландар. 13 (572) «Евангелие» 57
— — икона «Деисус» 88
афонские монастыри, афонские монахи 18, 21
Афоний неверующий 61

Настоящий указатель является сводным — предметным, именным, географическим и иконографическим.

Принятые сокращения: арх. — архимандрит; архиеп. — архиепископ; вел.кн. — великий князь (княгиня); имп. — император; кн. — князь (княгиня); митр. — митрополит; св. — святой; ц. — церковь.

Указатель составлен Н. И. Воркуновой.

Балканы 8, 26, 55, 94
балканские художники 97
Балль Г. 41
Банге Э. 73
Баранов И. А., реставратор 38
Барановский П. Д. 83, 98
Барджелло — см. Флоренция
Безобразов П. В. 18
Бек Г. 16, 20
Белград. Библиотека Сербской Академии наук. (69) «Евангелие» 57
Бенешевич В. Н. 24
Берлин. Библиотека. (Филлипс 1539) «Гиппиатрия» 77
«Благовестие Анне» 59
«Благовестие Захарии» 81
«Благовещение» 51, 79, 99
«Благовещенский чин» — см. Москва. Благовещенский собор. Иконостас.
Бобринский А. А. 89
Богоматерь; Богородица; Мария 54, 55, 57, 59—61, 64—68, 87, 89—93, 101, 103, 109; табл. 55, 56, 60, 91—93, 112
— «Владимирская» 97 — см. также: Богоматерь типа «Умиление»
— «Донская» 48, 63—68, 80, 100; табл. 55—58
— «Мати Молебница» 100
— на троне 51, 57
— «Одигитрия» 12
— «Перивлепта» 96
— «Пименовская» 96
— сцены из ее жизни 55 — см. также: богородичный цикл
— типа «Знамение» 38—40
— типа «Умиление» 31, 64, 65, 100; табл. 55, 56 — см. также: Богоматерь «Владимирская»
— «Тихвинская» 96
богородичный цикл 57 — см. также: Богоматерь, сцены из ее жизни
Богусевич В. А. 47, 49 — см. также: Строков А. А. и Богусевич В. А.
«Божия Матерь, Мати Молебница» — см. Богоматерь «Мати Молебница»
Боккаччо, Джованни 17
Болгария 97
болгарские художники 95
Борис Годунов, царь 64
Борн В. 72
Босфор 11
Брейе Л. 25, 28, 31, 32, 63, 87
Брокгауз Г. 57
Броссе М. 44
Бруно, Джордано 30
Буа Ж. 19
Буберль П. и Герстингер Г. 74, 82
Буслаев Ф. И. 28, 72
бюргерство 15, 24

Ванжа А. 20
Ван Моé А. 73
Варвара, св. 68 — см. также: «Параскева, Варвара и Ульяна»
Варлаам 54 — см. также: Варлаам и Иоасаф
Варлаам и Иоасаф 54
Варлаам, калабрийский монах 18, 20—23
варлаамиты 19, 22, 24
Василий Великий 53, 84, 90—93, 100; табл. 104, 105
Василий Данилович, новгородский боярин 10, 37
Василий Дмитриевич, вел. кн. московский 11, 12, 39, 70, 71
— его терем, роспись Феофана Грека 12, 70
Васильев А. А. 19
«Васильевские врата» — см. Новгород. Собор Софии
Васич М. 25, 26
«Введение во храм» 55
Вейганд Э. 87
Вейцман К. 77
Велюсе. Монастырь Богородицы Элеусы, росписи 39, 55
Вена. Национальная библиотека. (Theol. gr. 300) «Евангелие» 26, 82
Венеция 14
— Сан Марко 89
— — Крещальня, мозаика 111
Вентури А. 73, 74, 109
Веррия (Македония). Ц. Агиос Христос, фрески 33
Византия; Византийская империя; Византийское государство 11, 14, 15, 17, 19—21, 23—28, 30—32, 35—37, 48, 64, 87—89, 97, 104 — см. также: Ромейская держава
византийцы; византийское общество 12, 16, 17, 19, 25, 29, 34—36, 40, 47, 80, 97, 99
византийское искусство; его традиции 5, 24, 25, 28, 30, 31, 37, 38, 41, 43, 45, 46—48, 50, 57, 62, 73, 77, 78, 80—82, 94, 96, 97, 100, 103, 109—111 — см. также: палеологовское искусство; раннепалеологовское искусство
византийские историки 17
византийские каноны 37, 60, 64, 75
византийская культура 14—34, 45, 106
византийские мастера, византийские художники

5, 7, 13, 25, 27, 41, 47, 48, 53, 59—61, 64—66, 73—75, 77, 82, 90, 95—97, 99, 102—104, 109—111
византийские образцы, византийские прототипы 74, 77, 81, 99, 101, 109
византийские писатели 25
византийско-славянская иконография 110
византийско-славянская традиция 109
Виннер А. В. 54
Виссарион Никейский 17, 30
Владимир Андреевич Храбрый, кн. серпуховско-боровский 9, 12, 70, 71
— его дворец, роспись Феофана Грека 12, 70
— его семейство 71
Владимир (город). Успенский собор, фрески 81
— — иконостас 83, 90, 100
— — — икона «Спас» 83
Владимиров В. и Георгиевский Г. П. 75
«Владимирская Богоматерь», икона — см. Москва. Гос. Третьяковская галлерея
Влахерны — см. Константинополь
воины святые 38
«Вознесение» 60, 61; табл. 47 б
Возрождение; Ренессанс 30, 109
Вологда. Музей. Икона «Успения» 66
Волотово — см. Новгород. Ц. Успения на Волотовом поле
волхвы 59; табл. 48 б
Воронин Н. Н. 5
«Воскресение Христово» 57, 59; табл. 50 а
Воскресенская летопись — см. летописи
«Воскрешение Лазаря» табл. 45 б
Восток 30, 51
Восточная Европа 36
восточное искусство 27
восточнохристианское искусство 27, 46
Вратислав-Митрович Л. 63 — см. также: Вратислав-Митрович Л. и Окунев Н. Л.
Вратислав-Митрович Л. и Окунев Н. Л. 63, 65
Врионний — см. Иосиф Врионний
вселенский собор (4-й) 11
Всероссийская реставрационная комиссия 38
Вульф О. 109 — см. также: Вульф О. и Алпатов М. В.
Вульф О. и Алпатов М. В. 63
Высоцкий монастырь (близ Серпухова) 88, 96
«Высоцкий чин» — см. Москва. Гос. Третьяковская галлерея; Ленинград. Гос. Русский музей

Гавриил, архангел (ангел «Благовещения») 38, 39, 59, 90—92, 100, 110, 111; табл. 6 в, 40 а, 98, 99
Гамильтон Дж. 49, 53
Гасс В. — см. Гасс В. и Мейер Ф.
Гасс В. и Мейер Ф. 19
Гельцер Г. 24
Генуя 14, 36
генуэзские колонии 11, 12, 29, 30, 35, 36
генуэзцы 11, 12, 29, 35
Георгиевский Г. П. 76 — см. также: Владимиров В. и Георгиевский Г. П.
Георгий, св. 90, 91; табл. 110, 111
Георгий Амартол, «Хроника» 111
Георгий Пахимер 14
Германн Г. 73
Герстингер Г. — см. Буберль П. и Герстингер Г.
Гишардон С. 19
Годунов — см. Борис Годунов
Голубинский Е. Е. 87, 93
Гордеев Д. П. 44, 49
города вольные (русские) 52
Городец 70
готика, готическое искусство 25, 42, 62, 72
готические источники, готические черты 109, 111
готические художники 25
«готический экспрессионизм» 42
Грабар А. Н. 56
Грабарь И. Э. 5, 7, 11, 32, 43, 49, 52, 53, 63, 67, 75, 76, 87, 90, 98, 99
Грачаница (Сербия), иконы 87, 89
— фрески 78, 79, 101, 109
Греция 26, 94
Григора — см. Никифор Григора
Григорий Акрагантский 50
Григорий Назианзин (Григорий Богослов) 111
Григорий Палама, архиепископ фессалоникийский 18, 19, 21—23, 27, 40, 102
Григорий Синаит 21
Грузия 29, 88, 89
Грюмель В. 19
Гудзий Н. К. 8
гуманизм; гуманистическое движение; гуманистическое мировоззрение; гуманисты 16—18, 23—26, 30, 105

Давид Солунский 33; табл. 6 б
Давид, царь иудейский 56
Дан, патриарх 33; табл. 4
Даниил, пророк табл. 49 б
Даниил Черный, художник 82, 90
Дафни (близ Афин). Монастырь, мозаики 109
двинская земля 37
«Деисус» 88, 89, 93, 94, 96, 97
деисусная композиция, деисусный чин 5, 11, 86—91, 93, 94

декор; декоративные мотивы 76, 82, 84
Державин Н. 19
Дечаны (Сербия), фрески 78, 109
Джотто 109, 110
— мастера его круга 109
Диль Ш. 31, 32, 98
Димитрий, св. 90, 91; табл. 108, 109
Димитрий Боброк, воевода 70
Димитрий Кидон 21
Димитрий Триклиний 16
Димитрий Иванович Донской, вел. кн. московский 10—12, 63, 70, 71, 96
Дмитриев Ю. Н. 46, 49, 68
Дионисий, живописец 86
Доменико Теотокопули — см. Теотокопули
домонгольская эпоха 52
Донателло 61
«Донская Богоматерь», иконы — см. Москва. Гос. Третьяковская галлерея; Загорск. Музей
Дранда (Грузия). Церковь, фрагмент алтарной преграды 89
«Древо Иессеево» («Корень Иессеев») 9, 13, 86, 112
Древняя Русь 26, 89 — см. также Русь; Русское государство,
древнерусское искусство 5, 48, 64, 67, 71, 72, 93, 100 — см. также: русское искусство
древнерусские художники 7, 65, 94 — см. также: русские художники
Дружинин В. 8
Дуччо ди Буонинсенья 51, 110
— икона «Маэста» 51
«Души праведных в руце божии» 56, 58

Ева 59
«Евангелие Кошки» — см. Москва. Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина
«Евангелие Морозова» — см. Москва. Гос. Оружейная палата
«Евангелие Хитрово» — см. Москва. Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина
евангелисты 57, 60, 76, 78—80, 82, 83, 85 — см. также: Иоанн; Лука; Марк; Матфей; символы евангелистов
евангельский цикл; евангельские сцены; евангельские сюжеты 38, 57, 59—61, 63
Евдокия Дмитриевна, вел. кн., жена Димитрия Донского 11, 70, 71
Евер, патриарх 33
Еврипид 16
Европа 41 — см. также: Запад

Евстафий, византийский писатель XII в. 41
Евфимий, св. 54
«Евхаристия» 38, 44, 50, 51, 55, 63, 66; табл. 54 а, 54 б
Евхаристия (таинство) 56
Едигей, татарский хан 8, 10, 114
Елена — см. Константин и Елена
Еммануил — см. Христос Еммануил
Енох, патриарх 39; табл. 18
Епифаний Премудрый 5, 7, 8, 10, 11—13, 29, 31, 32, 35, 66, 70, 71, 80, 86, 105, 113, 114
— письмо Кириллу Тверскому 7, 8, 10, 13, 32, 70, 80, 86, 113, 114
— жития 8
ереси; еретические движения; еретические секты 36, 37, 41, 63, 105 — см. также: стригольничество
еретики 23

жены-мироносицы 110
«Жертвоприношение Иоакима и Анны» 61; табл. 44 а
Жидков Г. В. 99
жития; житийная литература 8
Жича (Сербия), фрески 109
Жюжи М. 19

Забелин И. Е. 64
Загорск. Музей. Икона «Богоматерь Донская» 100
— — икона «Перивлепта» 96
— Троицкий собор. Иконостас 83, 100 — см. также: Троице-Сергиев монастырь; Лавра
заказчики 7, 16, 25, 39, 71, 88
Запад 19, 20, 51
западное искусство 12, 25, 62, 71, 73, 111 — см. также: готика; готическое искусство
западная культура 12, 16, 20, 25, 29, 30
западные образцы, формы, мотивы, влияния 62, 73, 80, 82, 109, 111, 112
Зарайск 84
заставки (в рукописях) 72—74, 76, 77, 79—84; табл. 64, 70—74, 84 б, 85
«зилоты», церковная партия в Византии 16—18
«Знамение» — см. Богоматерь типа «Знамение»
Золотой Рог 11, 30
Зосима, св. 54

Иаков, апостол 101
Иван I Данилович Калита, кн. московский 11, 12, 70
Иван III Васильевич, вел. кн. московский 11

Иван IV Васильевич (Иван Грозный), царь 63
Иванка Э., фон 20
Игнатий, греческий иеромонах, иконописец 96
Иезекииль, пророк табл. 41
иконографическая школа (в науке) 28
иконография; иконографические типы, мотивы, схемы 26—28, 31, 40, 50, 54—56, 58, 59, 62, 68, 83, 84, 89, 93, 109—112
иконография византийская 27, 109
— византийско-славянская 110
— западная 110, 111
иконописный стиль 101
иконописцы 9, 44, 64, 71, 82, 99, 100, 106
иконопись 45, 48, 52, 91, 93, 94
иконостас 11, 34, 51, 87—90, 93, 94
иконы 26—28, 34, 48, 53, 63—69, 79—82, 87—91, 94, 96—100, 102, 103
Ильина улица — см. Новгород
Ильиной улицы (в Новгороде) уличане 10, 37
Илья, пророк 39, 44, 101; табл. 39, 115
Индия 35
инициалы (в рукописях) 72—77, 80, 83, 84; табл. 61—74
Иоаким, отец Марии 61 — см. также: Иоаким и Анна
Иоаким и Анна 61 — см. также: «Жертвоприношение Иоакима и Анны»
Иоанн Богослов, апостол, евангелист 34, 56, 57, 60, 61, 78—80, 82, 84, 97, 101; табл. 5 а, 52 б, 75, 79 а
Иоанн Дамаскин 55
Иоанн Златоуст 38, 53, 55, 90—93; табл. 106, 107
Иоанн Калека, патриарх константинопольский 18
Иоанн VI Кантакузин, имп. Византии 58
Иоанн Креститель; Иоанн Предтеча 38, 39, 50, 51, 68, 80, 90—93, 96, 103; табл. 39, 94, 95
Иоанн Лествичник (Иоанн Климакс) 21, 39, 40, 41, 54, 88, 109; табл. 34 б, 35
Иоанн Солунский, «Слово» 65
Иоасаф 54 — см. также: Варлаам и Иоасаф
Иоасаф Скрипицын, митр. 84
Иов, патриарх Руси 64
Иосиф, св. 60, 62; табл. 48 а
Иосиф, патриарх 33
Иосиф Вриенний 26
Ипатьевский монастырь — см. Кострома
Исайя («гречин Исайя»), живописец 47
исихазм 17, 18, 21, 23—25, 27, 29, 40
исихасты 16, 17, 19, 20, 23, 24, 29, 40, 105
исихастские идеи, исихастское учение 26, 27, 29, 37, 105
исихия 21, 24
Иссахар, патриарх 33; табл. 4
«Исцеление слепого» табл. 42 а
Италия 16, 17, 24, 28—30, 109, 110
итальянские влияния 62, 110
итальянские городские коммуны, итальянские республики 15, 30
итальянские прототипы 110
«Итало-критские письма», итало-критская иконопись 29, 31, 45

Кавказ 26
Кадлубовский А. 8
Казанский поход 64
Казы-Гирей, хан 64
Каинан, сын Арфаксада 111
Каленич (Сербия), фрески 109
Кало кирис К. 28
Канале М. 12
Кандаль М. 20
Карпитин, Ц. св. Стефана, роспись 12, 36
Карамзин Н. М. 10
Каргер М. К. 10, 49, 53
Каро Дж. 12
Карран, собрание — см. Флоренция, Барджелло (Национальный музей)
Катон Старший 16
Каффа (Феодосия) 9, 12, 30—32, 35, 36, 75
Кахриэ Джами — см. Константинополь
Киев 77, 84
Киприан, митр. 8, 20
Кирик, св. 38
Кирилл Белозерский 8
Кирилл Тверской, игумен Афанасьевского монастыря в Твери 7, 8, 71, 86, 113, 114
Кир Мануил Евгеник — см. Мануил Евгеник
Китай 35
Климент, св. 60
Ключевский В. О. 8
книжное искусство; книжное украшение 13, 74, 75, 84
Ковалево — см. Новгород. Ц. Спаса на Ковалеве
Козьма Майумский 55
Коллетт Ж. 87
Коломна. Успенский собор 63, 67
коммуны городские западные 15, 52
Кондаков Н. П. 28, 31, 62, 63, 66, 93, 109
Константинович И. 87—89, 93
Константин XII Палеолог, имп. Византии 24
Константин и Елена, св. 46
Константинополь (Цареград) 9, 11, 12, 14, 16, 24—26, 28—32, 36, 44, 50, 58, 69, 81, 88, 89, 95, 96

Константинополь. Влахерны. Императорский дворец 14
— Галата 9, 11, 12, 29—31, 75
— — церкви и монастыри 12
— Кахриэ Джами (б. монастырь Хора) 16
— — мозаики 5, 16, 25—27, 33, 78, 79; табл. 4
— — фрески 5, 26, 33; табл. 1—3, 6 б
— Килисе Меджиди (б. церковь св. Феодора), мозаики 26
— Св. София 8, 9, 13, 71, 87
— — алтарная преграда 87, 88
— Фетиэ Джами (ц. Паммакаристы), мозаики 26
константинопольское искусство; константинопольская школа 26, 28—34, 77—79, 81, 97, 99; табл. 1—6 б
константинопольские традиции, влияния 34, 47, 68, 79, 106
«Корень Иессеев» — см. «Древо Иессеево»
«Космос» (аллегорическое изображение) 58
Кострома. Ипатьевский монастырь. Икона «Божия матерь, Мати Молебницз» 100
Кошка Феодор Андреевич, боярин 72 — см. также: Москва. Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина. «Евангелие Кошки»
Красовский М. 11
крестоносцы 14, 30
«Крещение» 59
Кривецкий погост. Иконы 97 — см. также: Москва. Гос. Третьяковская галлерея
Кривошеин В. 19, 22, 23, 40
Крит (остров) 28, 32
критская школа живописи 25, 28, 31, 32
критские мастера (художники) 33
Крумбахер К. 17, 18
Ксидис С. 87
Ксингопулос А. 56, 79, 101
Куликово поле; Куликовская битва 36, 63, 69, 70, 72, 96
Курбиново. Ц. св. Георгия, росписи 39, 55

Лазарев В. Н. 26, 28, 32, 34, 39, 44, 47—49, 53, 64, 74, 79, 82, 88, 93, 96, 110 — см. также: Алпатов М. В. и Лазарев В. Н.
Лазарь 60 — см. также: «Воскрешение Лазаря»
латинские церкви и монастыри 12
Лебедев А. С. 17, 18
Леви, патриарх 33
Левченко М. В. 15
Ленинград. Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. «Евангелие» 1393 г. 84
— — (греч. 101) «Апостол» 34
— — (ОЛДП F. VI) «Псалтирь» 1397 г. 77, 84
— — (F. I, 581) «Радославово Евангелие» 57
— Гос. Русский музей 68
— — иконы: «Деисусный чин с Петром, Павлом и архангелом» новгородской школы 89
«Иоанн Предтеча» из «Высоцкого чина» 96
«Успение новгородской школы XV в. 66
четырехчастная новгородская начала XV в. 82
— Гос. Эрмитаж. Иконы:
«Сошествие во ад» 88
греческая «Сошествие св. духа» 88
«Успение» 26
Леонардо да Винчи 74
Леонид, арх. 7, 8, 67, 71, 75
Лесбос (остров). Базилика Афенделли, алтарная преграда 87
Лесново (Сербия). Монастырская церковь, фрески 57
«Лествица Иакова» 55
летописи 7, 10, 12, 13, 36, 49, 53, 69, 82, 86, 96, 105
— Воскресенская 10
— Никоновская 96
— Новгородская I 47, 53
— Новгородская III 10
— Симеоновская 10
— Софийская I 12
— Софийская II 10, 11, 96
— Троицкая 10, 11, 86, 101
летописные свидетельства 13, 44, 53, 86, 87
летописцы 44, 53, 70, 86, 87
Лефрансуа-Пийон Л. 73
ливонские рыцари 70
литовцы 70
литые украшения 71
Лихачев Д. С. 8, 10, 24
Лихачев Н. П. 31, 75, 84, 85
Лондон. Музей Виктории и Альберта. Мозаичная икона «Благовещение» 26
Лопес Р. 12
Лосский В. 19
Лот-Бородин М. 20
Лука, евангелист 78, 79, 81, 83, 99; табл. 78

Макарий, арх. 47
Макарий Египетский 21, 39, 40, 41, 90; табл. 38
Македония 32
македонская школа живописи 25, 26, 32

македонские мастера, македонские художники 31, 33
Максим Плануд (в миру — Мануил), монах 16
Маловист М. 35
Малицкий Н. В. 38
Манасия (Сербия). Ц. Троицы, фрески 56
Мануил Евгеник 28, 44, 45; табл. 6 в, 6 г
Мануил Москопул 16
— трактат «Грамматические вопросы» 16
— греческий словарь 16
Мануил Фид 17
— «Эфкрасис» 17
Мануил Хрисолор 17, 30
маньеризм; маньеристическое искусство 29
Мария — см. Богоматерь
Мария Египетская 54
Мария Магдалина 58—60, 109, 110
Мария Семеновна, вел. кн. 89
Марков монастырь (Сербия), фрески 109
Марк, апостол, евангелист 65, 78—81, 84; табл. 77, 79 б
Маркс К. — см. Маркс К. и Энгельс Ф.
Маркс К. и Энгельс Ф. 23
Мартен 73, 76
«Мастер фресок Волотовской церкви» 52—54, 58—62, 66, 67, 109, 111, 112
«Мастер фресок церкви Феодора Стратилата» 49, 50, 54
Мастер Экхарт 23
Матани (селение в Грузии). Монастырь Цхракара, аальная ц., алтарная преграда 88
Матфей, апостол, евангелист 60, 65, 78, 79, 81, 99; табл. 76, 79 в
Махарабели Квабалия 44
Мацулевич Л. А. 39, 47, 52, 56—58, 62
Мейендорф 20
Мейер Ф. 19 — см. также: Гасс В. и Мейер Ф.
Мелхиседек 39, 41, 51, 54, 90; табл. 14, 15, 53 б
Мещера 70
Миллар Э. 73
Милле Г. 25, 31, 32, 49, 52, 66, 78, 101, 102, 109, 110 — см. также: Милле Г. и Тальбот Райс Д.
Милле Г. и Тальбот Райс Д. 33, 39
Мингрелия 44
миниатюры 25, 26, 28, 34, 56, 57, 67, 71—85, 99, 101, 102, 109
Минь Ж. 22, 41, 102
мистика; мистические течения; мистики 18, 23
Мистра. Пантанасса, фрески 28, 78, 101
— Перивлепта, фрески 28, 101
митрополиты святые 103
Михаил, архангел 54, 89—92, 100; табл. 6 г, 96, 97
Михаил VIII Палеолог, имп. Византии 12
Михайловский Б. В. 31, 32, 98 — см. также: Михайловский Б. В. и Пуришев Б. И.
Михайловский Б. В. и Пуришев Б. И. 31, 32, 42, 49, 53, 98
Модест, игумен 18
Моисей, пророк 101
Моисей, архиеп. новгородский 57, 58
«Моление о посохах» 109; табл. 46 а
монастыри 12, 18, 24, 69, 83
монастырские мастерские (художественные) 83
монашество; монахи 18, 21, 24, 25, 27, 28, 30
монахи святые 103
Монреале. Собор, мозаики 109
Морозов Борис Васильевич, боярин 83 — см. также: Москва. Гос. Оружейная палата «Евангелие Морозова»
Москва; Московское княжество; Московское государство 9, 10, 12, 36, 63, 64 67, 69—71, 75, 82, 84, 85, 87, 89, 94, 99, 106, 113
Москва. Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина. (М. 8654) «Евангелие Кошки» 71—78, 83; табл. 61—65
— — (М. 8657) «Евангелие Хитрово» 74—84, 99; табл. 66—83
— — (М. 8659) «Евангелие» Исаака Бирева 1531 г. 84
— — (М. 8662) «Псалтирь» 67
— — (Рог. 136) «Евангелие» 85
— — (Рум. 118) «Евангелие» 1401 г. 84
— Гос. Исторический музей. (греч. 61) «Слова Григория Богослова» 109
— — (греч. 407) «Новый Завет с Псалтирью» 26, 34, 79; табл. 5 а
— — (греч. 429) «Акафист пресвятой Богородице» 28
— — (Епарх 436) «Евангелие» 83; табл. 85—87
— — (муз. 2752) «Псалтирь Томича» 101
— — (Усп. 4, бум.) «Евангелие» 85
— — (Чуд. 2) «Евангелие» 84
— — (Чуд. 10) «Постничество» 1388 г. 84, 85
— — шитый воздух вел. кн. Марии Семеновны 89
— Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Иконы: «Благовещение» 26, 79
«Двенадцать апостолов» 26
«Пантократор» 28
— Гос. Оружейная палата. (№ 11056) «Евангелие Морозова» 83; табл. 84 а, 84 б

Москва. Гос. Третьяковская галлерея. Иконы:
«Архангел Михаил» новгородской школы 89
«Владимирская Богоматерь» 97
«Высоцкий чин» 88, 96
«Деисус оглавной» конца XII — нач. XIII в. 88
«Деисус оглавной» конца XII — нач. XIII в. 88
«Деисус с Иоанном Богословом» из Кривецкого погоста 97
«Донская Богоматерь» 48, 63—68, 80; табл. 55—58
«Параскева, Варвара и Ульяна» псковской школы 68
«Праздники» из Кривецкого погоста 99
«Преображение» из Переславля-Залесского 101—103; табл. 113—119
«Собор Богоматери» псковской школы 68; табл. 60
«Спас» 83
«Христос во гробе» из Кривецкого погоста 97
«Четыредесятница» 101, 103; табл. 120
«Чин с архангелом» псковской школы 89
— Гос. Центральные реставрационные мастерские 38
— Кремль 9, 70, 95, 103
— — Архангельский собор («Св. Михаила церковь») 10—12, 70
— — — фрески 9—11, 13
— — Благовещенский собор (старый) 9—12, 63, 64, 70, 81, 86, 87, 98, 99
— — — иконостас 5, 11, 34, 53, 80, 81, 83, 86, 87, 89—93, 100; табл. 88—111
— — — фрески 9—11, 13
— — Благовещенский собор (новый) 86, 87
— — — фрески 86
— — Колокольня Ивана Великого 103
— — Успенский собор 83, 85, 96, 97
— — — иконы: «Петр и Павел» 96
«Распятие» 97
«Умиление» 100
— — Ц. Рождества богородицы 9—12, 70, 95
— — Чудов монастырь 111
— посад 95
— Рогожское кладбище 85
— Спасо-Андроников монастырь 83
московская школа 44, 69—85, 95—104; табл. 61—86 (миниатюры), 108—112 (иконы)
Мраморное море 11
«Мудрость», аллегорическое изображение 110
муза (мифологич.) 57
Муньос А. 17
Муратов П. П. 32, 49, 52, 53, 63, 67, 93, 98
Мурзакевич Н. 35
Муром 70
мученики, мученицы 38, 51, 103 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
мученики севастийские — см. «Сорок мучеников севастийских»
Мюнхен. Гос. Библиотека. «Сербская псалтирь» 56

надписи греческие 50, 80
— русские; славянские 80, 103
«Надругание над Христом» табл. 42 б
народное творчество; народная традиция 37, 57, 63
«Недреманное око» 56
Некрасов А. И. 52, 63, 71, 75, 76, 98, 101
неоэллинизм 16, 17, 25, 30, 34, 47
неоэллинистическое направление (в искусстве) 27, 99, 106
неоэллинистические традиции 99
Нередица — см. Новгород. Ц. Спас-Нередицы
Нерези (Сербия). Ц. св. Пантелеймона, фрески 39
«Не рыдай мене мати» (Христос во гробе) 55, 110
«Не тронь меня» (Noli me tangere) 109
Нижний Новгород 9, 12, 36, 69, 70
— Кремль. Спасский собор 12
— — — иконостас 12
— монастыри 12, 69
— церкви 12, 69
Никифор Григора, византийский историк 15, 16
Никозия (Кипр). Ц. Хрисоланиотиссы. Икона Пантократора 28
Никоновская летопись — см. Летописи
Новгород Великий 8, 10, 12, 31, 33, 35—39, 44—49, 51, 53, 57, 66—68, 89, 103, 106, 113
Новгород. Антониев монастырь, фрески 37, 47
— Ильина улица 10, 12, 37
— Музей. «Спас», икона феофановского круга 67
— Сковородский монастырь. Ц. Михаила архангела, фрески 47, 48
— Собор Софии, «Васильевские врата» 47
— — фрески 46
— Торговая сторона 37
— Ц. Благовещения в Аркажах, фрески 37, 47
— Ц. «Входа в Иерусалим», фрески 47
— Ц. Рождества на кладбище, фрески 48
— Ц. Спаса на Ковалеве, фрески 32, 69
— Ц. Спас-Нередицы, фрески 37, 47, 53, 61

— Ц. Спаса-Преображения на Ильине улице 10, 37, 38
— — фрески 5, 10, 12, 30, 32, 33, 36, 38, 44, 48—51, 53—55, 61, 62, 80, 90, 93, 103; табл. 7—38
— — камера (Троицкий придел), фрески 38—44; табл. 23—38
— Ц. Успения на Волотовом поле 52, 54, 57, 108
— — фрески 32, 39, 44, 47, 48, 51—63, 66, 68, 80, 109—112; табл. 44—55
— Ц. Феодора Стратилата 67
— — фрески 32, 44, 48—52, 54, 68, 80; табл. 39—43
— фресковые циклы 5, 32, 37, 50, 52, 53, 60, 68
Новгородская летопись I — см. летописи
Новгородская летопись III — см. летописи
Новгородская республика — см. Новгород Великий
новгородская школа 46, 65, 67, 68; табл. 39—59 (фрески), 55—58 (иконы), 59 (миниатюры)
новгородское искусство 37, 47, 48, 52, 53, 60, 62, 65—69, 82, 89, 91, 112
новгородские традиции 45, 65, 68, 112
новгородские художники 12, 44, 47, 48, 50—52, 54, 61, 63, 66—68, 81
новгородцы 12, 35, 36, 37, 41, 47, 62, 67, 106
Ной, патриарх 39, 41; табл. 12, 13
Норденфальк К. 77

образцы 9, 13, 27
«Обручение Марии» 61; табл. 46 а
Овидий 16
«Одигитрия» — см. Богоматерь
Оккам, Вильгельм (Уильям) 20
оклады серебряные 71, 72
Окунев Н. Л. 48, 49, 57, 63, 87
— см. также: Вратислав-Митрович Л. и Окунев Н. Л.
Олсуфьев Ю. А. 47, 67, 72, 75, 76
Ольгерд, вел. кн. литовский 70
Омон А. 77, 78, 101
Онаш К. 33, 49
«Оплакивание Христа» 61
Ор 33
оранта (поза оранты) 40
Орландос А. 87
Орлов А. 8
орнамент 39, 63, 72—77
— плетенка 76
— растительный 72, 73, 76, 77
— тератологический 72, 73, 76
— цветочно-лиственный 77
орнаментика 27, 74, 77, 81, 83
— византийская 81
— раннехристианская 27
— средневековая 74
Острогорский Г. 15, 19
«Отвержение даров» табл. 44 б
«Отречение и плач Петра» табл. 43
«отцы церкви» 27, 57, 89, 91, 93
отшельники 33, 68, 103

Пабель К. 19
Павел, апостол 34, 37, 65, 80, 89, 90—92, 96, 100, 103; табл. 5 б, 102, 103
Пагано Дж. 12
Палама — см. Григорий Палама
паламиты 19—22, 24
Палеологи, династия 14, 15, 17
палеологовское искусство; палеологовский стиль 25, 26, 28, 29, 47, 48, 84, 85, 99, 106 — см. также: раннепалеологовское искусство
«палеологовский Ренессанс» 109
палеологовская эпоха 5, 16, 18, 24, 101
Панофски Э. 110
Пантократор — см. Христос Вседержитель
пантеизм 23
Папзмихаил Г. 19, 20
Параскева, св. 68 — см. также: «Параскева, Варвара и Ульяна»
«Параскева, Варвара и Ульяна», икона 68
— см. также: Москва. Гос. Третьяковская галлерея. Иконы
Парос (остров). Ц. Екатонтапилиани, алтарная преграда 87
Париж. Лувр. «Св. Георгий», мозаическая икона 26
— Национальная библиотека. (gr. 12) «Сборник псалмов и литургий» от 1419 г. 28
— — (gr. 54) «Евангелие» 101
— — (gr. 74) «Евангелие» 109
— — (gr. 1242) «Теологические сочинения Иоанна VI Кантакузина» 28, 78, 101
— — (gr. 2144) «Гиппократ» 78
— Сент Шапель, рельеф 111
Патмос. Монастырь. Библиотека. (Mit. n. 1.) «Литургия Василия Великого» от 1429 г. 80
Пахимер — см. Георгий Пахимер
Пахомий, св. 54, 55
Пахомий Логофет (Пахомий Серб) 8
Паче Б. 87
Пачеко, Франсиско 13
пейзаж 25
пергамент 71, 74, 76

Переславль-Залесский 101
— Собор 103
«Перивлепта» — см. Богоматерь «Перивлепта»
Петкович В. 39, 56, 57, 66, 78, 79, 101, 109, 110
Петр, апостол 59, 63, 65, 89—92, 96, 100—103; табл. 100, 101
Петр Афонский 21
Петрарка, Франческо 17, 24
Печ (Сербия). Ц. Богородицы, фрески 57, 78, 101
«Пименовская богоматерь», икона 96
Пиндар 16
«Пир Ирода» 111
писатели византийские 16
— греческие (античные) 16
— римские 16
писцы 83, 84
Платон 16
повествовательная литература; повесть древнерусская 63
«Повесть о Мамаевом побоище» 70
«Погребение Христово» 110
подвижники 54
«Поклонение жертве» 38, 39, 51, 53, 55
Покровский Н. В. 101
Покрышкин П. 57
«политики», церковная партия в Византии 16—18
Попов А. Н. 109
Порфиридов Н. Г. 38, 52, 53, 55, 67
Порфирьев И. 111
праведники 56
«праздники» 87—90, 94, 99
праотцы, патриархи 33, 34, 39, 50, 57, 67; табл. 12, 14, 16
«Предста Царица одесную тебе» 97
«Премудрость созда себе храм» 55
«Преображение» 78, 101—103; табл. 45 а, 113—119
преподобные 103
Приселков М. Д. 10, 11, 86
пророки 33, 50, 51, 57, 59, 60, 93, 102, 103 — см. также: Даниил; Илья; Иезекииль; Моисей; Самуил
Протасьева Т. Н. 74
протоевангельский цикл 57
проторенессансные художники 25
Прохор, св. 78—82; табл. 75
Прохор с Городца, иконописец 11, 81, 82, 86, 87, 90, 99, 101
«Псалтирь Кирилла Белозерского» 71
«Псалтирь Томича» — см. Москва. Гос. Исторический музей
Псков 37, 70
— росписи 37
— Снетогорский монастырь, фрески 37, 44
— Ц. св. Варвары 68
псковичи 69
псковская школа 89; табл. 60
псковские мастера: живописцы 69
зодчие 86
Пуришев Б. И. 31, 32, 98 — см. также: Михайловский Б. В. и Пуришев Б. И.

Раваница (Сербия). Ц. Вознесения, фрески 57
Радойчич С. 57, 88
«Радославово Евангелие» — см. Ленинград. Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина
Радченко К. 18, 20
раннехристианская орнаментика 27
раннехристианские традиции 40
раннепалеологовское искусство; раннепалеологовский стиль 25—30, 34, 42
«Распятие» 88, 97
Ренессанс — см. Возрождение
ренессансное движение 17, 24
ренессансное искусство 29
Реформация 23
Ржев 70
Рим. Библиотека Казанатензе. (gr. 240) Молитвенник XV в 28
— Ватиканская библиотека. (gr. 394) «Лествица Иоанна Климакса 109
— — (Palat. gr. 431) «Свиток Иисуса Навина» 25
«Рождество Христово» 60, 62; табл. 48 а, 48 б
Романовы, боярский род, позднее — царская династия 72
Ромейская держава 26, 30 — см. также: Византия; Византийская империя
Россия 29, 31 — см. также: Русь
Рублев Андрей 5, 11, 31, 81—83, 85—87, 90, 93, 94, 97, 98—100, 104
— его помощники 100
рукописи иллюстрированные 16, 25—28, 34, 57, 67, 71, 72, 74, 76—78, 82—84, 88, 99, 101, 109
— балканские 77
— византийские 73, 74, 77, 78, 80, 82, 109
— грузинские 77
— западные 73—75
— русские 71, 72, 74, 77
русское искусство 37, 41, 62, 78, 80, 82, 83, 85, 104, 106 — см. также: древнерусское искусство

русская культура 24, 29, 34, 36, 85, 106
русская литература 70
русские художники 47, 48, 59, 60, 80—83, 90, 91, 93—95, 97, 103, 110, 111 — см. также: древнерусские художники
Русь; Русское государство 5, 7, 8, 10, 11, 29—31, 35, 36, 53, 55, 64, 77, 80, 89, 91, 95, 97, 104, 106 — см. также: Древняя Русь

Савва Стратилат табл. 2
Салько Н. Б. 67
Самуил, пророк 33
Санчес Кантон Ф. Х. 13
саркофаги 27
Сатас 16
Саули Л. 12
Свирин А. Н. 72, 75
Семен Черный, живописец 10, 82
Сент Шапель — см. Париж
серафимы 39, 41, 57; табл. 21, 22
Сербия 27, 29, 39, 78, 89, 97
сербские города 89
сербское искусство 27, 55—57, 78, 79, 110
сербские художники 65, 66, 95, 97, 109, 110
«Сербская псалтирь» — см. Мюнхен. Гос. Библиотека
сербы 14, 24
Сергий Радонежский 8, 70
— его житие 8
Серпухов, город 70
святители 38—40, 50, 51, 55, 60, 61, 66, 103; табл. 7, 11, 27, 40 б, 58 а, 58 б
святительский чин 38
святые 38—42, 44, 50, 51, 54, 57, 61, 68, 88, 90—93, 100, 103, 105, 106; табл. 2, 3, 6 а, 10, 28
символика; символы; символическое значение 27, 28, 55, 56, 102
символы евангелистов 76, 79—81; табл. 80—83
— Иоанна (орел) 76, 79; табл. 80
— Луки (бык) 76, 79; табл. 83
— Марка (лев) 76, 79, 80; табл. 82
— Матфея (ангел) 76, 79—81; табл. 81
Симеон, св. 58, 60, 61
Симеоновская летопись — см. летописи
Симони П. 72
Симсон П. 70
Синай. Монастырь св. Екатерины. Музей. Денсусный чин 88
— — Кодекс Иоанна Климакса 88
сирийские образцы 27
сирийская традиция 27
сирийская школа 27
сиро-синайские образцы 27
Сиф, патриарх 33, 39, 110, 111; табл. 16
скань 71
Скворцов Н. 83
Скиро 20
Сковородка — см. Новгород. Сковородский монастырь
Скот, Дунс 20
Скржинская Е. Ч. 5, 12
славянские страны 23, 26, 97 — см. также: южнославянские государства
«Слово» Иоанна Солунского 65
«Слово како не ленитися чести книги» 55
«Слово о некоем игумене, его же искуси Христос в образе нищего» 56, 57; табл. 49 а
Смоленск 96
Снегирев И. М. 64, 83
Соболевский А. И. 84
«Собор Богоматери» 68; табл. 60
соборы (церковные) 19
Сокол В. 93
Соколов И. И. 19, 21, 23
Соломон, царь иудейский 9, 56
— Притчи 56
«Сорок мучеников севастийских» 51
Сотириу Г. 88 — см. также: Сотириу Г. и М.
Сотириу Г. и М. 87, 88
София Премудрость божия 57
Софии св. соборы — см. Константинополь; Новгород
Софийская летопись I — см. летописи
Софийская летопись II — см. летописи
Софокл 16
Софья Витовтовна, вел. кн., жена вел. кн. Василия Дмитриевича 96
«Сошествие во ад» 28, 50, 59, 68, 80, 88, 90; табл. 50 б, 51 а, 51 б
«Сошествие св. духа» 56, 58, 61, 81, 88, 90
«Спас» 90, 92, 93, 96, 100, 102
«Спас в силах» 83; табл. 87
«Спас Нерукотворенный» 12 — см. также: «Убрус св.»
Спаситель — см. Христос
Спаса Преображения церковь — см. Новгород
Спасо-Андроников монастырь — см. Москва
Сперанский М. Н. 8, 111
Сперовский Н. 93
Спиридон, св. 38, 90; табл. 9
Спиридоний, дьякон 77, 84
средневековый орнамент 74
средневековые раннее 22
средневековое искусство 52
средневековое мировоззрение 22, 105

средневековые источники (свидетельства) 7
средневековые мастерские (художественные) 75
средние века 83
«Сретение» 59—61; табл. 47 а
Станилов Д. 19
Старая Ладога. Ц. Георгия, фрески 47
Стародуб, город 70
Старо Нагоричино (Сербия). Ц. Георгия, фрески 79, 109
старцы святые 68
Стасов В. В. 72, 74, 77
Стефан Пермский 8
— его житие 8
стилизация 8, 73, 78
столпники 39—42, 50, 67, 90, 103, 106; табл. 29—34 а
«Страсти Христовы» 51, 52, 96 — см. также: Христос, сцены из его жизни
«Страшный суд» 81
Стриговский И. 27, 56
стригольники 36, 37, 63
стригольничество (ересь) 36, 37
Строков А. А. 49 — см. также: Строков А. А. и Богусевич В. А.
Строков А. А. и Богусевич В. А. 7, 37, 47, 49, 52
Суздаль 12, 70
Сузо 23
Суслов В. В. 48, 52
Сырку П. 19

«Тайная вечеря» 90, 99
Такайшвили Е. Е. 44
Тальбот Райс Д. 31 — см. также: Милле Г. и Тальбот Райс Д.
Таруса 70
татары 12, 35, 36, 64, 69, 70
татарское иго 47
татарские набеги 95
Таулер, Иоганн 23
Тафрали О. 19
Тверь 8, 10, 70, 112
— Спасо-Афанасиев монастырь 8
Теотокопули, Доменико (Эль Греко) 13
«тератологический стиль» 72, 77
Тибет 35
«Тихвинская Богоматерь», икона 96
Тихомиров М. Н. 5
Толмачевская Н. И. 44
Трапезунд. Пещерный храм Теоскепастос, фрески 33
— росписи 39
Тренев Д. 93

«Три отрока в пещи огненной» 51
«Троица» 28, 39, 40, 42, 50, 54, 80, 102; табл. 23—26
Троице-Сергиев монастырь; Троице-Сергиева лавра 8, 67, 71, 84, 99
— «Апостол» (вклад Иосафа Скрипицына) 84
— «Часослов Кирилла Белозерского» 71
— икона «Благовещение» 99 — см. также: Загорск
Троицкая летопись — см. летописи
Троицкий И. Е. 18
Трубчевск 70
Трутовский В. К. 72
Туркестан 35
турки 14, 15, 19, 24, 35, 89
— их завоевания 94

Убиси (Грузия). Церковь 88
«Убрус св.» 57 — см. также: «Спас Нерукотворенный»
Ульяна, св. 68 — см. также: «Параскева, Варвара и Ульяна»
«Умиление» — см. Богоматерь типа «Умиление»
«Успение» 55, 61, 65, 66, 80, 90, 99; табл. 46 б, 57, 58
Успенский Ф. И. 12, 18, 20, 21, 23

Фабри Л. 19
фарисеи 60
Феличетти-Либенфельс В. 87
Феогност, митр. московский 96, 99
Феодор Алексеевич, царь 75
Феодор Иоаннович, царь 64
Феодор Метохит 16, 25
Феодор Тирон 51
Феодор Стратилат 51
Феодор Студит 54
Феодосий, сын Дионисия, живописец 86
Феодосия — см. Каффа
Феокрит 16
Феофан Грек 5, 7, 8—13, 17, 24, 25, 29—54, 59, 61, 63, 67—71, 75, 78, 80, 82—87, 89—101, 103—106, 112—114; табл. 7—38 (фрески), 89—95, 98, 99, 102—107 (иконы)
— его мастерская 70, 71, 75, 78, 80, 82, 83, 98; табл. 96, 97, 100, 101, 113—121
— его помощники 44, 75, 67, 90
— его ученики 10, 11, 44, 50, 52, 67, 70, 75, 82, 90, 101, 103
— его школа 32, 46—68
Фессалоники. Ц. св. Апостолов, мозаики 26, 79, 101
— фрески 56

Фетиэ Джами — см. Константинополь
Фивы (Греция). Базилика «В», алтарная преграда 87
Филимонов Г. Д. 28, 39, 55, 87
Филипп, апостол 65, 80
Филострат 17
Филофей, патриарх константинопольский 58
финифть 72
Флоренция 29
— Барджелло (Национальный музей). Собрание Карран. Панагия с изображением «Троицы» 28
— Лауренциана. (Laur. VI, 23) «Евангелие» 109
— Музео дель Опера дель Дуомо. Икона мозаичная «Праздники» 26
фольклор — см. народное творчество
Фома Магистр 16
— схолии к древним писателям 16
Фрайнд А. 57

Халки (остров). Ц. Панагии, фрагмент фрески 28; табл. 6 а
Халкидон 9, 11, 31, 32
Хейд В. 12
Хейд Дж. 12
херувимы 51, 57, 66
Хиландар — см. Афон
Хитрово Богдан Матвеевич, боярин 75 — см. также: Москва. Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина. «Евангелие Хитрово»
Христос, Иисус; Спаситель 22, 39, 51, 55, 56, 58—60, 63—66, 87, 89—93, 96, 100—102, 109, 110 — см. также: Спас
— сцены из его жизни 51; табл. 42 а, 42 б — см. также: «Страсти Христовы»
«Христос во гробе» 97
Христос Вседержитель; Пантократор 28, 39, 41, 51, 57; табл. 20, 87, 89, 90 — см. также: «Спас в силах»
Христос Еммануил 57
«Хронограф» XVIII в. из Чудова монастыря 111
художники; мастера 7, 11, 12, 44, 62, 65, 71, 75, 80, 82, 91, 98, 103, 106

Цаленджиха (Грузия). Церковь, фрески Кир Мануила Евгеника 28, 44; табл. 6 в, 6 г
цари израильские 33
Цареград — см. Константинополь
Цезарь, Гай Юлий 16
«Целование Марии и Елизаветы» 59
Цицерон 16
Цхракара, монастырь — см. Матани

«Часослов Кирилла Белозерского» 71
Чимабуэ 108
Чоровичъ-Любинкович М. 87, 89
«Четыредесятница», икона — см. Москва. Гос. Третьяковская галлерея. Иконы
Черное море 12, 30, 35
черноморские колонии 36
Чудов монастырь — см. Москва. Кремль

Швейхфурт Ф. 43, 49, 52, 63, 98
Шекспир 30
школы (в искусстве) 26, 28, 29, 31, 32, 36
Шмит Ф. И. 27

Щекотов Н. М. 89
Щепкин В. Н. 84
Щепкина М. В. 5, 74

Эберзольт Ж. 74, 77
Экземплярский А. 70
Экономос Л. 27
Экхарт — см. Мастер Экхарт
Элисон Франц М. 74, 77
Эллада 15
эллинизм 25, 27
Энгельс Ф. 23, 37 — см. также: Маркс К. и Энгельс Ф.
Эндервуд П. 33
Эсхил 16

южнославянские государства 95
южнославянское искусство 68, 97
южнославянская культура 97
Юкин П. И., реставратор 38
Юрий Дмитриевич, кн., сын Дмитрия Донского 96
Юрьев-Польский. Георгиевский собор 89
Юстиниан, имп. Византии 9, 113, 114

Яким, архимандрит 84
Яблонский В. 8

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Константинопольская школа. Голова Адама из «Сошествия во ад». Фреска трапезной Кахриэ Джами. Константинополь. Второе десятилетие XIV века. *Фот. Византийского института.*
2. Константинопольская школа. Савва Стратилат. Фреска трапезной Кахриэ Джами. Константинополь. Второе десятилетие XIV века. *Фот. М. В. Алпатова.*
3. Константинопольская школа. Неизвестный святой. Фреска трапезной Кахриэ Джами. Константинополь. Второе десятилетие XIV века. *Фот. М. В. Алпатова.*
4. Константинопольская школа. Иссахар и Дан Мозаики Кахриэ Джами. Константинополь. Ок. 1315 г. *Фот. Русского археологического института в Константинополе.*

5а. Константинопольская школа. Евангелист Иоанн. Миниатюра из Нового Завета с Псалтирью в московском Гос. Историческом музее, греч. 407, л. 388 об. Середина XIV в. *Фот. ГИМ.*

5б. Константинопольская школа. Апостол Павел. Миниатюра из Евангелия с Апостолом в ленинградской Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина, греч. 101, л. 51. Поздний XIII век. *Фот. С. Г. Гасилова.*

6а. Константинопольская школа. Неизвестный святой. Фрагмент фрески в церкви Панагии на о-ве Халки. Третья четверть XIV века. *Фот. Г. В. Жидкова.*

6б. Константинопольская школа. Давид Солунский. Фреска трапезной Кахриэ Джами. Константинополь. Второе десятилетие XIV века. *Фот. М. В. Алпатова.*

6в. Кир Мануил Евгеник. Архангел Гавриил. Фреска церкви в Цаленджихе. 1384—1392 гг. *Фот. Ш. Я. Амиранашвили.*

6г. Кир Мануил Евгеник. Архангел Михаил. Фреска церкви в Цаленджихе. 1384—1392 гг. *Фот. Ш. Я. Амиранашвили.*

7. Феофан Грек. Святитель. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*
8. Феофан Грек. Голова апостола. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*
9. Феофан Грек. Св. Спиридон. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*
10. Феофан Грек. Неизвестный святой. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*
11. Феофан Грек. Неизвестный святитель. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. В. В. Робинова.*
12. Феофан Грек. Ной. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*
13. Феофан Грек. Голова Ноя. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*
14. Феофан Грек. Мелхиседек. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*
15. Феофан Грек. Голова Мелхиседека. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*
16. Феофан Грек. Сиф. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. В. В. Робинова.*
17. Феофан Грек. Адам. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Ю. А. Олсуфьева.*
18. Феофан Грек. Енох. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Ю. А. Олсуфьева.*
19. Феофан Грек. Авель. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*
20. Феофан Грек. Голова Пантократора. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Ю. А. Олсуфьева.*
21. Феофан Грек. Серафим. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. В. В. Робинова.*
22. Феофан Грек. Лик серафима. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. В. В. Робинова.*
23. Феофан Грек. Троица. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. В. В. Робинова.*
24. Феофан Грек. Средний ангел из «Троицы». Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*

25. Феофан Грек. Голова среднего ангела из «Троицы». Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*

26. Феофан Грек. Голова левого ангела из «Троицы». Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*

27. Феофан Грек. Святитель. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. В. В. Робинова.*

28. Феофан Грек. Неизвестный святой. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. В. В. Робинова.*

29. Феофан Грек. Столпники. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*

30. Феофан Грек. Столпник. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Ю. А. Олсуфьева.*

31. Феофан Грек. Голова столпника. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*

32. Феофан Грек. Столпник. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*

33. Феофан Грек. Столпник. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*

34 а. Феофан Грек. Столпник. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*

34 б. Феофан Грек. Иоанн Лествичник. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. В. В. Робинова.*

35. Феофан Грек. Нижняя часть медальона с полуфигурой Иоанна Лествичника. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*

36. Феофан Грек. Акакий. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*

37. Феофан Грек. Голова Акакия. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*

38. Феофан Грек. Макарий Египетский. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г. *Фот. Лядова.*

39. Новгородская школа. Пророк Илья и Иоанн Предтеча. Фреска церкви Феодора Стратилата, Новгород. Ок. 1380 г. *Фот. Музея архитектуры.*

40 а. Новгородская школа. Архангел Гавриил из «Благовещения». Фреска церкви Феодора Стратилата, Новгород. Ок. 1380 г. *Фот. А. И. Анисимова.*

40 б. Новгородская школа. Святитель. Фреска церкви Феодора Стратилата, Новгород. Ок. 1380 г. *Фот. А. И. Анисимова.*

41. Новгородская школа. Пророк Иезекииль. Фреска церкви Феодора Стратилата, Новгород. Ок. 1380 г. *Фот. Музея архитектуры.*

42 а. Новгородская школа. Исцеление слепого. Фреска церкви Феодора Стратилата, Новгород. Ок. 1380 г. *Фот. А. И. Анисимова.*

42 б. Новгородская школа. Надругание над Христом. Фреска церкви Феодора Стратилата, Новгород. Ок. 1380 г. *Фот. А. И. Анисимова.*

43. Новгородская школа. Отречение и плач Петра. Фреска церкви Феодора Стратилата, Новгород. Ок. 1380 г. *Фот. Музея архитектуры.*

44 а. Новгородская школа. Жертвоприношение Иоакима и Анны. Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

44 б. Новгородская школа. Отвержение даров. Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

45 а. Новгородская школа. Преображение. Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

45 б. Новгородская школа. Воскрешение Лазаря. Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

46 а. Новгородская школа. Обручение Марии и Моление о жезлах. Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

46 б. Новгородская школа. Успение. Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

47 а. Новгородская школа. Сретение. Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

47 б. Новгородская школа. Вознесение. Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

48 а. Новгородская школа. Иосиф и пастух из «Рождества Христова». Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

48 б. Новгородская школа. Волхвы из «Рождества Христова». Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

49 а. Новгородская школа. Слово о некоем игумене. Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

49 б. Новгородская школа. Даниил и неизвестный пророк. Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

50 а. Новгородская школа. Воскресение Христово. Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

50 б. Новгородская школа. Сошествие во ад. Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

51 а. Новгородская школа. Группа фигур с Иоанном Предтечей и пророками из «Сошествия во ад». Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

51 б. Новгородская школа. Адам из «Сошествия во ад». Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

52 а. Новгородская школа. Голова Анны. Деталь фрески церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

52 б. Новгородская школа. Голова евангелиста Иоанна. Деталь фрески церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

53 а. Новгородская школа. Голова Авраама. Деталь фрески церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

53 б. Новгородская школа. Мельхиседек. Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

54 а. Новгородская школа. Причащение вином. Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А Мацулевича.*

54 б. Новгородская школа. Причащение вином и хлебом. Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века. *Фот. Л. А. Мацулевича.*

55. Новгородская школа. Икона Донской Богоматери. 80-е годы XIV века. Гос. Третьяковская галлерея. *Фот. ГТГ.*

56. Новгородская школа. Головы Богоматери и Христа. Деталь иконы Донской Богоматери. 80-е годы XIV века. Гос. Третьяковская галлерея. *Фот. ГТГ.*

57. Новгородская школа. Успение. Оборотная сторона иконы Донской Богоматери. 80-е годы XIV века. Гос. Третьяковская галлерея. *Фот. ГТГ.*

58 а. Новгородская школа. Апостолы и святитель из «Успения». Оборотная сторона иконы Донской Богоматери. Деталь 80-е годы XIV века. Гос. Третьяковская галлерея. *Фот. ГТГ.*

58 б. Новгородская школа. Апостолы и святитель из «Успения». Деталь оборотной стороны иконы Донской Богоматери. 80-е годы XIV века. Гос. Третьяковская галлерея. *Фот. М. В. Алпатова.*

59. Новгородская школа. Асаф. Миниатюра из Псалтири конца XIV века в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8662, л. 169. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

60. Псковская школа. Богоматерь. Деталь иконы «Собор Богоматери». Поздний XIV век. Гос. Третьяковская галлерея. *Фот. ГТГ.*

61 а, б, в, г. Московская школа. Инициалы из Евангелия Кошки в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина. М. 8654, лл. 59 об., 287 об., 67 об. и 189 об. Ок. 1392 г. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

62 а, б, в, г. Московская школа. Инициалы из Евангелия Кошки в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8654, лл. 281 об., 100, 148 и 76. Ок. 1392 г. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР*

63. Московская школа. Страница из Евангелия Кошки в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8654, л. 32 об. Ок. 1392 г. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

64. Московская школа. Страница из Евангелия Кошки в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8654, л. 4. Ок. 1392 г. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

65. Московская школа. Страница из Евангелия Кошки в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8654, л. 128 об. Ок. 1392 г. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

66 а, б, в, г. Московская школа. Инициалы из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, лл. 23 об., 42 об., 8 и 16. 90-е годы XIV века. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

67 а, б, в, г. Московская школа. Инициалы из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, лл. 180, 21 об., 93 и 146. 90-е годы XIV века. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

68 а, б, в, г. Московская школа. Инициалы из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, лл. 187 об., 13 об., 24 и 74 об. 90-е годы XIV века. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

69 а, б. Московская школа. Инициалы из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, лл. 98 об., 209. *Фот. Библиотеки.*

70. Московская школа. Страница из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 3 об. 90-е годы XIV века. *Фот Института истории искусств Академии наук СССР.*

71. Московская школа. Страница из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 45 об. 90-е годы XIV века. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

72. Московская школа. Страница из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 82 об. 90-е годы XIV века. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

73. Московская школа. Страница из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 103. 90-е годы XIV века. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

74. Московская школа. Страница из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 228. 90-е годы XIV века. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

75. Московская школа. Евангелист Иоанн диктует Прохору. Миниатюра из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 2 об. 90-е годы XIV века. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

76. Московская школа. Евангелист Матфей. Миниатюра из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 44 об. 90-е годы XIV века. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

77. Московская школа. Евангелист Марк. Миниатюра из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 81. 90-е годы XIV века. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

78. Московская школа. Евангелист Лука. Миниатюра из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 102. 90-е годы XIV века. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

79. Московская школа. а — Евангелист Иоанн; б — Евангелист Марк; в — Евангелист Матфей; г — Ангел. Детали миниатюр Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, лл. 2 об., 81, 44 об. и 43 об. 90-е годы XIV века. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

80. Московская школа. Орел (символ евангелиста Иоанна). Миниатюра из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 1 об. 90-е годы XIV века. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

81. Московская школа. Ангел (символ евангелиста Матфея). Миниатюра из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 43 об. 90-е годы XIV века. *Фот. Гос. Третьяковской галлереи.*

82. Московская школа. Лев (символ евангелиста Марка). Миниатюра из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 80. 90-е годы XIV века. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

83. Московская школа. Бык (символ евангелиста Луки). Миниатюра из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 101 об. 90-е годы XIV века. *Фот. Института истории искусств Академии наук СССР.*

84 а. Московская школа. Евангелист Лука. Миниатюра из Евангелия Морозова в Оружейной палате, л. 130 об. XV век. *Фот. Оружейной палаты.*

84 б. Московская школа. Страница из Евангелия Морозова в Оружейной палате, л. 132. XV век. *Фот. Оружейной палаты.*

85. Московская школа. Страница из Евангелия в Гос. Историческом музее, епарх. 436, л. 2. XV век. *Фот. ГИМ.*

86 а, б, в, г. Московская школа. Инициалы из Евангелия в Гос. Историческом музее, епарх. 436, лл. 58 об., 7 об., 244 об. и 270 об. XV век. *Фот. Исторического музея.*

87. Московская школа. Вседержитель. Миниатюра из Евангелия в Историческом музее, епарх. 436, л. 1 об. XV век. *Фот. ГИМ.*

88. Центральная часть иконостаса в Благовещенском соборе в Москве. *Фот. В. В. Робинова.*

89. Феофан Грек. Пантократор. Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. В. В. Робинова.*

90. Феофан Грек. Голова Пантократора. Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. В. В. Робинова.*

91. Феофан Грек. Богоматерь. Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. В. В. Робинова.*

92. Феофан Грек. Богоматерь. Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. В. В. Робинова.*

93. Феофан Грек. Голова Богоматери. Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. В. В. Робинова.*

94. Феофан Грек. Иоанн Предтеча. Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. Лядова.*

95. Феофан Грек. Иоанн Предтеча. Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. Лядова.*

96. Мастерская Феофана Грека. Архангел Михаил. Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. В. В. Робинова.*

97. Мастерская Феофана Грека. Голова архангела Михаила. Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. Лядова.*

98. Феофан Грек. Архангел Гавриил. Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. Лядова.*

99. Феофан Грек. Голова архангела Гавриила. Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. В. В. Робинова.*

100. Мастерская Феофана Грека. Апостол Петр. Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. В. В. Робинова.*

101. Мастерская Феофана Грека. Апостол Петр. Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. Лядова.*

102. Феофан Грек. Апостол Павел. Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. В. В. Робинова.*

103. Феофан Грек. Голова апостола Павла. Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. В. В. Робинова.*

104. Феофан Грек. Василий Великий. Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. В. В. Робинова.*

105. Феофан Грек. Голова Василия Великого. Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. Лядова.*

106. Феофан Грек. Иоанн Златоуст. Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. В. В. Робинова.*

107. Феофан Грек. Голова Иоанна Златоуста. Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г. *Фот. В. В. Робинова.*

108. Московская школа. Димитрий. Икона из чина Благовещенского собора в Москве. Ок. 1405 г. *Фот. В. В. Робинова.*

109. Московская школа. Голова Димитрия. Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. Ок. 1405 г. *Фот. В. В. Робинова*

110. Московская школа. Георгий. Икона из чина Благовещенского собора в Москве. Ок. 1405 г. *Фот. Лядова.*

111. Московская школа. Голова Георгия. Икона из чина Благовещенского собора в Москве. Ок. 1405 г. *Фот. В. В. Робинова.*

112. Московская школа. Умиление. Икона в Гос. Третьяковской галлерее. Конец XIV века. *Фот. ГТГ.*

113. Мастерская Феофана Грека. Преображение. Икона в Гос. Третьяковской галлерее. Начало XV века. *Фот. Лядова.*

114. Мастерская Феофана Грека. Христос из «Преображения». Деталь иконы в Гос. Третьяковской галлерее. Начало XV века. *Фот. Лядова.*

115. Мастерская Феофана Грека. Пророк Илья из «Преображения». Деталь иконы в Гос. Третьяковской галлерее. Начало XV века. *Фот. Лядова.*

116. Мастерская Феофана Грека. Моисей из «Преображения». Деталь иконы в Гос. Третьяковской галлерее. Начало XV века. *Фот. Лядова.*

117. Мастерская Феофана Грека. Христос с учениками из «Преображения». Деталь иконы в Гос. Третьяковской галлерее. Начало XV века. *Фот. Лядова.*

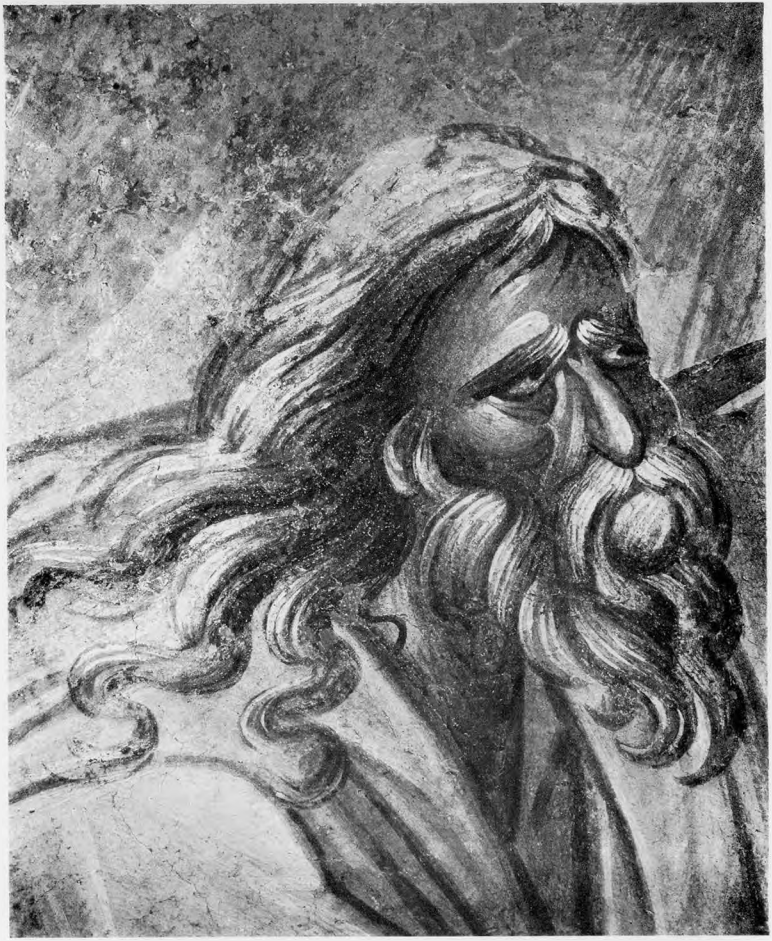
118. Мастерская Феофана Грека. Христос с учениками из «Преображения». Деталь иконы в Гос. Третьяковской галлерее. Начало XV века. *Фот. Лядова.*

119. Мастерская Феофана Грека. Апостол Петр из «Преображения». Деталь иконы в Гос. Третьяковской галлерее. Начало XV века. *Фот. Лядова.*

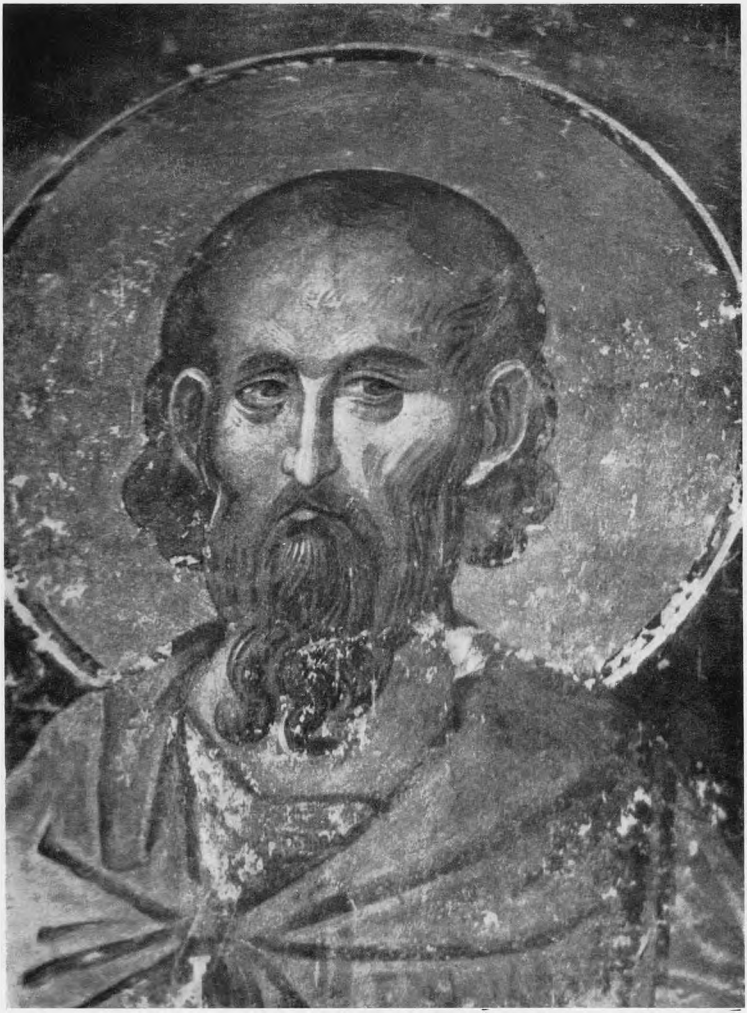
120. Мастерская Феофана Грека. Четырехчастная икона в Гос. Третьяковской галлерее. Начало XV века. *Фот. ГТГ.*

121. Мастерская Феофана Грека. Четырехчастная икона в Гос. Третьяковской галлерее. Деталь. Начало XV века. *Фот. ГТГ.*

ИЛЛЮСТРАЦИИ



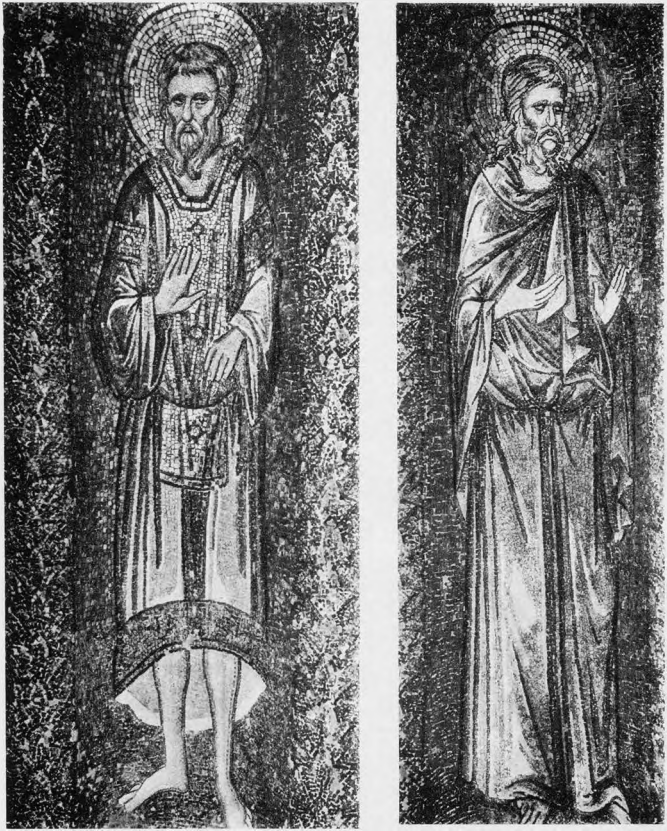
1. Константинопольская школа. Голова Адама из «Сошествия во ад». Фреска трапезной Кахриэ Джами, Константинополь. Второе десятилетие XIV века.



2. Константинопольская школа. Савва Стратилат.
Фреска трапезной Кахриа Джами, Константинополь. Второе десятилетие XIV века.



3. Константинопольская школа. Неизвестный святой.
Фреска трапезной Кахриэ Джами, Константинополь. Второе десятилетие XIV века.



4. Константинопольская школа. Иссахар и Дан. Мозаики Кахриэ Джами, Константинополь. Ок. 1315 г.



5а. Константинопольская школа. Евангелист Иоанн. Миниатюра из Нового Завета с Псалтирью в московском Гос. Историческом музее, греч. 407, л. 388 об. Середина XIV века.



5б. Константинопольская школа. Апостол Павел. Миниатюра из Евангелия с Апостолом в ленинградской Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина, греч. 101, л. 51. Поздний XIII век.



6а. Константинопольская школа.
Неизвестный святой.
Фрагмент фрески в церкви Панагии на о-ве Халки. Третья четверть XIV века.



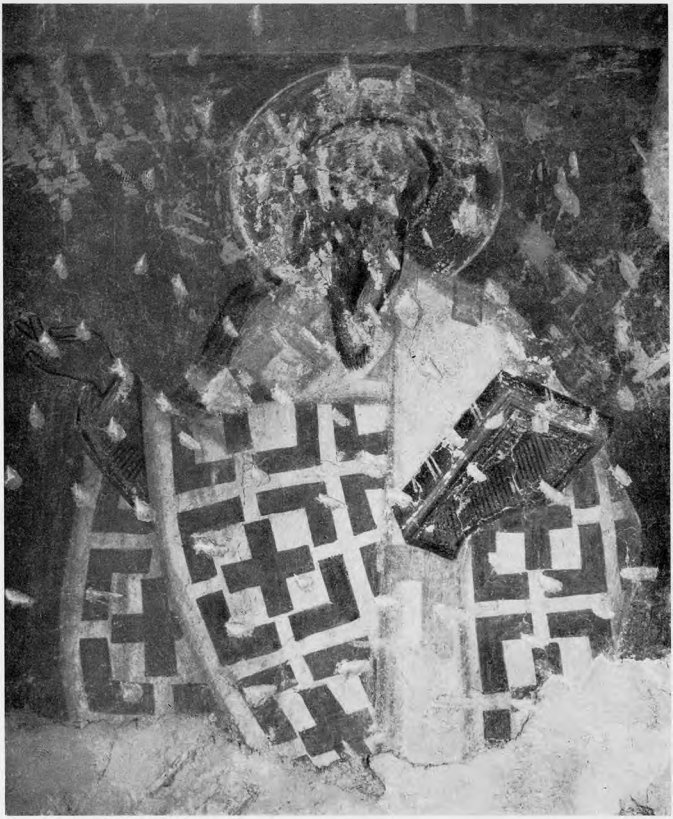
6б. Константинопольская школа.
Давид Солунский.
Фреска трапезной Кахриэ Джами, Константинополь. Второе десятилетие XIV века.



6в. Кир Мануил Евгеник.
Архангел Гавриил.
Фреска церкви в Цаленджихе. 1384–1392 гг.



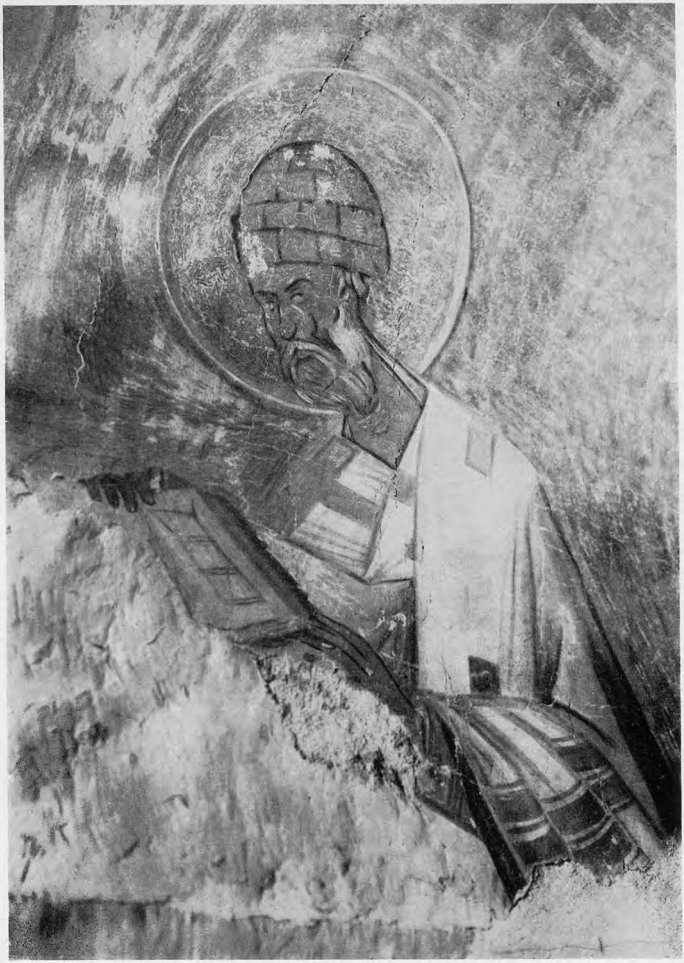
6г. Кир Мануил Евгеник.
Архангел Михаил.
Фреска церкви в Цаленджихе. 1384–1392 гг.



7. Феофан Грек. Святитель.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



8. Феофан Грек. Голова апостола.
Фреска церкви Спаса Преображения. Новгород. 1378 г



9. Феофан Грек. Св. Спиридон.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



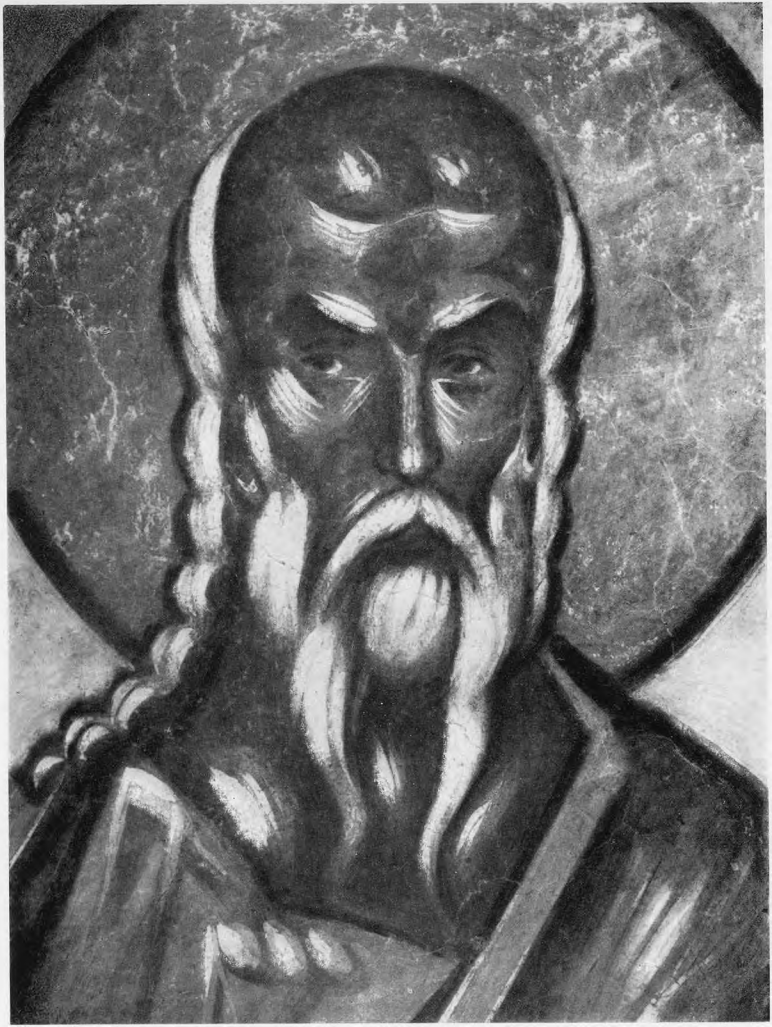
10. Феофан Грек. Неизвестный святой.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



11. Феофан Грек. Неизвестный святитель.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



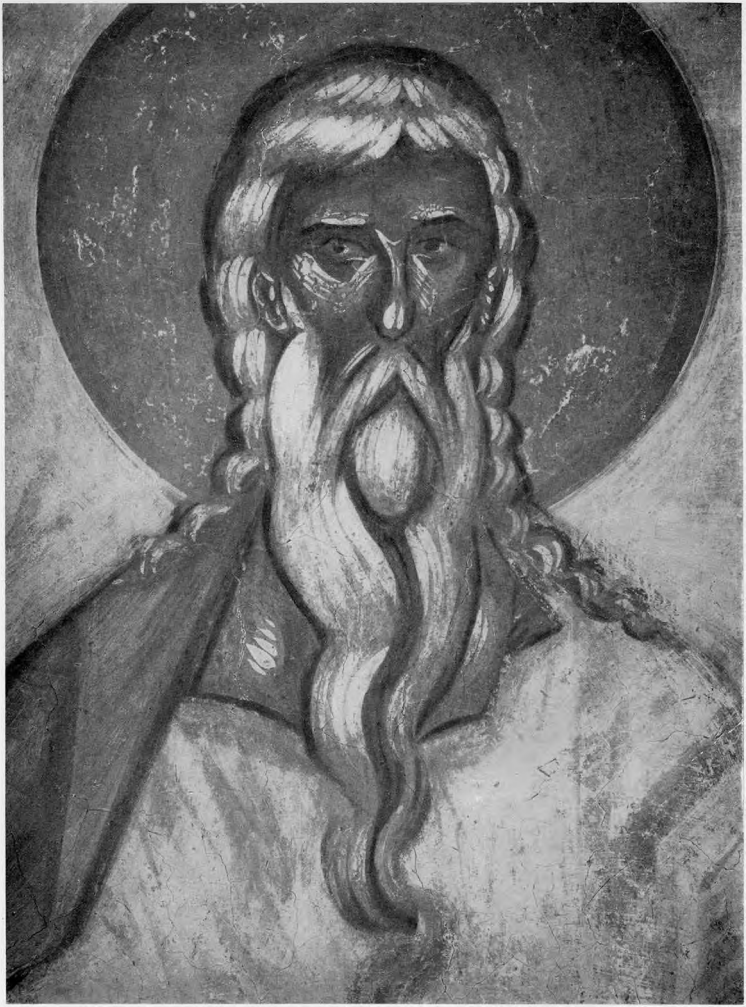
12. Феофан Грек. Ной.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



13. Феофан Грек. Голова Ноя.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



14 Феофан Грек. Мельхиседек.
Фреска церкви Спаса Преображения. Новгород 1378 г.



15. Феофан Грек. Голова Мельхиседека.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



16. Феофан Грек. Сиф.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



17. Феофан Грек. Адам.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



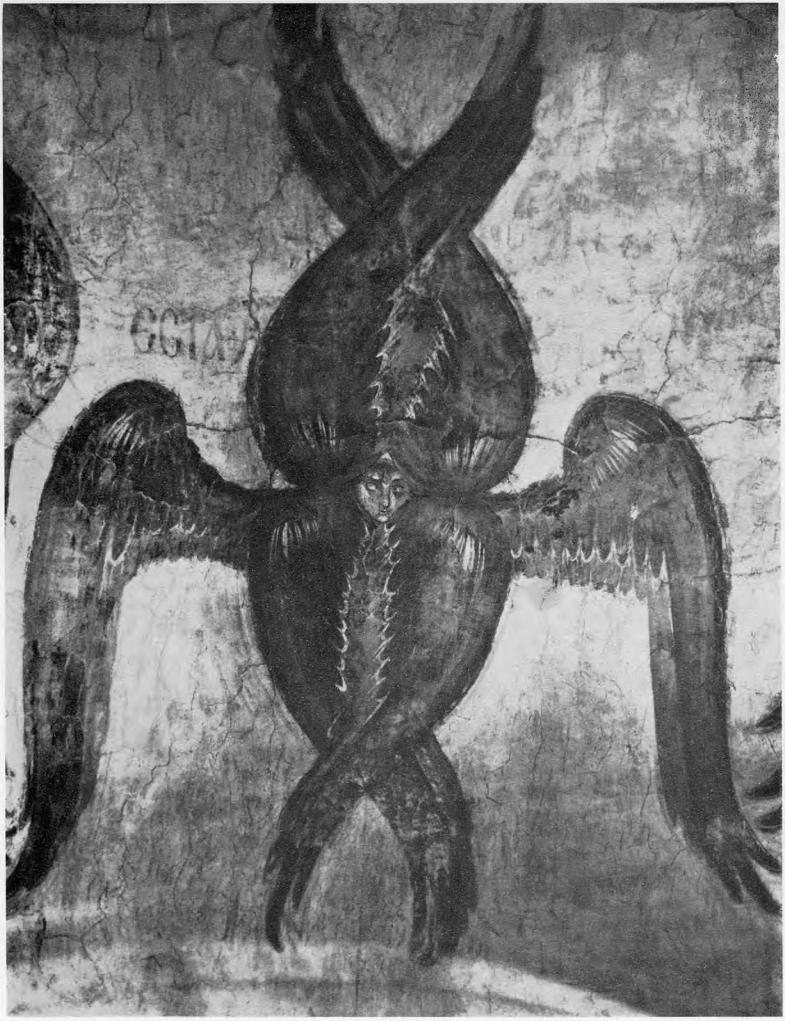
18. Феофан Грек. Енох.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



19. Феофан Грек. Авель.
Фреска церкви Спаса Преображения. Новгород. 1378 г.



20. Феофан Грек. Голова Пантократора.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



21. Феофан Грек. Серафим.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



22. Феофан Грек. Лик серафима.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



23. Феофан Грек. Троица
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



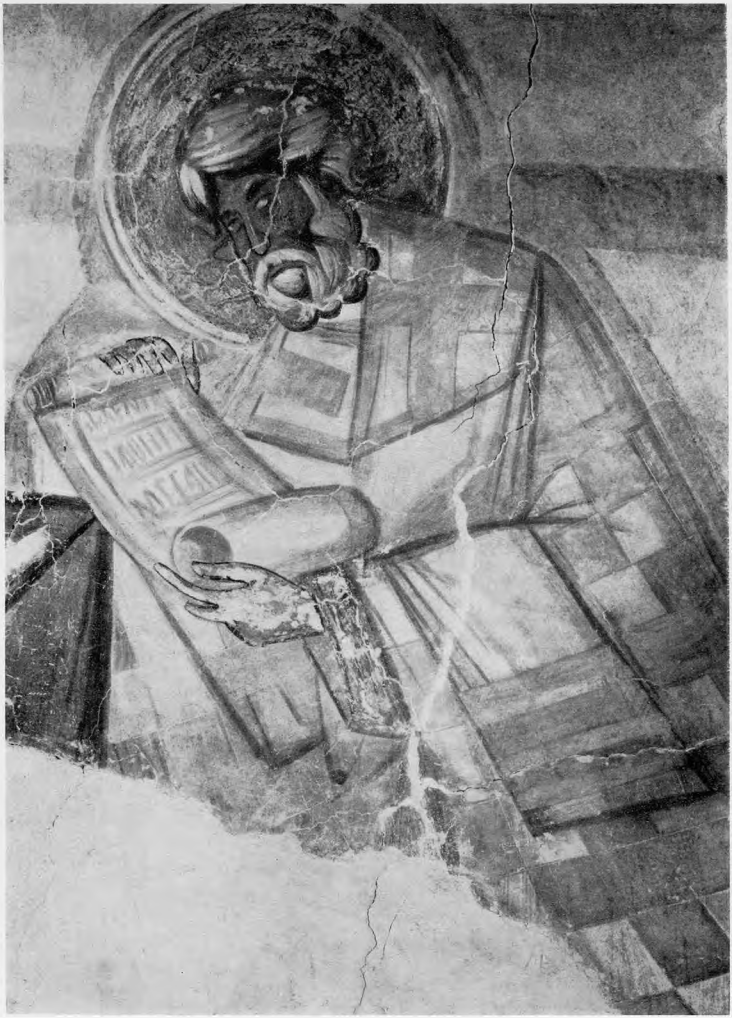
24. Феофан Грек. Средний ангел из «Троицы».
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



25. Феофан Грек. Голова среднего ангела из «Троицы». Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



26. Феофан Грек. Голова левого ангела из «Троицы». Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



27. Феофан Грек. Святитель.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



28. Феофан Грек. Неизвестный святой
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



29. Феофан Грек. Столпники.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



30. Феофан Грек. Столпник.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



31. Феофан Грек. Голова столпника.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



32. Феофан Грек. Столпник.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



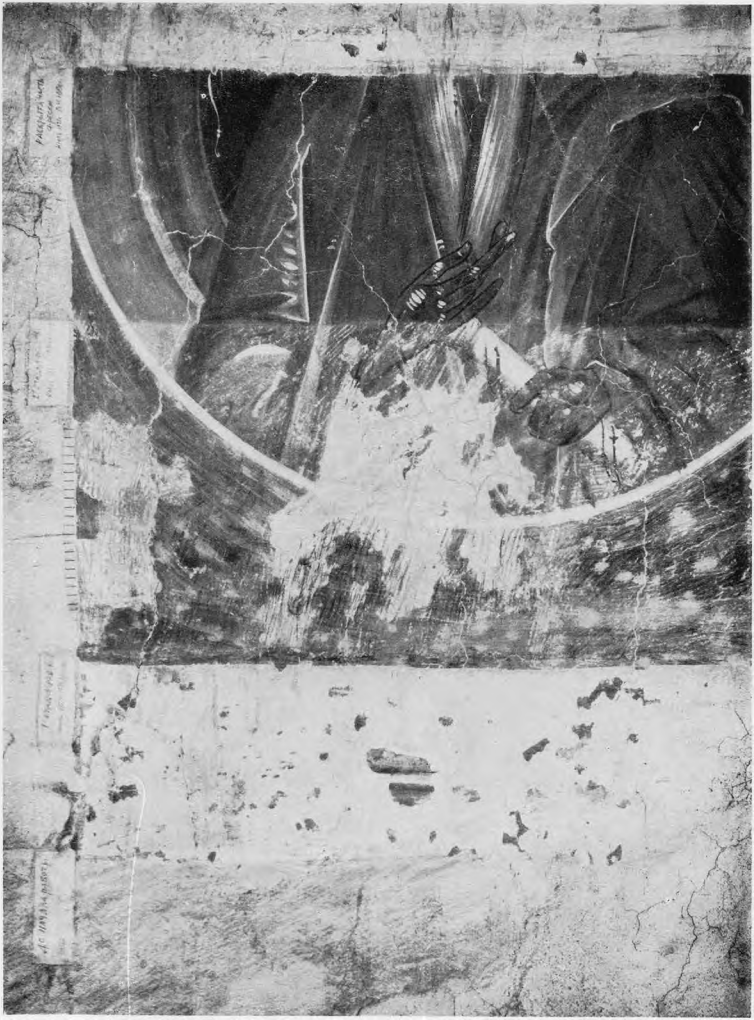
33. Феофан Грек. Столпник.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



34 а. Феофан Грек. Столпник.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



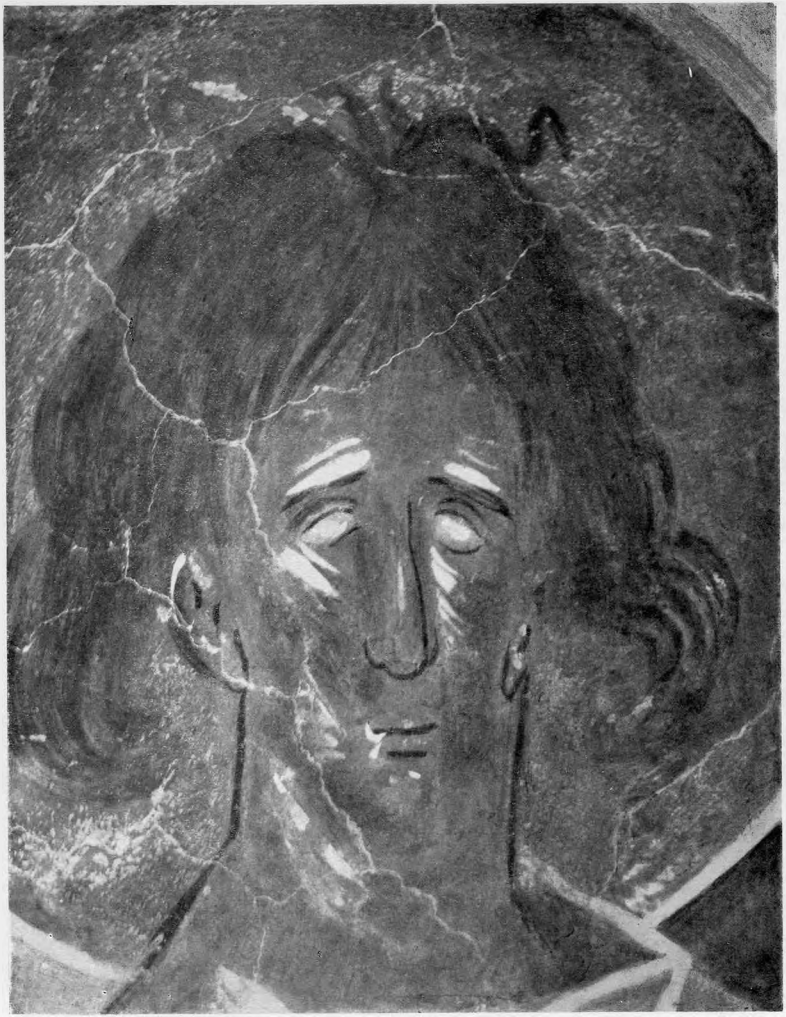
34 б. Феофан Грек. Иоанн Лествичник.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



35. Феофан Грек. Нижняя часть медальона с полуфигурой Иоанна Лествичника. Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



36. Феофан Грек. Акакий.
Фреска церкви Спаса Преображения, Новгород. 1378 г.



37. Феофан Грек. Голова Акакия.
Фреска церкви Спаса Преображения. Новгород. 1378 г.



38. Феофан Грек. Макарий Египетский.
Фреска церкви Спаса Преображения. Новгород. 1378 г.



39. Новгородская школа. Пророк Илья и Иоанн Предтеча.
Фреска церкви Фсодора Стратилата, Новгород. Ок. 1380 г.



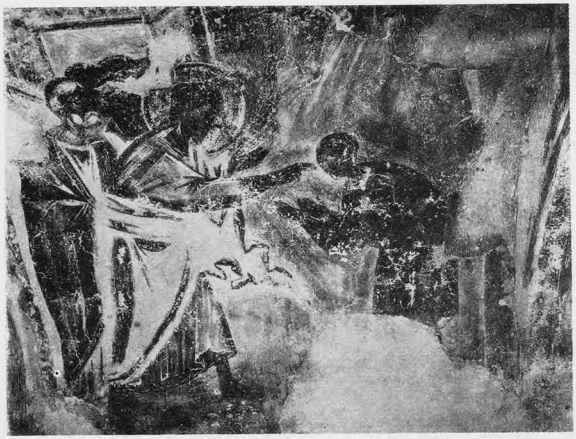
40 а. Новгородская школа. Архангел Гавриил
из «Благовещения».
Фреска церкви Феодора Стратилата, Новгород. Ок. 1380 г.



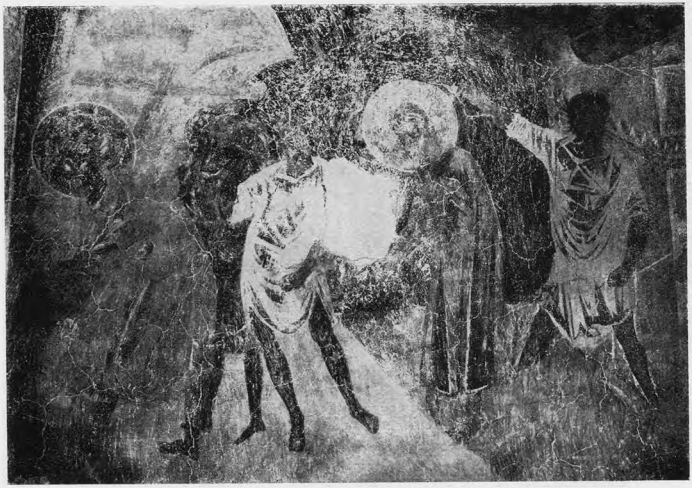
40 б. Новгородская школа. Святитель.
Фреска церкви Феодора Стратилата, Новгород. Ок. 1380 г.



41. Новгородская школа. Пророк Иезекиил.
Фреска церкви Фсодора Стратилата, Новгород. Ок. 1380 г.



42 а. Новгородская школа. Исцеление слепого.
Фреска церкви Феодора Стратилата, Новгород. Ок. 1380 г



42 б. Новгородская школа. Надругание над Христом.
Фреска церкви Феодора Стратилата, Новгород. Ок. 1380 г.



43. Новгородская школа. Отречение и плач Петра.
Фреска церкви Феодора Стратилата, Новгород. Ок. 1380 г.



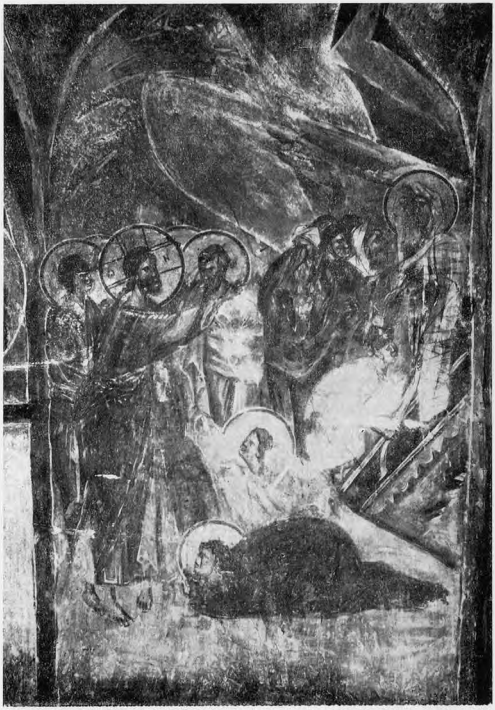
44 а. Новгородская школа. Жертвоприношение Иоакима и Анны.
Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



44 б. Новгородская школа. Отвержение даров.
Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



45 а. Новгородская школа. Преображение.
Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



45 б. Новгородская школа. Воскрешение Лазаря.
Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



46 а. Новгородская школа. Обручение Марии и Моление о посохах.
Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



46 б. Новгородская школа. Успение.
Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



47 а. Новгородская школа. Сретение.
Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



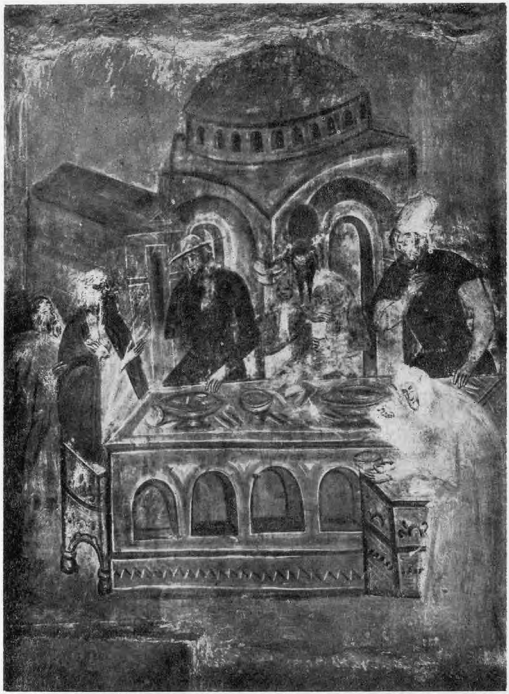
47 б. Новгородская школа. Вознесение.
Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



48а. Новгородская школа. Иосиф и пастух из «Рождества Христова». Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



48б. Новгородская школа. Волхвы из «Рождества Христова». Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



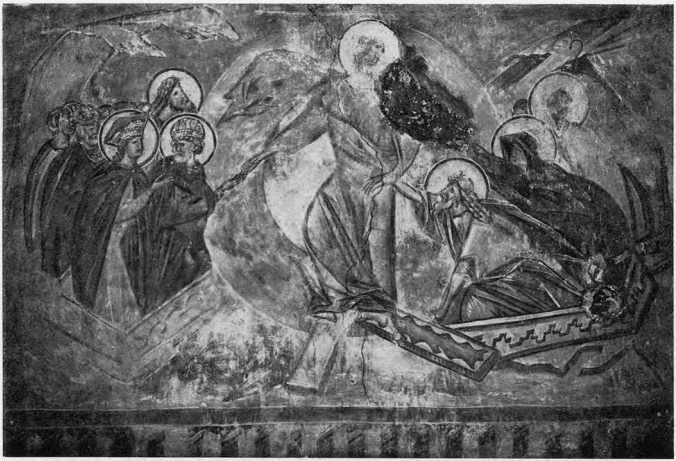
49а. Новгородская школа. Слово о некоем игумене. Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



49б. Новгородская школа. Даниил и неизвестный пророк. Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



50а. Новгородская школа. Воскресение Христово.
Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



50б. Новгородская школа. Сошествие во ад.
Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



51а. Новгородская школа. Группа фигур с Иоанном Предтечей и пророками из «Сошествия во ад»
Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



51б. Новгородская школа. Адам из «Сошествия во ад».
Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



52 а. Новгородская школа. Голова Анны.
Деталь фрески церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



52 б. Новгородская школа. Голова евангелиста Иоанна.
Деталь фрески церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



53а. Новгородская школа. Голова Авраама.
Деталь фрески церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



53б. Новгородская школа. Мельхиседек.
Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



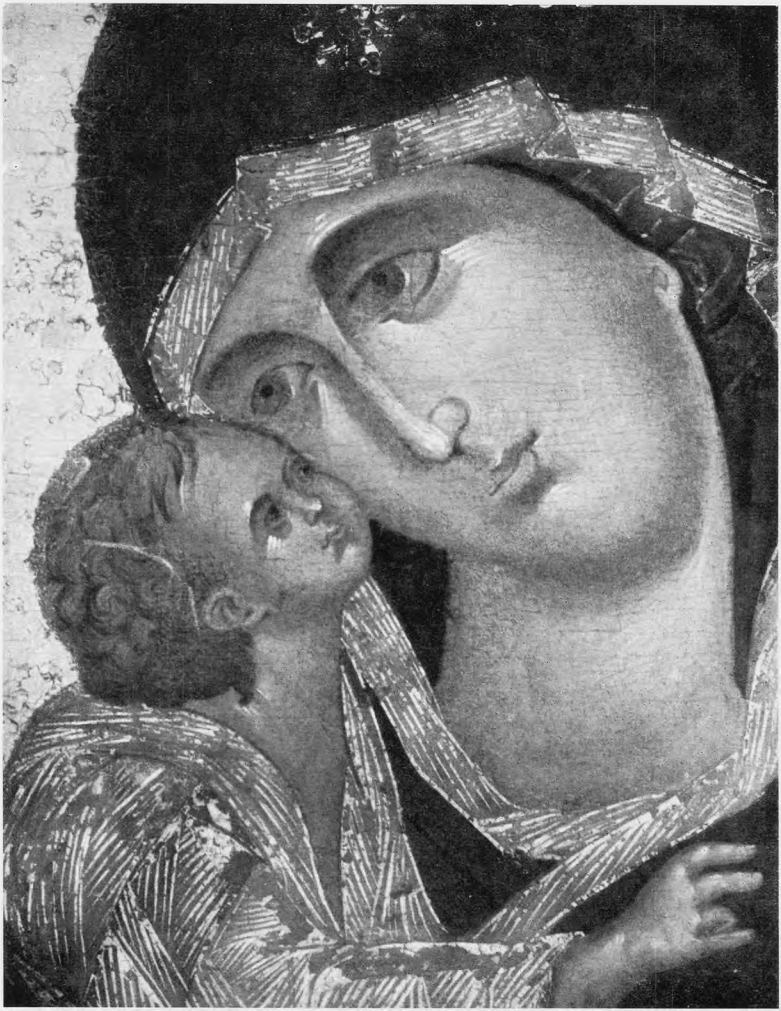
54а. Новгородская школа. Причащение вином.
Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



54б. Новгородская школа. Причащение вином и хлебом.
Фреска церкви Успения на Волотовом поле. 80-е годы XIV века.



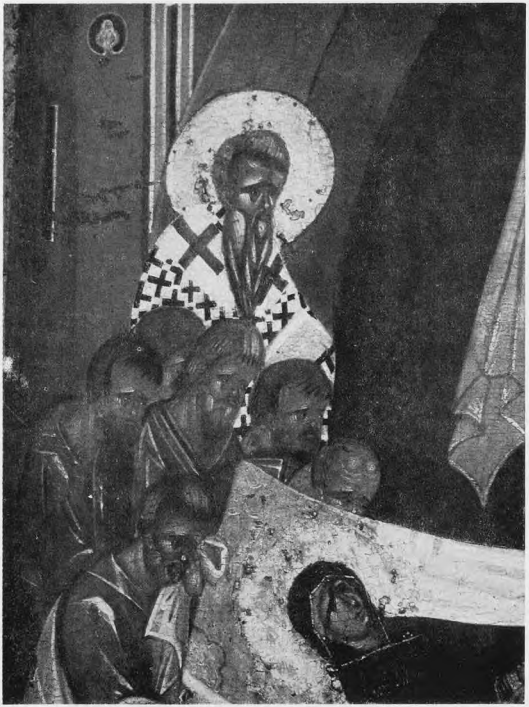
55. Новгородская школа. Икона Донской Богоматери.
80-е годы XIV века. Гос. Третьяковская галлерея.



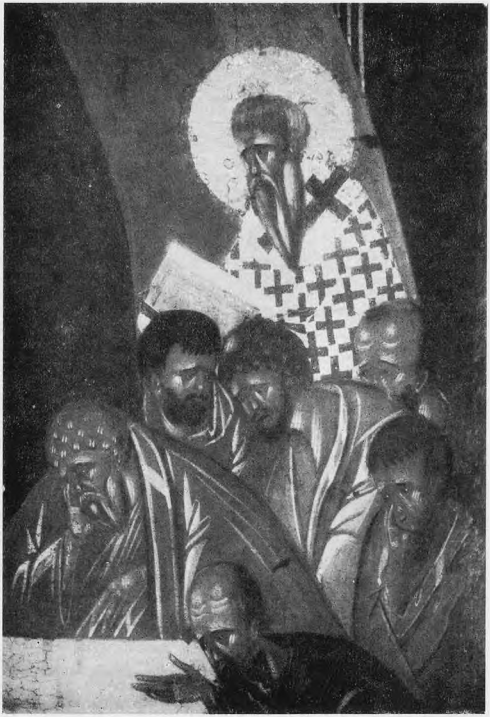
56. Новгородская школа. Головы Богоматери и Христа.
Деталь иконы Донской Богоматери. 80-е годы XIV века. Гос. Третьяковская галлерея.



57. Новгородская школа. Успение
Оборотная сторона иконы Донской Богоматери. 80-е годы XIV века. Гос. Третьяковская галлерея.



58 а. Новгородская школа. Апостолы и святитель из «Успения».
Оборотная сторона иконы Донской Богоматери. Деталь.
80-е годы XIV века. Гос. Третьяковская галлерея.



58 б. Новгородская школа. Апостолы и святитель из «Успения».
Оборотная сторона иконы Донской Богоматери. Деталь.
80-е годы XIV века. Гос. Третьяковская галлерея.



59. Новгородская школа. Асаф.
Миниатюра из Псалтири конца XIV века в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8662. л. 169.



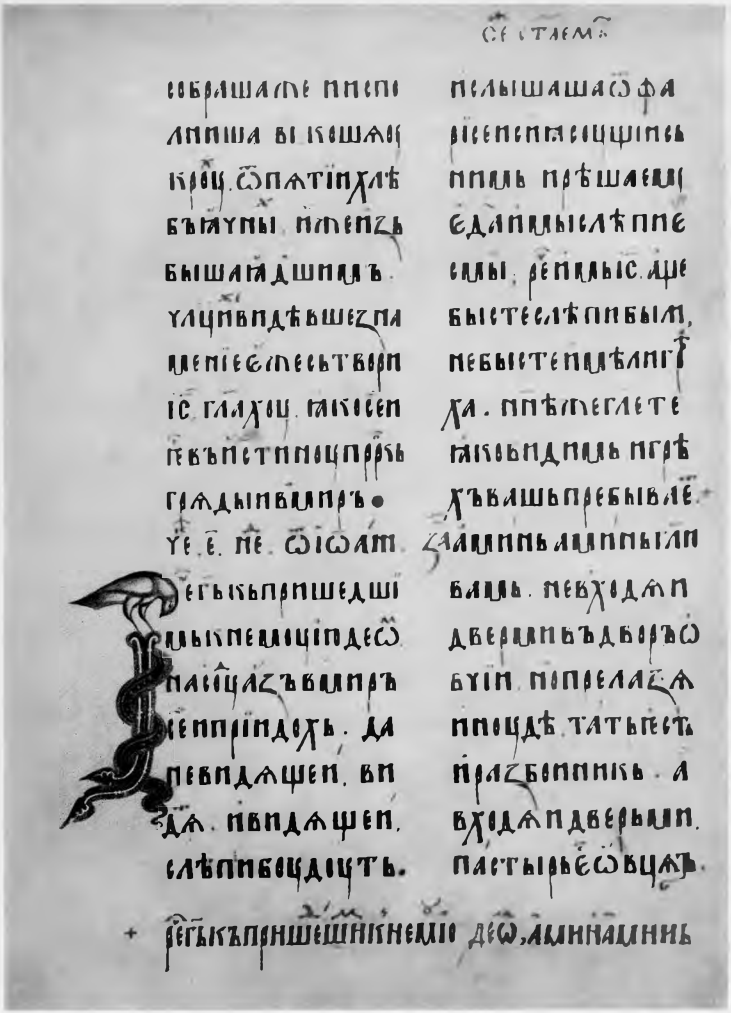
60. Псковская школа. Богоматерь.
Деталь иконы «Собор Богоматери». Поздний XIV век. Гос. Третьяковская галлерея.



61 а, б, в, г. Московская школа. Инициалы из Евангелия Кошки в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина. М. 8654, лл. 59 об., 287 об., 67 об. и 189 об. Ок. 1392 г.



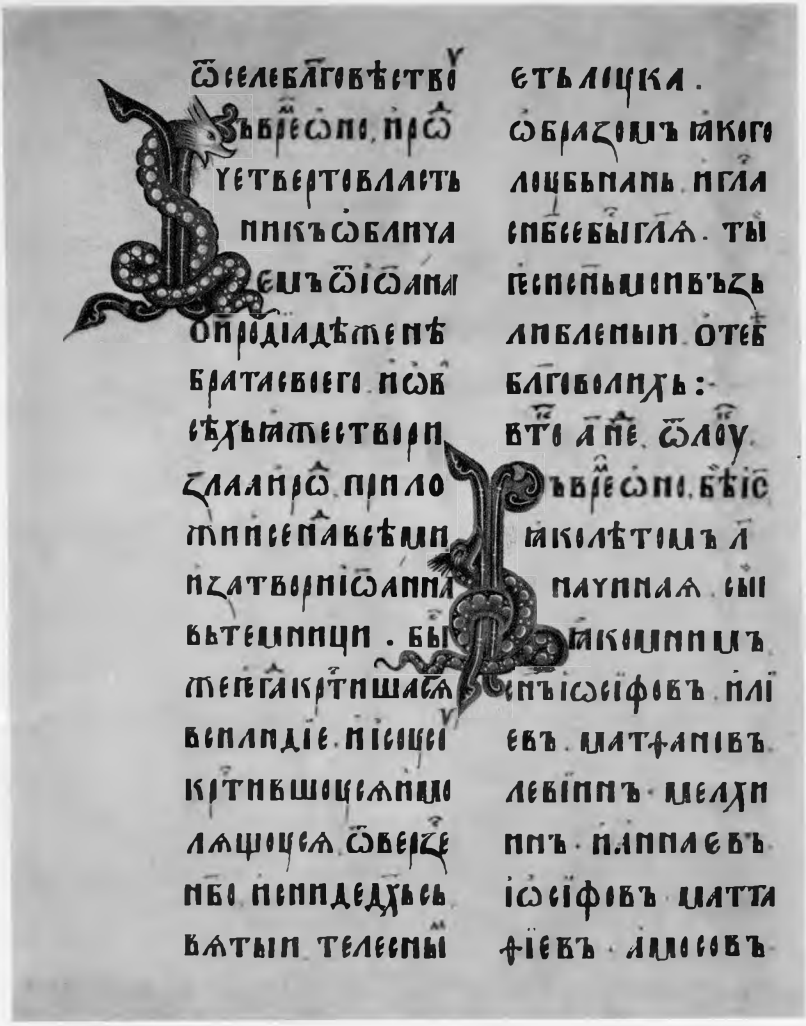
62 а, б. в. г. Московская школа. Инициалы из Евангелия Кошки в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8654, лл. 281 об., 100, 148 и 76. Ок. 1392 г.



63. Московская школа. Страница из Евангелия Кошки в Гос. Библиотеке СССР им. В.И. Ленина, М. 8654, л. 32 об. Ок. 1392 г.



64. Московская школа. Страница из Евангелия Кошки в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8654, л. 4. Ок. 1392 г.



65. Московская школа. Страница из Евангелия Кошки в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8654, л. 128, об. Ок. 1392 г.



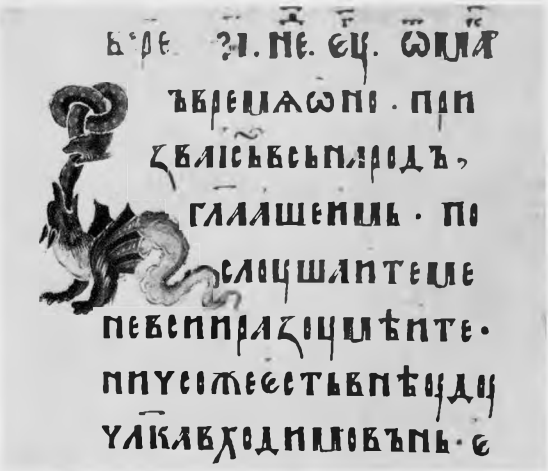
66 а, б, в, г. Московская школа. Инициалы из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, лл. 23 об., 42 об., 8 и 16. 90-е годы XIV века.



67 а, б, в, г. Московская школа. Инициалы из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, лл. 180, 21 об., 93 и 146. 90-е годы XIV века.



68 а, б, в, г. Московская школа. Инициалы из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, лл. 187 об., 13 об., 24 и 74 об. 90-е годы XIV века.





69а, б. Московская школа. Инициалы из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, лл. 98 об., 209. 90-е гг. XIV в.



70. Московская школа. Страница из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина. М. 8657. л. 3 об. 90-е годы XIV века.



71. Московская школа. Страница из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 45 об. 90-е годы XIV века.



72. Московская школа. Страница из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 82 об. 90-е годы XIV века.



73. Московская школа. Страница из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М 8657, л. 103. 90-е годы XIV века.



74. Московская школа. Страница из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 228. 90-е годы XIV века.



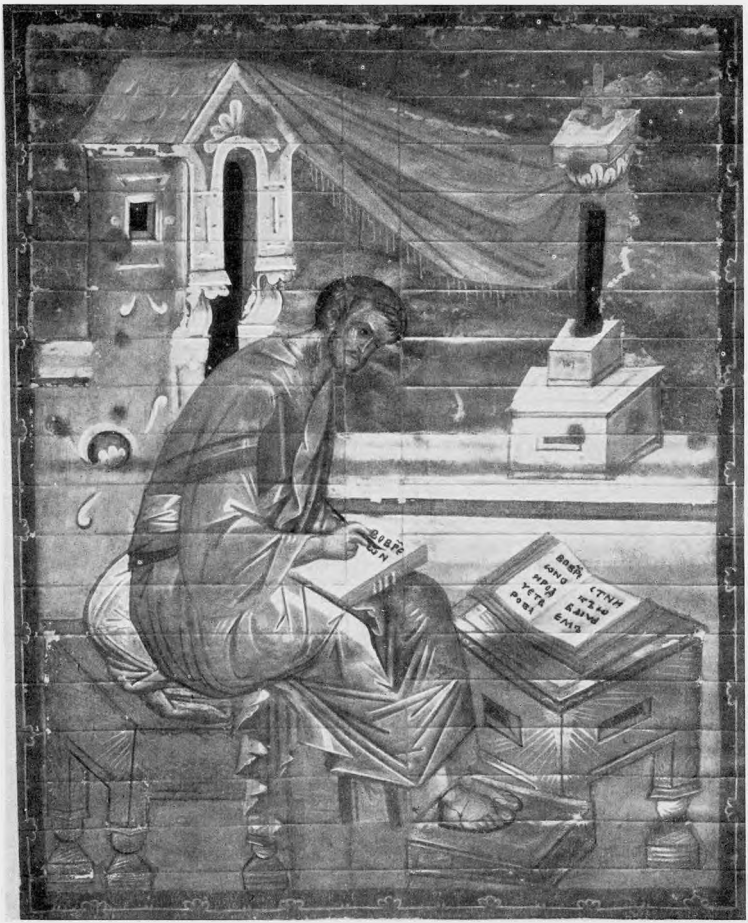
75. Московская школа. Евангелист Иоанн диктует Прохору.
Миниатюра из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина,
М. 8657, л. 2 об. 90-е годы XIV века.



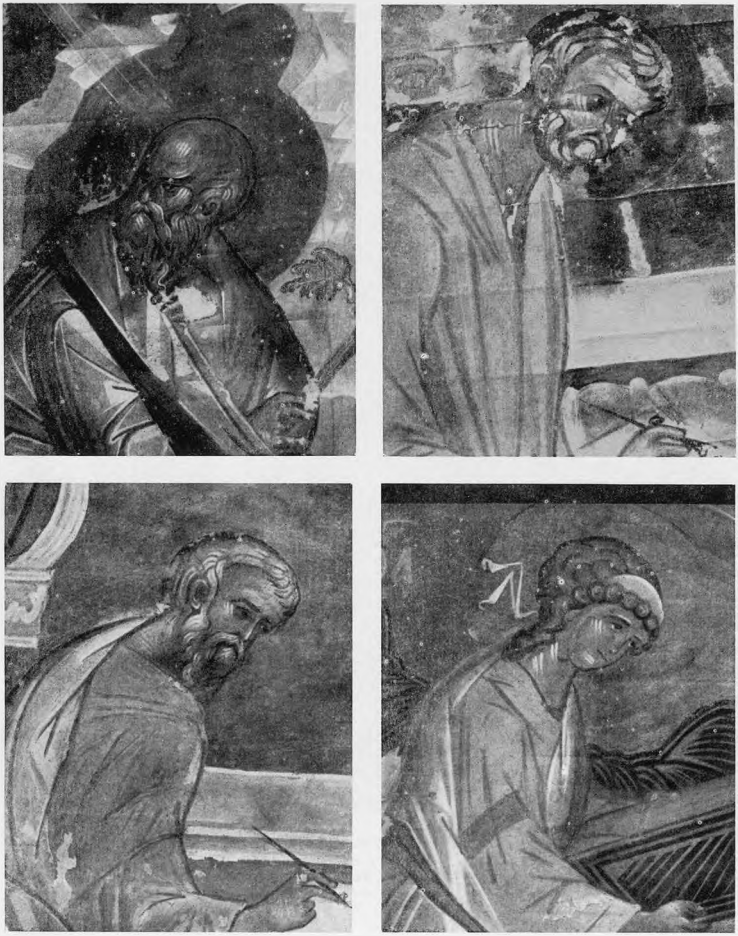
76. Московская школа. Евангелист Матфей.
Миниатюра из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина,
М. 8657, л. 44 об. 90-е годы XIV века.



77. Московская школа. Евангелист Марк.
Миниатюра из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина,
М. 8657, л. 81. 90-е годы XIV века.



78. Московская школа. Евангелист Лука.
Миниатюра из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина,
М. 8657, л. 102. 90-е годы XIV века.



79. Московская школа. а — Евангелист Иоанн; б — Евангелист Марк; в — Евангелист Матфей; г — Ангел. Детали миниатюр Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, лл. 2 об., 81. 44 об. и 43 об. 90-е годы XIV века.



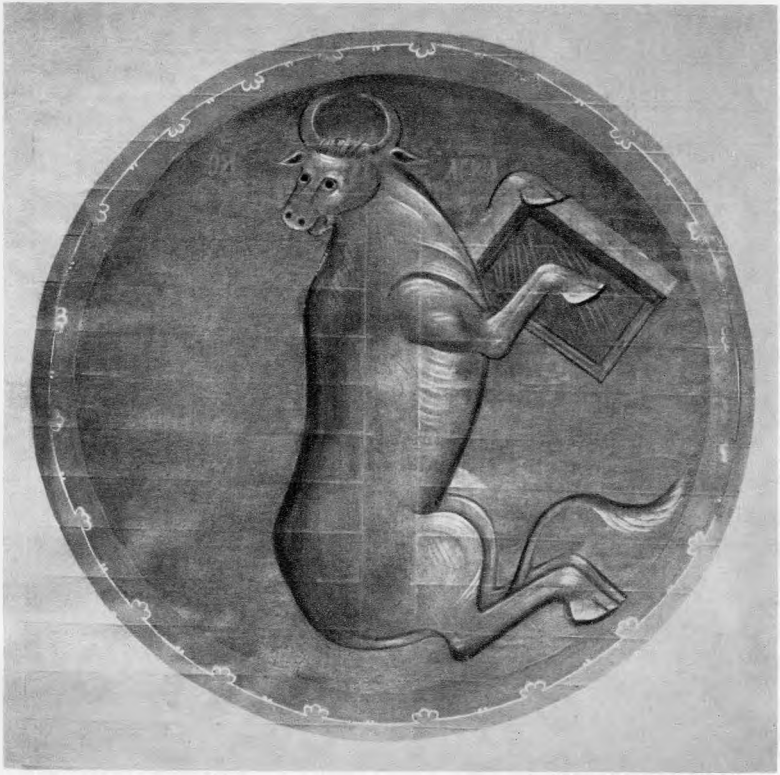
80. Московская школа. Орел (символ евангелиста Иоанна).
Миниатюра из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина,
М. 8657, л. 1 об. 90-е годы XIV века.



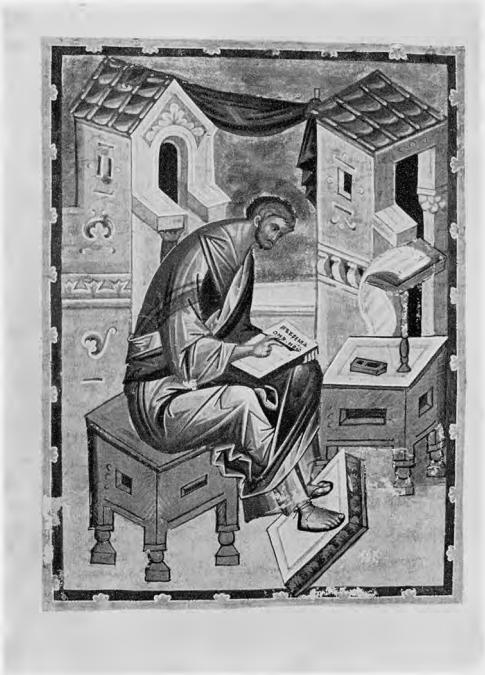
81. Московская школа. Ангел (символ евангелиста Матфея). Миниатюра из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 43 об. 90-е годы XIV века.



82. Московская школа. Лев (символ евангелиста Марка).
Миниатюра из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина,
М. 8657, л. 80. 90-е годы XIV века.



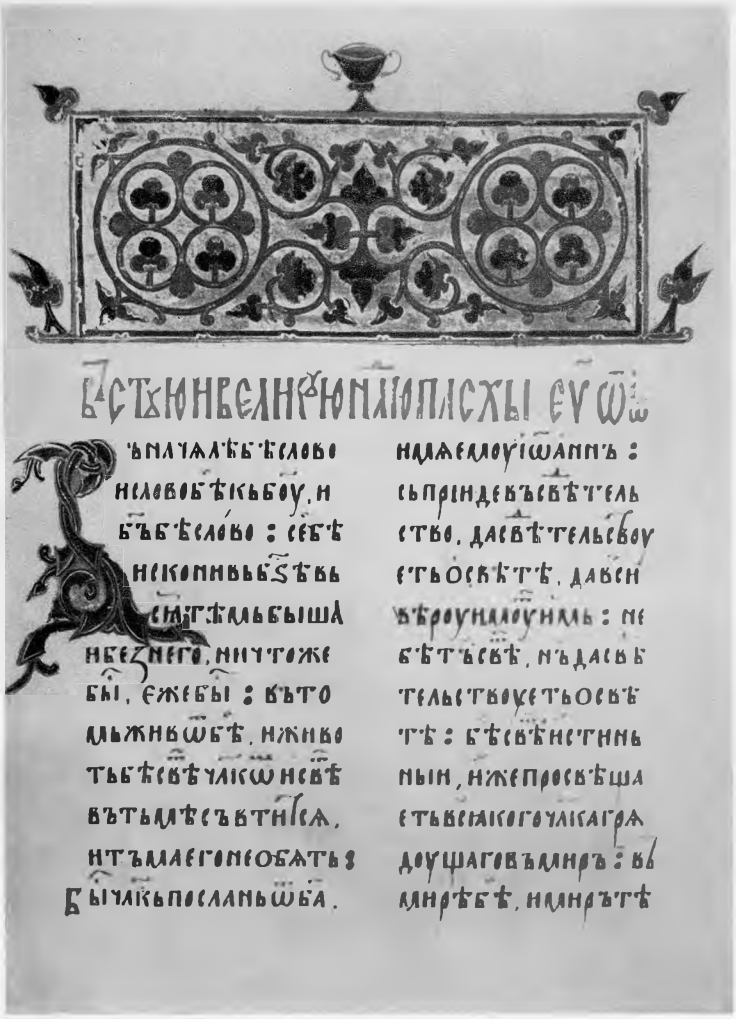
83. Московская школа. Бык (символ евангелиста Луки).
Миниатюра из Евангелия Хитрово в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина,
М. 8657, л. 101 об. 90-е годы XIV века.



84 а. Московская школа. Евангелист Лука.
Миниатюра из Евангелия Морозова в Оружейной палате,
л. 130 об. XV век.



84 б. Московская школа. Страница из Евангелия Морозова
в Оружейной палате, л. 132, XV век.



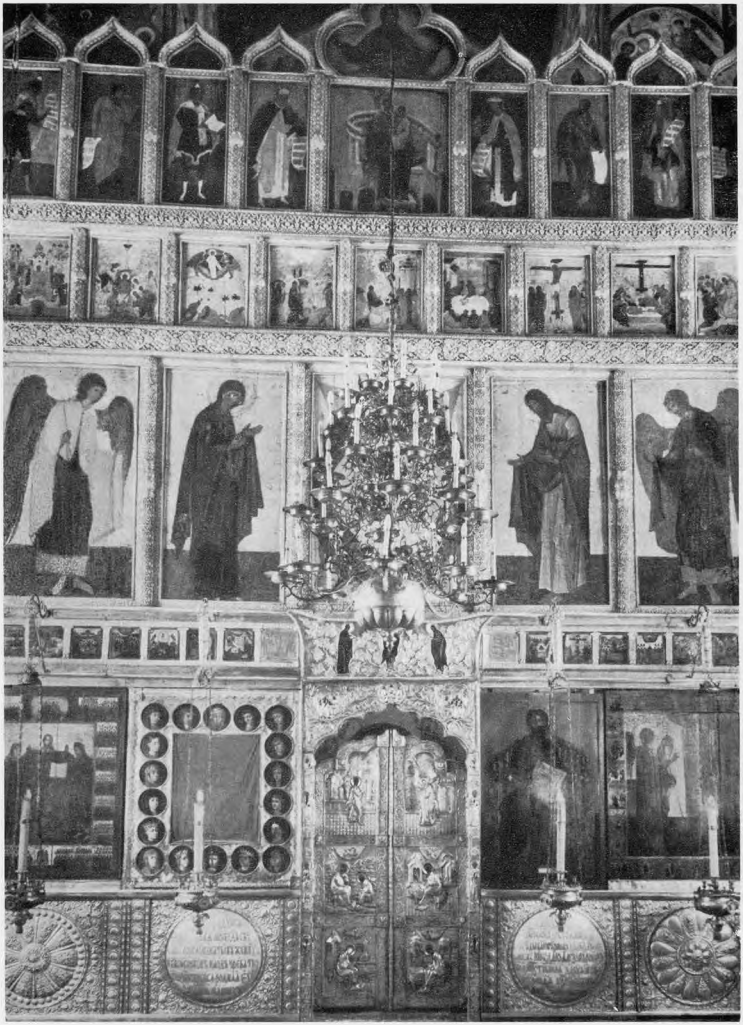
85. Московская школа. Страница из Евангелия в Гос. Историческом музее, епарх. 436, л. 2, XV век.



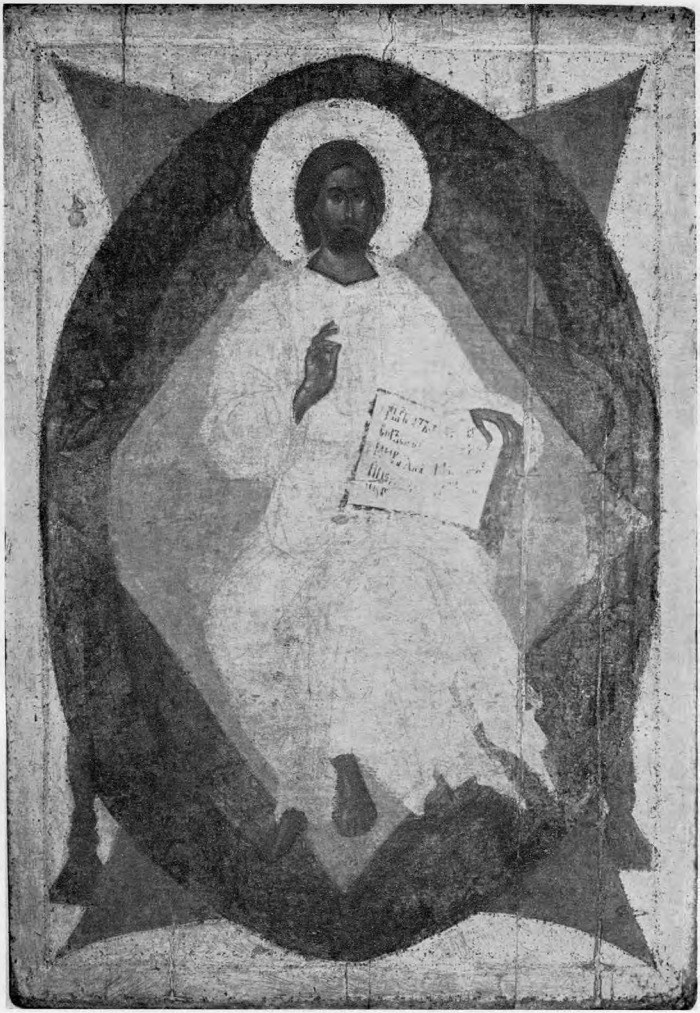
86 а, б, в, г. Московская школа. Инициалы из Евангелия в Гос. Историческом музее, епарх. 436, лл. 58 об., 7 об., 244 об. и 270 об. XV век.



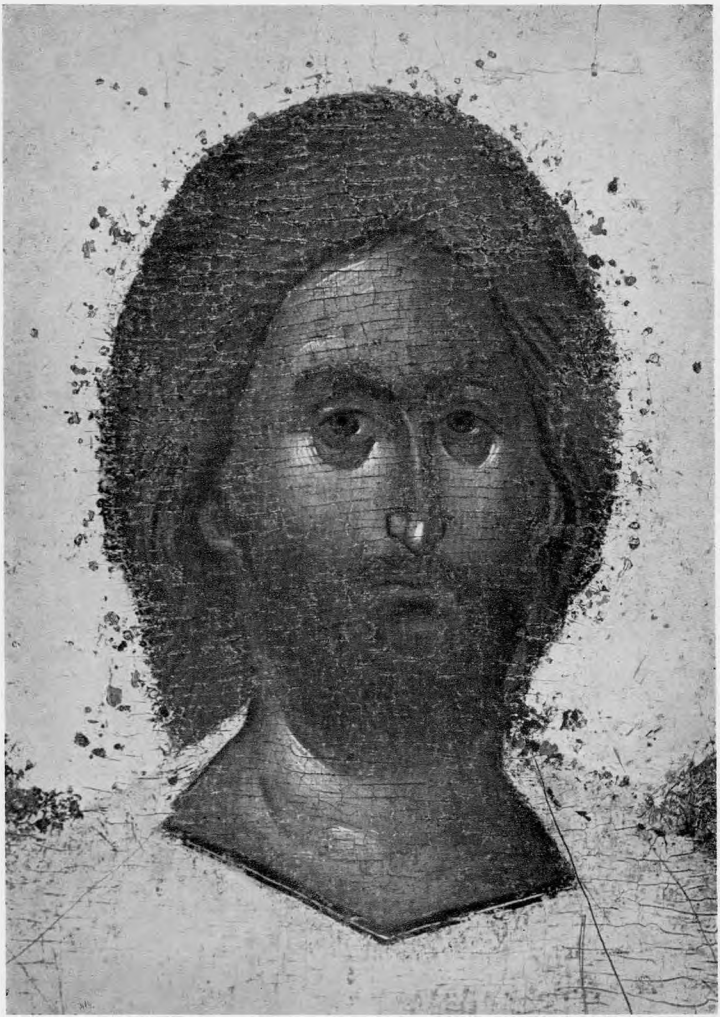
87. Московская школа. Вседержитель.
Миниатюра из Евангелия в Историческом музее, епарх. 436, л. 1 об. XV век.



88. Центральная часть иконостаса в Благовещенском соборе в Москве.



89. Феофан Грек. Пантократор.
Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



90. Феофан Грек. Голова Пантократора.
Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



91. Феофан Грек. Богоматерь.
Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



92. Феофан Грек. Богоматерь.
Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



93. Феофан Грек. Голова Богоматери.
Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



94. Феофан Грек. Иоанн Предтеча.
Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



95. Феофан Грек. Иоанн Предтеча
Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



96. Мастерская Феофана Грека. Архангел Михаил
Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



97. Мастерская Феофана Грека. Голова архангела Михаила.
Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



98. Феофан Грек. Архангел Гавриил.
Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



99. Феофан Грек. Голова архангела Гавриила.
Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



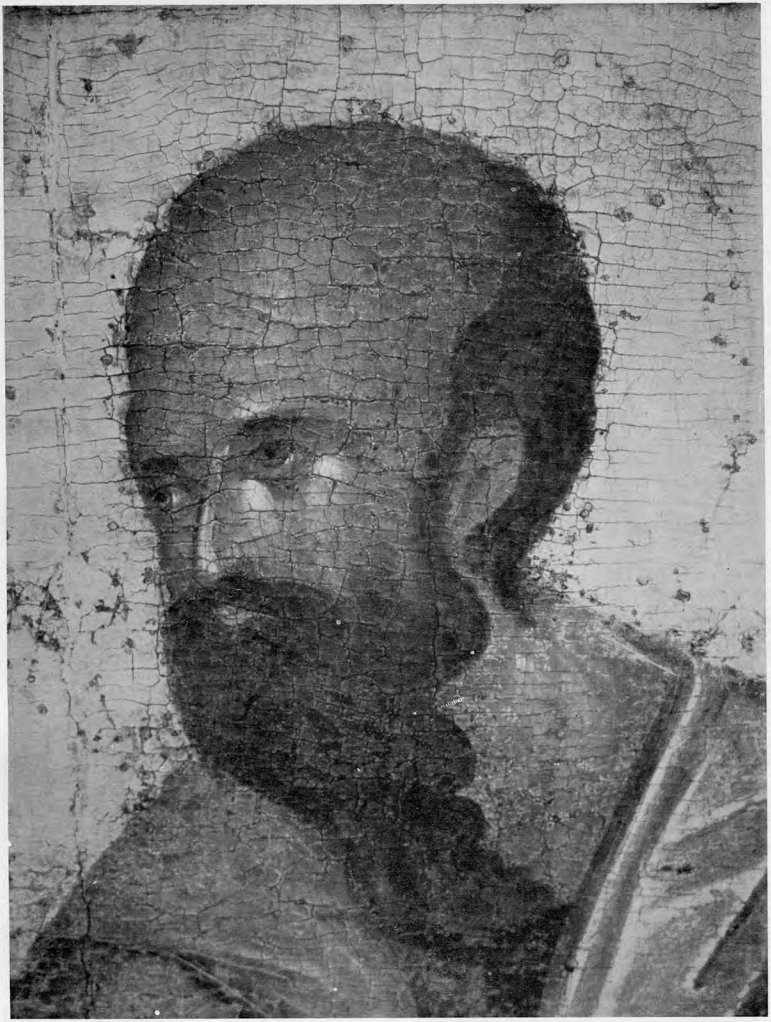
100. Мастерская Феофана Грека. Апостол Петр.
Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



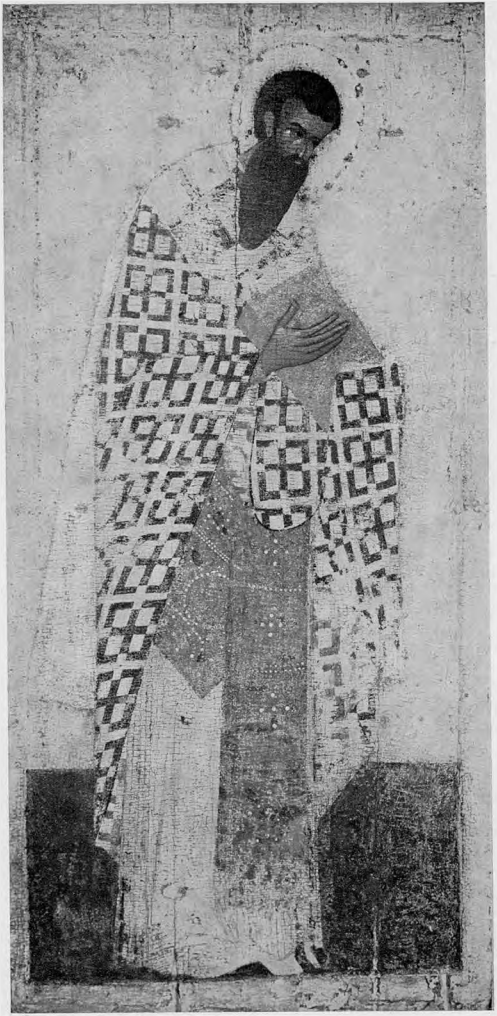
101. Мастерская Феофана Грека. Апостол Петр.
Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



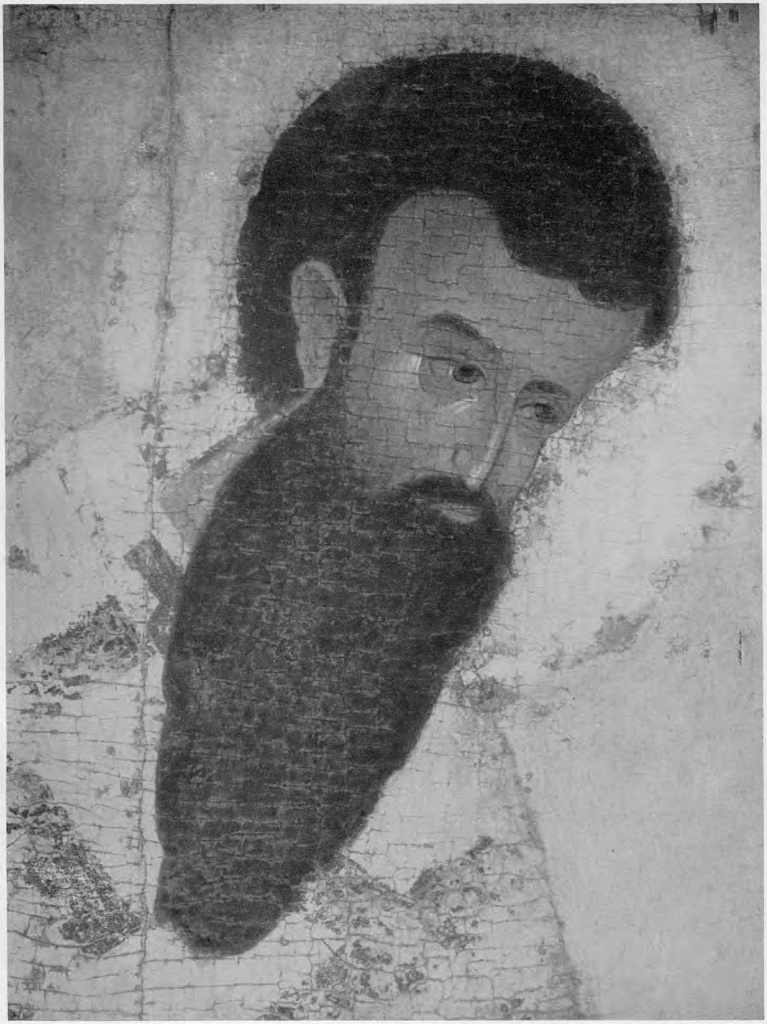
102. Феофан Грек. Апостол Павел.
Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



103 Феофан Грек. Голова апостола Павла.
Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



104. Феофан Грек. Василий Великий.
Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



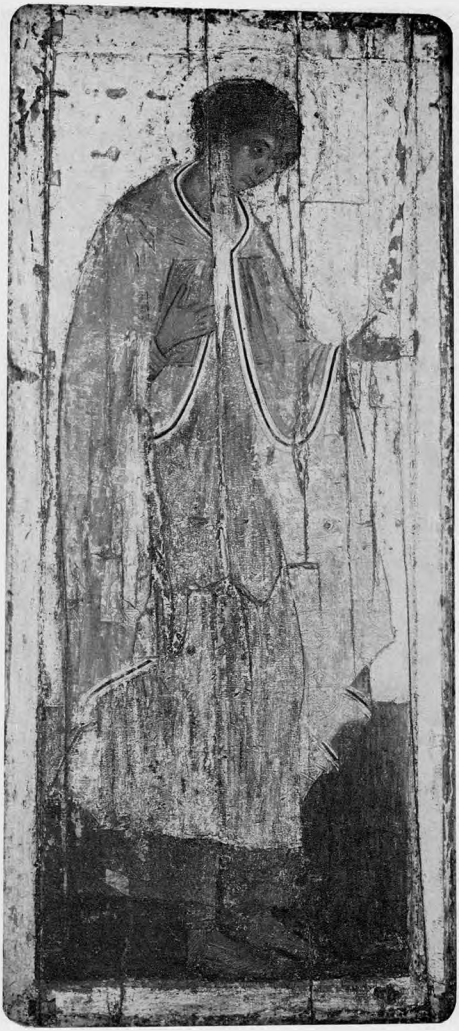
105. Феофан Грек. Голова Василия Великого.
Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



106. Феофан Грек. Иоанн Златоуст.
Икона из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



107. Феофан Грек. Голова Иоанна Златоуста.
Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. 1405 г.



108. Московская школа. Димитрий.
Икона из чина Благовещенского собора в Москве. Ок. 1405 г.



109. Московская школа. Голова Димитрия.
Деталь иконы из чина Благовещенского собора в Москве. Ок. 1405 г.



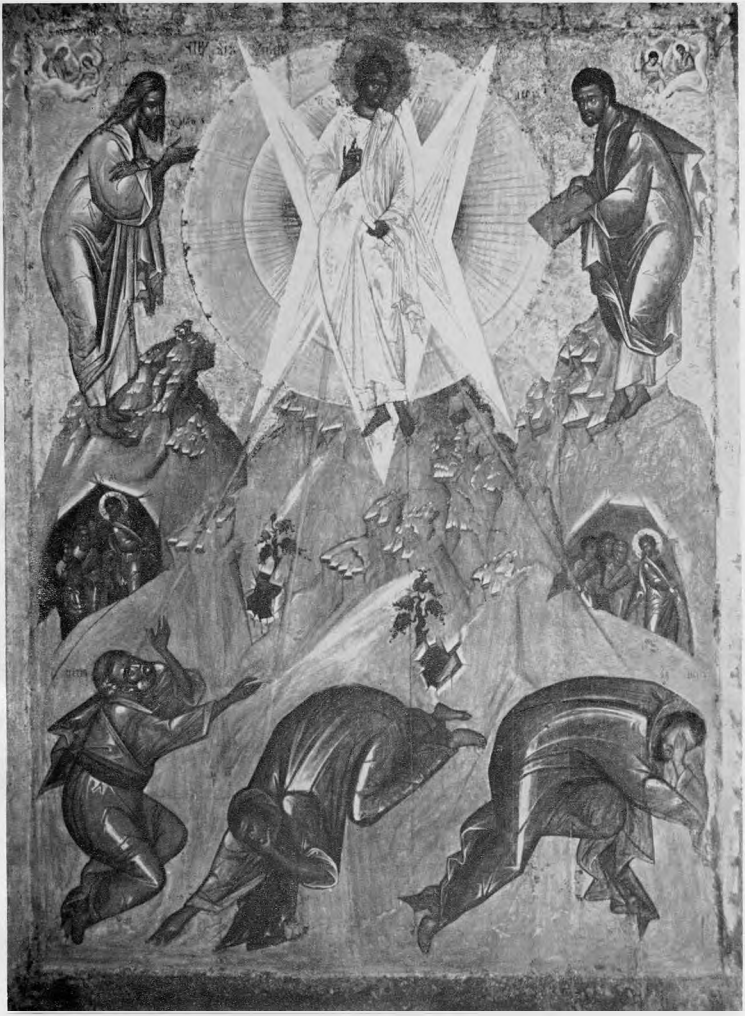
110. Московская школа. Георгий.
Икона из чина Благовещенского собора в Москве. Ок. 1405 г.



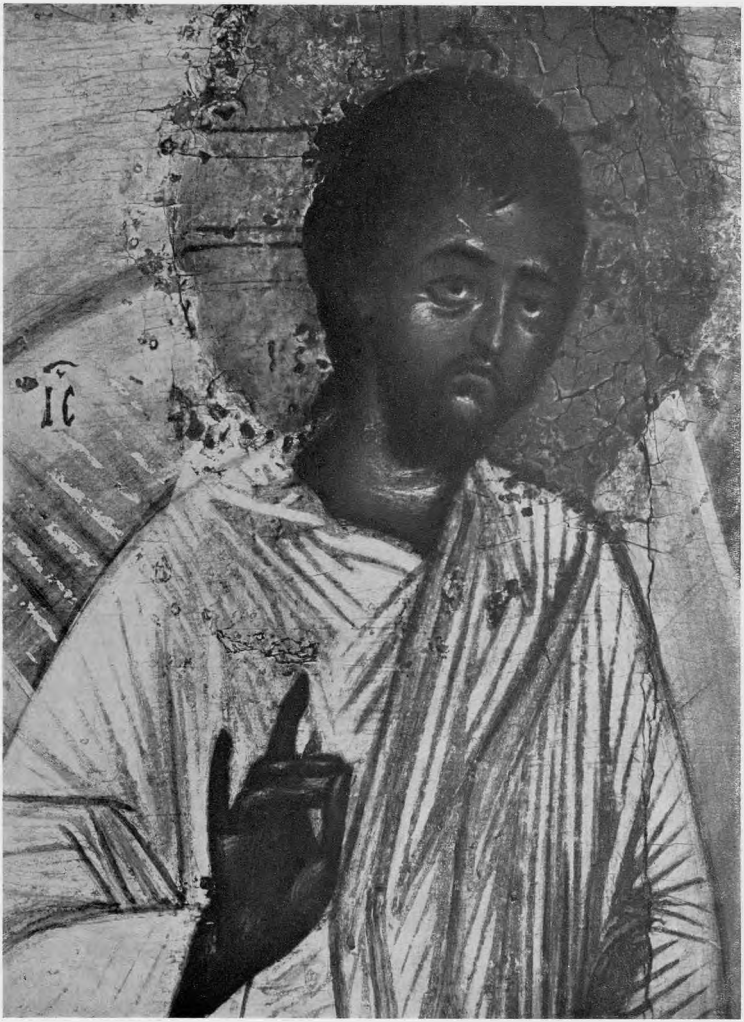
111. Московская школа. Голова Георгия.
Икона из чина Благовещенского собора в Москве. Ок. 1405 г.



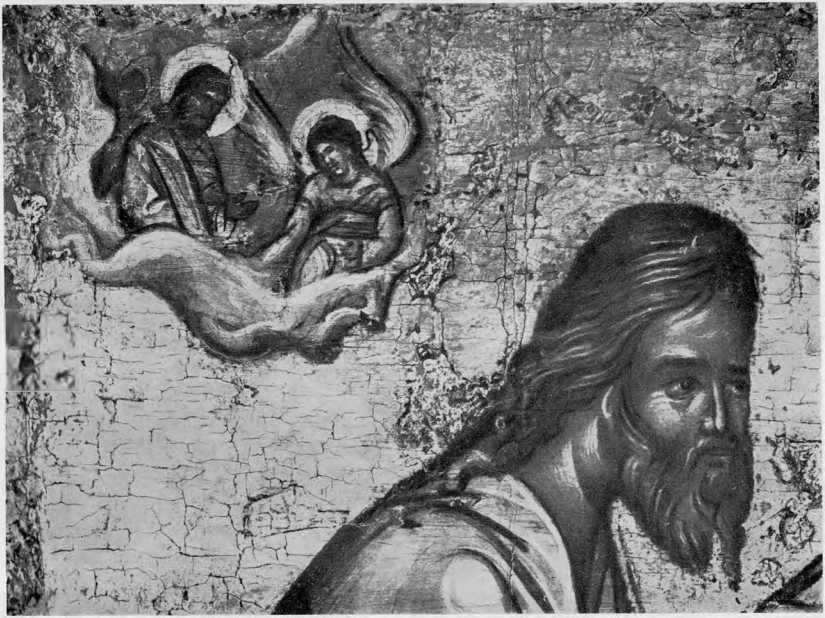
112. Московская школа. Умиление.
Икона в Гос. Третьяковской галлерее. Конец XIV века.



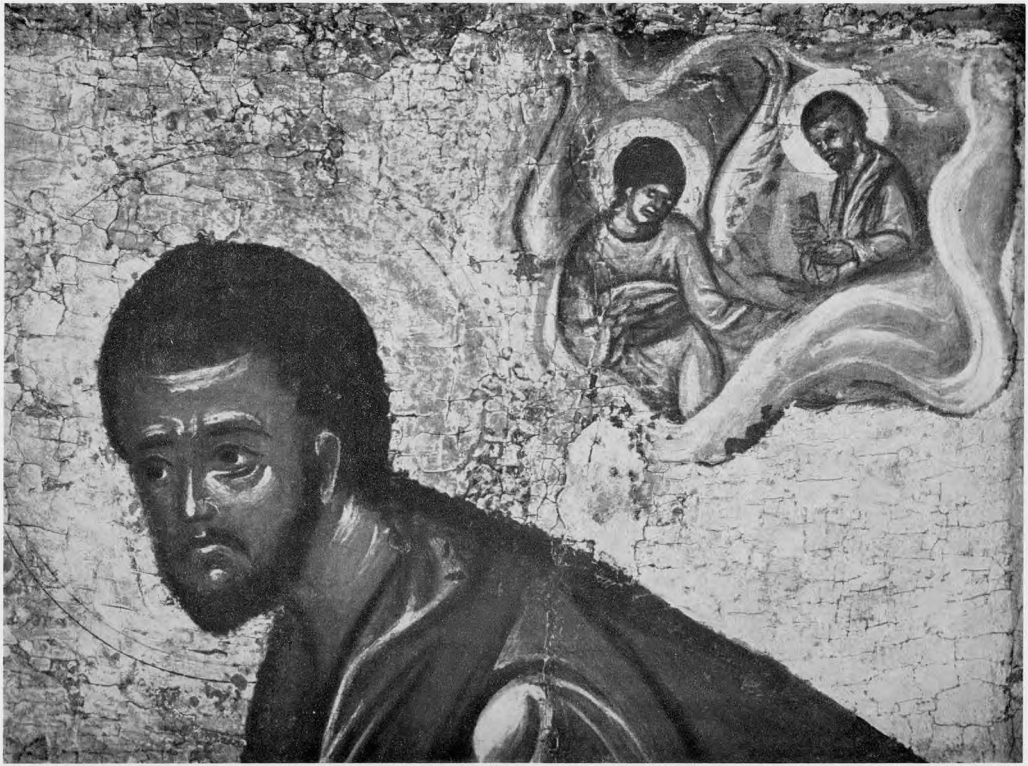
113. Мастерская Феофана Грека. Преображение.
Икона в Гос. Третьяковской галлерее. Начало XV века.



114. Мастерская Феофана Грека. Христос из «Преображения». Деталь иконы в Гос. Третьяковской галлерее. Начало XV века.



115. Мастерская Феофана Грека. Пророк Илья из «Преображения»
Деталь иконы в Гос. Третьяковской галлерее. Начало XV века



116. Мастерская Феофана Грека. Моисей из «Преображения».
Деталь иконы в Гос. Третьяковской галлерее. Начало XV века.



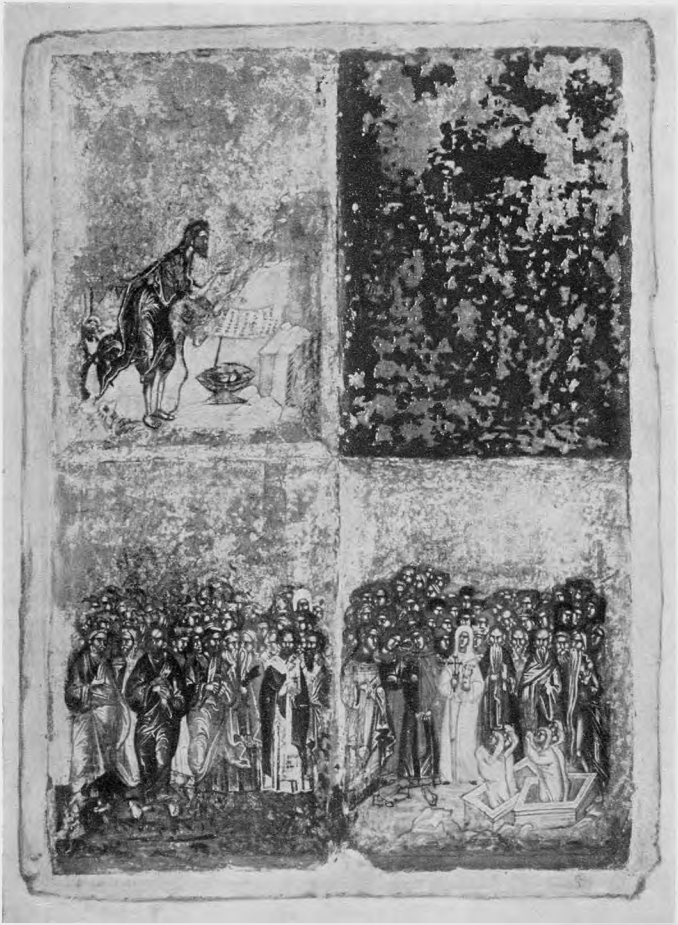
117. Мастерская Феофана Грека. Христос с учениками из «Преображения». Деталь иконы в Гос. Третьяковской галлерее. Начало XV века



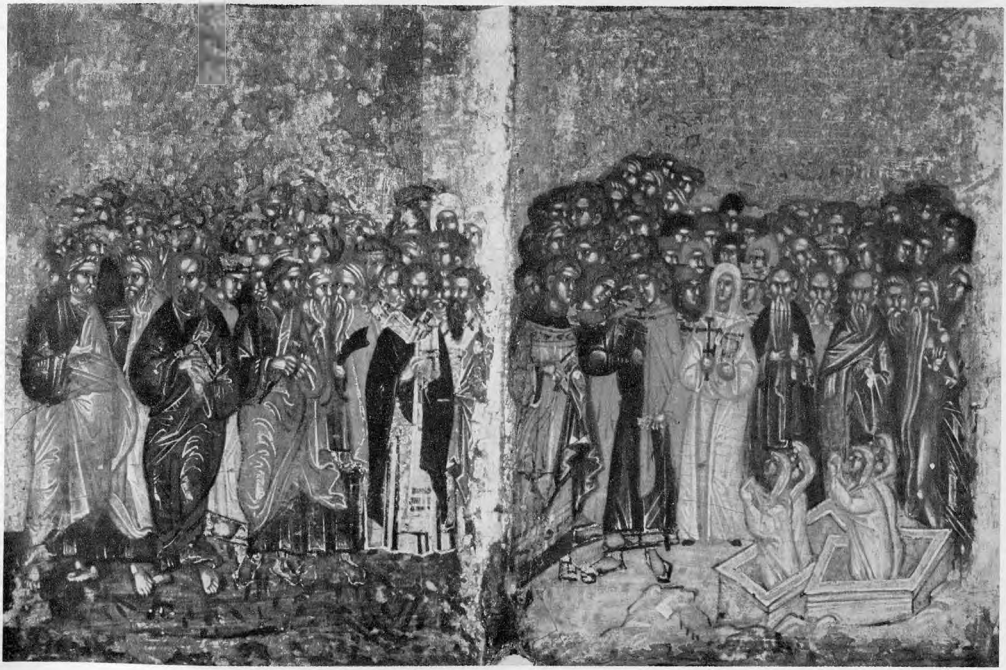
118. Мастерская Феофана Грека. Христос с учениками; из «Преображения»
Деталь иконы в Гос. Третьяковской галлерее. Начало XV века



119. Мастерская Феофана Грека. Апостол Петр из «Преображения»
Деталь иконы в Гос. Третьяковской галлерее Начало XV века



120. Мастерская Феофана Грека. Четырехчастная икона в Гос. Третьяковской галлерее. Начало XV века.



121. Мастерская Феофана Грека. Четырехчастная икона в Гос. Третьяковской галлерее. Деталь. Начало XV века.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 5
Биография Феофана Грека 7
Византийская культура XIV века и Феофан Грек 14
Росписи Спаса Преображения в Нозгороде 35
Школа Феофана Грека в Новгороде 46
Феофан Грек и Московская школа миниатюры 90-х годов XIV века ... 69
Иконостас Благовещенского собора 86
Феофан Грек и московская школа живописи 95
Историческое место Феофана Грека 105
Критика теории Д. В. Айналова о западных влияниях в Волотовской росписи 107
Письмо Епифания Премудрого к Кириллу Тверскому 113
Указатель 115
Список иллюстраций 128

Виктор Никитич Лазарев
ФЕОФАН ГРЕК

Редактор Т. В. Юрова
Оформление художника И. И. Фоминой
Художественный редактор
В. Д. Карандашов
Технический редактор А. А. Сидорова
Корректор
Н. Г. Антокольская

Сдано в набор 8/VIII 1960 г. Подп. в печ. 25/V 1961 г. Форм. бум. 84×108¹/₁₆. Печ. л. 16,25 (условных) 26,65. Уч. изд. л. 23,63. Тираж 10 000. Изд. № 13865. Зак. тип. 0081
«Искусство», Москва И-51,
Цветной бульвар, 25.

Типография:
«Кустаннусосакеюхтиэ Юхтеистюэ»
Хельсинки, Финляндия

Цена 2 руб.