

М. В. АЛПАТОВ

ИСКУССТВО ФЕОФАНА ГРЕКА И УЧЕНИЕ ИСИХАСТОВ

Отношение Феофана Грека к исихазму уже привлекало к себе внимание историков искусства. В монографии о Феофане В. Н. Лазарев подробно останавливается на судьбе исихазма в XIV в. Что касается Феофана, он допускает, что тот «не мог остаться незатронутым крупнейшим идейным движением его времени». Но тут же высказывает предположение о «глухой неудовлетворенности мастера этим учением»¹.

В своих двух статьях Н. К. Голейзовский поставил себе задачу более внимательно рассмотреть отношение художника к исихазму². Для этого он обратился к изучению литературных произведений представителей этого направления. Его поразило сходство, почти совпадение между тем, что говорили исихасты, и тем, что было создано художником. На основании этого он решил, что тексты в состоянии дать ключ к пониманию искусства великого мастера.

Положительное значение статей Н. К. Голейзовского в том, что ими преодолевается предвзятое, огульно отрицательное отношение к исихазму. Ценно и то, что автор, не удовлетворенный неисторическим подходом к исихазму как раз и навсегда сложившейся системе³, усматривает в нем различные, проявившиеся в разное время тенденции. Положительно и то, что все свои выводы автор стремился подкрепить соответствующими текстами.

Однако в поисках внутренних связей между исихастами и Феофаном Н. К. Голейзовский приходит к отождествлению религиозного учения с художественным творчеством. Все усилия его направлены на то, чтобы доказать, что мировоззрение исихастов полностью совпадает с творчеством Феофана. Во всяком случае он не видит различия между богословием и искусством. Образное восхваление Епифанием мудрости художника («философ zelo хитрый») понимается им буквально, как признание Феофана представителем религиозной мысли⁴. Расхождения между Феофаном Греком и Андреем Рублевым носят, по его мнению, не творческий, а философский характер⁵. Художников, у которых можно обнаружить близость к исихазму, он прямо называет паламитами.

Вместе с тем для Н. К. Голейзовского богословие — это нечто первичное, а искусство — производное. Богословы — дающая сторона, а художники — берущая. Художники всего лишь «подыскивают зрительное

¹ В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 29.

² Н. К. Голейзовский. Заметки о Феофане Греке. — ВВ, XXIV, 1964; *его же*. Исихазм и русская живопись XIV—XV вв. — ВВ, XXIX, 1968.

³ В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 17.

⁴ Н. К. Голейзовский. Заметки о Феофане Греке, стр. 147: для русской культуры Феофан «в первую очередь мыслитель»; ср. В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 29.

⁵ Н. К. Голейзовский. Исихазм и русская живопись XIV—XV вв., стр. 203.

выражение для философских отвлеченных понятий». Высказывания исихастов, по его выражению, давали «богатый материал» живописцам «для их стилистических поисков»⁶.

Здесь автор впадает в ошибку представителей иконографической школы прошлого века, которые, опираясь на постановления Никейского собора, считали истинными творцами византийского искусства богословов и видели в художниках всего лишь покорных исполнителей их воли, старательных ремесленников. Автору и в голову не приходит, что даже в том случае, когда те или иные тексты близки к искусству, сами эти тексты не в меньшей степени, чем искусство, нуждаются в истолковании. Нельзя одно неизвестное, т. е. искусство, объяснять при помощи другого неизвестного, каким для нашего современника являются старинные тексты, особенно цитаты, извлеченные из контекста.

Главный упрек, который приходится обратиться к Н. К. Голейзовскому, заключается в том, что в его истолковании от нашего внимания ускользает само искусство Феофана. Тем более, что, касаясь его, он ограничивается общеизвестными суждениями и определениями, как будто ими можно исчерпать смысл творчества замечательного мастера.

В рамках этой статьи нет возможности всесторонне рассмотреть отношение Феофана к исихазму. В ее задачи входит обратиться прежде всего внимание на многогранность, сложность его искусства, которая решительно противоречит однозначному определению и его отношения к исихазму: как его отрицанию у В. Н. Лазарева, так и его безоговорочному признанию у Н. К. Голейзовского. Чтобы избежать упрощения и вульгаризации в понимании искусства, необходимо, чтобы истории искусства не приравнивали своих суждений о нем к элементарным определениям и понятиям, заимствованным из учебников истории. В понимании творчества такого великого художника, как Феофан, пора избавиться от неизбежно его обедняющих и упрощающих фраз, которыми до сих пор нам часто приходится ограничиваться в кратких обзорных работах по древнерусскому искусству.

Интерес историков искусства к исихазму возник в связи с изучением византийского искусства XIV в., так называемой эпохи Палеологов. Значение этого периода еще недооценивал Н. Кондаков. Его впервые оценило следующее поколение византинистов в лице Г. Милле, Д. Айналова и Ш. Дилья. Г. Милле на основании изучения иконографических типов стремился проследить судьбу двух школ византийской живописи: македонской и критской. Что касается первой, то последние открытия подтвердили его выводы⁷. Критская школа XIV в. оказалась мифом. Д. Айналов внимательно рассмотрел стилиевые особенности живописи Палеологов. Но его вывод, согласно которому главным стимулом ее развития служило влияние готики и итальянского треченто, был отвергнут последующими исследованиями⁸. Ш. Дилья оказался ближе к истине, считая источником палеологовского стиля традиции византийской столичной школы. В. Лазарев принял эту концепцию Ш. Дилья, тем более что она соответствовала его уверенности в том, что столичное искусство чуть ли ни со времени Юстиниана было ведущим и что все наиболее значительное в искусстве периферии создавалось под влиянием столицы.

Во второй половине XIV в. искусство Палеологов заметно скудеет, даже константинопольской школы. Как объяснить этот упадок? Здесь пришел на помощь исихазм. В середине XIV в., после церковных соборов, разбивавших споры между сторонниками Григория Паламы и Варлаама, исихазм побеждает по всему фронту. Мрачное монашеское мировоззрение

⁶ Там же, стр. 197, 205.

⁷ А. *Xyngopoulos*. *Thessalonique et la peinture macédonienne*. Athènes, 1955.

⁸ В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 109.

вытесняет здоровые основы палеологовского неоэллинизма начала века. Исихазм подорвал развитие многовековой традиции столичной школы и в сущности нанес ей смертельный удар⁹.

Это историко-культурное объяснение судьбы всей византийской живописи получило признание и распространение¹⁰. Ясность этой теории оказалась очень соблазнительной. Но она куплена была ценою упрощения картины и неизбежных натяжек. В действительности отчетливого перелома в византийской живописи середины XIV в. вовсе не происходило. С другой стороны, в недавно восстановленных фресках Кахриэ-Джами первой четверти XIV в. уже замечаются признаки «академической сухости», в которой будто бы был повинен исихазм. Вместе с тем в известной миниатюре «Преображение» из парижской рукописи Кантакузина (после 1345 г.) царит еще «живописный стиль», который будто бы сошел со сцены после победы исихазма. Наконец, в некоторых фресках Мистры, особенно Периблепты и Пантанассы второй половины XIV и начала XV в., не заметны следы «академической сухости» как признаки упадка и окостенения. И самое главное — на это время падает творчество такого замечательного мастера, как Феофан Грек.

Казалось бы, Феофан больше всего дает повод усомниться в справедливости «жесткой схемы» подъема византийской живописи в первой половине XIV в. и упадка ее во второй половине под влиянием восторжествовавшего исихазма. Но, как это нередко случается в науке, однажды найденная формула приобрела такую устойчивость, что вслед за ней возникла готовность к любым натяжкам, лишь бы ее сохранить, лишь бы она не рассыпалась как карточный домик.

Применительно к Феофану выход заключался в том, что его пришлось признать незатронутым влиянием исихазма или по крайней мере им глубоко неударенным. Пришлось изъять его из византийского искусства второй половины XIV в. и рассматривать как хранителя попрачных заветов первой половины XIV в. Его приезд в Россию пришлось толковать как бегство из охваченной мрачной реакцией Византии. Даже Н. К. Голейзовский, который приложил немало труда, чтобы разрушить искусственно возведенную между исихазмом и Феофаном стену, при оценке его искусства повторяет формулу: Феофан — продолжатель традиций первой половины XIV в.¹¹

Сорок лет назад, вскоре после открытия новгородских фресок Феофана, фрески Кахриэ-Джами, в особенности полуфигура длиннородного старца, по типу своему близкая к отшельникам Троицкого придела, дали повод высказать предположение о константинопольских истоках его искусства¹². После недавнего восстановления всего цикла фресок Кахриэ-Джами они стали доступны изучению, и теперь безоговорочное отнесение Феофана к столичной школе явно неубедительно¹³. При всех своих живописных

⁹ В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 25. «Можно без преувеличения утверждать, что почти все византийское искусство второй половины XIV века изменило свой характер в связи с победой монашеских идеалов». Это положение, высказанное еще в «Истории византийской живописи» (М., 1947, т. I, стр. 225), было поддержано и А. В. Банк («Некоторые спорные вопросы в истории византийского искусства». — ВВ, VII, 1953, стр. 267). Воздействие исихазма на живопись XIV—XV вв. отмечает Ш. Дельвуа (*Ch. Delvoye. L'art byzantin*. Paris, 1967, p. 355), но лишь в иконографии росписей монастыря Дечани.

¹⁰ А. Grabar. *Byzanz*. Baden-Baden, 1964, p. 201.

¹¹ Н. К. Голейзовский. Замечки о Феофане Греке, стр. 149; Н. К. Голейзовский и С. Ямшиков. Феофан Грек и его школа. М., 1970, стр. 2 (без номера).

¹² Этот старец был назван в моей статье о фресках Кахриэ-Джами Анфимием (М. Alpatoff. *Die Fresken der Kachri'e-Djami in Konstantinopel*. — «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 1929, S. 345, Abb. 19). После реставрации фресок его называют Давидом Солунским.

¹³ По вопросу о художественных истоках искусства Феофана высказывались самые различные мнения. А. Грабар: «...на родине Феофана, видимо, не знали репертуара



Рис. 1. Феофан Грек. Столпник. Новгород, Спасо-Преображенский собор. 1378 г.

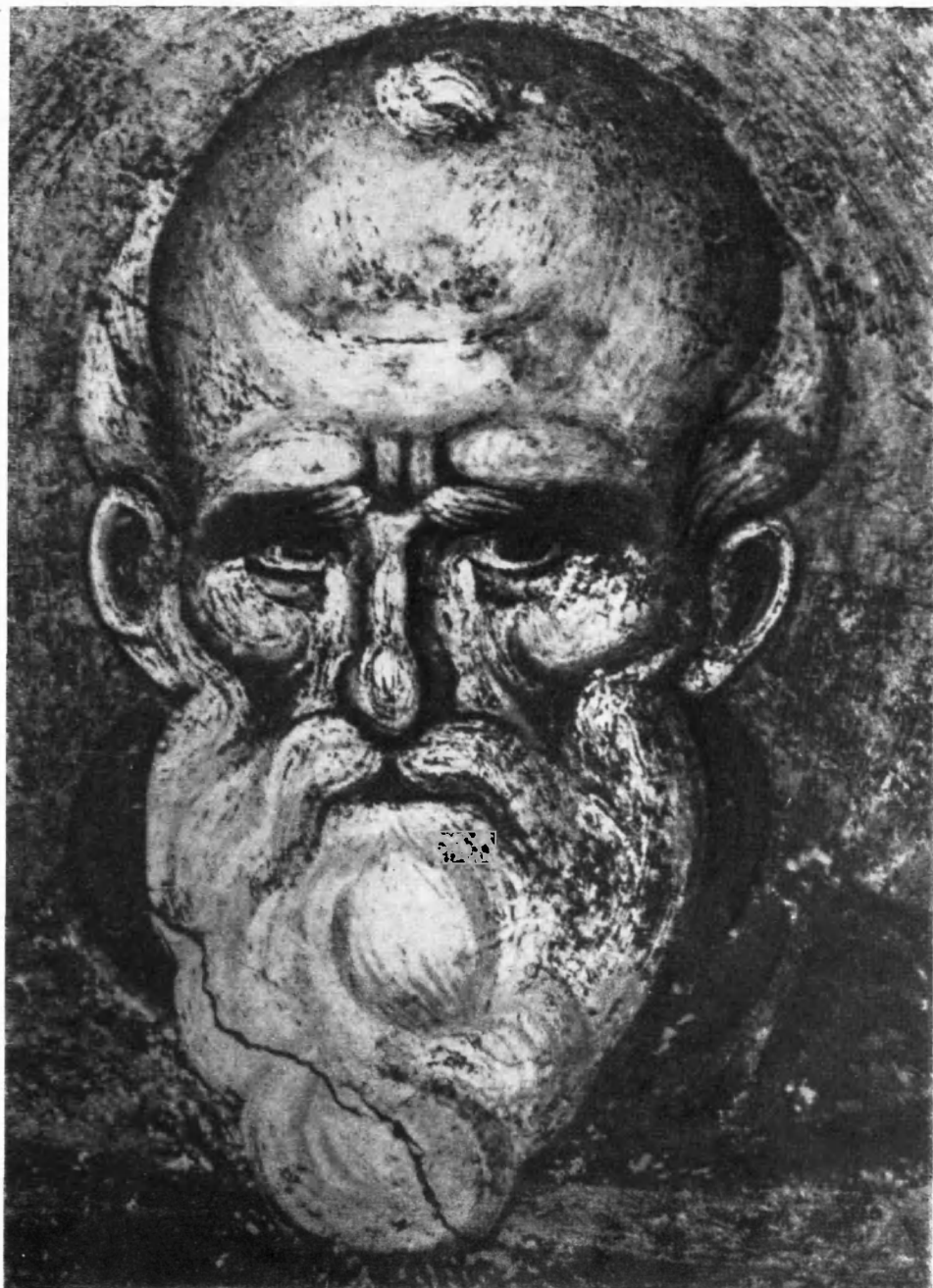


Рис. 2. Мануил Папселин (?). Максим Исповедник. Протат. Афон

достоинствах, особенно в колорите, фрески Кахриэ-Джами едва ли не в меньшей степени, чем работы Феофана, могут быть отнесены к «живописному стилю»¹⁴. Это также подрывает концепцию о будто бы происшедшем в середине XIV в. переломе. Появление признаков окостенения произошло, как видно, задолго до победы исихазма.

Здесь нужно отметить один широко распространенный недостаток в подходе к византийскому искусству, который мешает пониманию его своеобразия, — обыкновение прикладывать к нему мерку западного искусства. Д. Айналов искал в живописи эпохи Палеологов, как признаков ее пробуждения, готических и раннеитальянских влияний. Пятьдесят лет назад такое объяснение было естественно, западное искусство служило универсальной эстетической меркой. Позднее многие авторы справедливо против этого возражали. Однако в наши дни, когда горизонты современной истории искусства значительно расширились, недопустимо продолжать оценивать то, что происходило в Византии XIV в., мерой итальянского треченто и одобрять все, что под нее подходит, и осуждать все, что от нее отстает, высказывать сожаление по поводу того, что византийская мистика не похожа на западную, что византийское искусство решительно не порвало с традициями прошлого, как итальянское после Джотто, что Григорий Палама не соглашался с Варлаамом, что Феофан, хотя и должен был убедиться в Галате в преимуществах Италии перед Византией, не ушел на Запад и т. д. и т. д.

Конечно, сравнение культуры Византии с культурой ранней Италии закономерно и плодотворно, но только в том случае, если оно служит выявлению своеобразия каждого из обоих путей, а не предвзятому утверждению преимуществ западного пути перед византийским. К тому же ради подкрепления этого положения приходится доказывать, что будто лишь Византия знала трагические разлады, а на Западе развитие протекало гладко. На самом деле и на Западе были не только взлеты (Джотто), но и срывы (искусство треченто во Флоренции). Даже в мировоззрении столпа гуманизма Петрарки были кризисные моменты. Свидетельство этому — его знаменитая книга о презрении к миру, готовность последовать монашескому уходу из мира¹⁵.

Если «жесткая схема» в понимании искусства Палеологов должна быть отвергнута, то гораздо ближе к истине то, что говорил о византийской культуре Л. Брейе, а о живописи — О. Демус. Л. Брейе отмечал в палеологовской Византии различные идейные и художественные направления, которые соответствовали различным слоям византийского общества. О. Демус справедливо отвергает схему «живописный стиль» — «графический стиль», видя в этой «дихотомии» всего лишь попытку навязать византийской живописи известные искусствоведческие категории Г. Вельфлина. Он напоминает о том, что в Византии XIV в. существовали в искусстве

форм, эстетических основ искусства, примененных во фресках Преображенского собора» (А. Grabar. *L'art du moyen âge en Europe orientale*. Paris, 1968, p. 167). К. М. Свобода выводит стиль Феофана из «позднекомниновского экспрессионизма», видит его прототипы в фресках пещерного храма в Иванове (Болгария). Объяснение это не убедительно (К. М. Свобода. In den Jahren 1950 bis 1961 erschienene Werke zur byzantinischen und weiteren ostchristlichen Kunst. — «Kunstgeschichtliche Anzeigen», N. F., V, 1961/2, S. 162, 172). В византийской живописи XIV в. редки прототипы Феофана. Ср., например, миниатюры евангелия и псалтири № 407 Исторического музея в Москве, особенно фигуру пророка Исайи, близкую в Мельхиседеку Феофана (М. Аратов. — «Art Bulletin», 1930, p. 207—212).

¹⁴ V. Lazarev. *Storia della pittura bizantina*. Torino, 1967, p. 363, особенно рис. 465 — «Воскрешение дочери Иаира». Фрески церкви св. Климента 1295 г. в Охриде также линейны, в большей степени, чем мозаики церкви св. Апостолов в Салониках 1312—1315 гг.

¹⁵ Петрарка. Автобиография, исповедь, сонеты. М., 1915, стр. 73.

еще иные течения, которые он условно называет «классицизмом», «маньеризмом», «экспрессионизмом»¹⁶.

Действительно, пытаться представить развитие византийской живописи «однолинейно» — значит насиловать факты. Подъемы и падения происходили в Византии и на протяжении XIII в. и в начале, середине и конце XIV в., может быть и позднее. Творчество Феофана характеризует один из самых замечательных взлетов на протяжении всей истории византийского искусства.

Размышляя об отношении Феофана к исихазму, историк искусства неизбежно чувствует себя менее уверенно, чем историк культуры. И это вполне естественно. Ему трудно охватить все первоисточники да и всю безмерно разросшуюся современную специальную литературу по этому вопросу. Он вынужден ограничиваться лишь главными фактами, извлекая из них то, что содействует пониманию и истолкованию искусства. Если бы историк искусства стал пытаться сравниваться в информации с историками культуры, он легко потерял бы под ногами свою почву, искусство, или, что еще хуже, мог бы оказаться между двух стульев. Вместе с тем историк искусства в своих изысканиях должен чутко прислушиваться ко всем поправкам, которые могут внести в его заключения историки культуры. Только тогда может возникнуть плодотворное сотрудничество смежных дисциплин.

Прежде всего необходимо напомнить элементарный факт, который почему-то забывается многими историками византийского искусства. Исихазм, который они считают повинным в упадке искусства, возник вовсе не в XIV в.¹⁷ Учение исихастов в лице Григория Паламы одержало победу над своими противниками в середине этого века. Но исихия, молчаливость — это древнее, исконное явление религиозной жизни христианского Востока. На протяжении многих столетий оно составляло неотъемлемую часть византийской культуры.

Можно согласиться с тем, что после победы, одержанной исихазмом в середине XIV в., в нем возобладали реакционные элементы. Самый факт, что возникли догматические споры, что противники прибегали к разного рода хитросплетениям для доказательства своей правоты и ошибок противников, самый факт выработки исихастами особой «психотехники», которую не без оснований высмеивали варлаамиты, наконец, вмешательство в споры властей, типично византийские придворные интриги и разговоры — все это свидетельство наступления идейного кризиса¹⁸. Недаром «истинные исихасты», вроде Григория Синаита, отказывались принимать участие в догматических спорах.

С другой стороны, Григорий Палама, оказавшийся главой исихастов, выступал против чрезмерной последовательности в соблюдении заветов древних пустыльников¹⁹. Он пытался примирить отшельничество с общежительным уставом (эклетика стала проникать и в византийское искусство этого времени — тоже признак кризиса). Недаром и облик Григория Паламы в иконе Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве не имеет ничего общего с древними отшельниками: это византийский иерарх с бесстрастным лицом в роскошных облачениях, типичный представитель высших слоев византийского духовенства²⁰.

¹⁶ O. Demus. Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. München, 1958, S. 11—12.

¹⁷ В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа, стр. 18: «Исихазм был органическим порождением всей византийской культуры Палеологовской эпохи».

¹⁸ О догме, как выражении кризиса первоначального христианства, говорил еще А. Гарнак. См.: A. Benz. Geist und Leben der Ostkirche. 1957, S. 38.

¹⁹ J. Meyendorff. St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe. Paris, 1959, p. 82. Многочисленные воспроизведения работ Феофана Грека хорошо использованы в этой книге в качестве иллюстраций к текстам из сочинений византийских исихастов.

²⁰ А. В. Банк. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.—М., 1966, табл. 302.

Исихия ее первоначального, можно сказать, героического, периода была чем-то совсем иным, чем исихазм XIV в. Чтобы приблизить ее к нашему пониманию, нужно помнить, что в основе ее лежал протест, пусть пассивный, но все же протест (такой же протест, как и в западной мистике, о которой писал Ф. Энгельс²¹). Восточные отшельники «спасались» в пустыне, терпели лишения, мучились от недостатка воды, подвергались опасности стать добычей зверей. Все это для того, чтобы ускользнуть из-под власти погрязшей в заботах о благополучии официальной церкви, чтобы не подчиняться императорской власти и чиновничеству. Хотя современный человек привык к протесту в более действенной форме, протест византийских отшельников невольно вызывает к себе симпатию, тем более что в нем косвенно отражались настроения народных масс.

Византийские гуманисты, вольнодумцы и эстеты, вроде Феодора Метохита, по своим вкусам и интеллектуальному развитию ближе современному человеку, чем одичавшие в пустыне отшельники. Но современный человек вряд ли может встать на сторону первых, так как в них было немало аристократического презрения к простым людям.

Сказанное касается только политической, общественной стороны вопроса. Между тем необходимо еще вникнуть в то, за что ратовали исихасты, против чего восставали их противники. Здесь современному историку приходится особенно трудно, так как в его распоряжении нет многих понятий и слов, которыми пользовались спорящие стороны. Нужно не забывать, что за исключением таких вольнодумцев, как Гемист Плифон, ставивших язычество выше христианства, едва ли не все византийцы обоих лагерей придерживались православного вероучения. Однако между тем, что исповедовала официальная церковь, и жизнью и поведением ее представителей существовали непримиримые противоречия. Христианская вера и мораль постоянно нарушались. Религия стала средством сохранения неравенства и привилегий верхов. Вера подменялась буквой закона. Творчество — следованием канонам.

Правда, и в византийском монашестве было много такого, что делало его тормозом культуры, порою настоящим общественным бедствием. Недаром Евстафий Солунский бичует монашество едва ли не более гневно, чем Боккаччо высмеивал монашество в Италии²². Гемист Плифон жалуется на то, что монахи не приносят обществу никакой пользы. В монашестве были значительны силы сопротивления заветам сторонников древней исихии. Даже такой преданный ученик Григория Синаита, как патриарх Каллист, в житии своего наставника придает ему традиционный «иконописный облик»: Григорий предпочитал псалмопению молитву, а он называет его псалмопевцем²³.

Древние исихасты всем своим существом отдавались тому, что они исповедовали, за что ратовали. Своим примером они внушали пастве уверенность в возможности найти в молитве и созерцании нравственную опору для борьбы с «мирским злом». В своей готовности отречься от земных благ они обретали «свет». Усилием воли, порывом сердца, подавлением плоти они достигали как бы слияния с божеством. Такие мгновения наполняли их восторгом, едва не погружали их в экстаз, хотя они всегда стремились сохранить ясность сознания («умная молитва»).

Нет ничего удивительного в том, что многие византийцы, даже не способные следовать примеру молчаливников, испытывали к ним чувство глубокого уважения. Видимо, к их числу принадлежал и Феофан.

Впрочем, восточный исихазм даже в лице таких людей, как Макарий Египетский и Григорий Синаит, не избежал глубоких трагических проти-

²¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 7, стр. 361.

²² Н. Hunger. Byzantinische Geisteswelt. Baden-Baden, 1958, S. 131.

²³ Житие Григория Синаита, написанное патриархом Каллистом. М., 1904.

воречий. Исихасты были уверены, что отречением и подвижничеством они спасают человечество от скверны. Но, жестоко истязая плоть, они убивали в себе «образ человека», искажали, обедняли его. Они ценили младенческое чистосердечие; Макарий призывал твердить одну молитву: «господи, спаси», так как ее достаточно для спасения человека. Но они приходили к отрицанию образованности, выводили человечество за пределы культуры²⁴. Они склонны были считать изображение человека чем-то греховным, ставили этим под сомнение художественное творчество. Иоанн Лествичник утверждал, что «многословие в молитве наполняет душу образами и развлекает ее, тогда как часто слово только одно способно ее собрать»²⁵.

Нельзя считать, что Феофан был последовательным исихастом. Но нельзя также утверждать, что исихазм не породил в искусстве чего-либо значительного. Он вдохновил гениального художника на создание замечательных шедевров. Правда, Феофан далеко не всегда и не во всем вдохновлялся идеями исихастов. Его величавые гордые пратцы в куполе Спасо-Преображенского собора имеют мало общего с духом исихии. Торжественные персонажи деисусного чина Благовещенского собора — еще в меньшей степени. Но его роспись в Троицком приделе новгородского храма — это памятник, воздвигнутый им в похвалу отцам-пустынникам. Это нечто подобное веренице русских князей, современников Игоря Северского, воспетых в знаменитом «Слове» о походе русских на половцев.

Трудно сказать, кто был инициатором создания этой галереи. Во всяком случае, она не входила в традиционные программы храмовых росписей. К тому же Спасо-Преображенский собор не был монастырским храмом, как волотовский, в котором наличие монашеских образов Пахомия, Иоанна Лествичника и др. вполне понятно. Феофан выполнил эту задачу так неравнодушно и так вдохновенно, что на основании этого одного можно говорить о его преданности памяти древней исихии (подчеркиваю, исихии, вовсе не исихазма XIV в. с Григорием Паламой в главе, заслужившим вскоре после кончины канонизацию, но не представленном Феофаном). Больше того, можно предполагать, что своими образами древних исихастов Феофан хотел напомнить об их коренных отличиях от их преемников XIV в.

Трудно решить, в какой степени Феофан разделял воззрения увековеченных им героев отшельничества. Нам ничего не известно о том, принимал ли Феофан участие в спорах исихастов с варлаамитами²⁶. Во всяком случае, как художник он полнее всего способен был выразить себя в творчестве. И потому уяснить себе этот вопрос можно скорее всего рассмотрением его произведений. Вряд ли он был горячим приверженцем исихастской догмы, как она была сформулирована Паламой и его приверженцами. Более вероятно, что его больше увлекали среди исихастов такие люди, которые говорили о своих прозрениях и видениях, как о чем-то выстраданном и испытанном, и пользовались языком вдохновенной поэзии.

Вот отрывок из повествования Симеона Нового Богослова о его переживаниях при вступлении на путь исихии.

«Однажды, когда я спешил по пути к ежедневному омовению, Ты встретился мне, Ты, который некогда извлек меня из нечистот. Тогда мои слабые очи впервые озарил чистый свет Твоего божественного лика. . . С того дня Ты стал часто являться мне. Когда я находился перед источником, Ты брал мою голову и погружал ее в волну, и я лицезрел блеск Твоего

²⁴ A. J. Festugière *Les moines d'Orient*, I. Paris, 1960.

²⁵ J. Meyendorff. *Op. cit.*, p. 37.

²⁶ Н. К. Голейзовский («Исихазм и русская живопись XIV—XV вв.», стр. 139 сл.) толкует ответ Феофана Епифанию о невозможности изобразить весь храм св. Софии в духе апофатического богословия. Но в богословии идет речь о познании бога, в случае же с Феофаном — всего лишь об изображении храма.

света. Но тут же Ты исчезал, становился незримым, не давая мне уразуметь, кем же Ты был. . .

Наконец-то Ты соизволил открыть мне великую тайну. Однажды, когда, как мне казалось, Ты погружал меня неустанно в кристальные воды, я заметил, что окружен сверкающими вспышками. Я увидел, как лучи от Твоего лица смешиваются с водой, и, чувствуя себя омытым этими блистающими волнами, я впал в иступление и вышел из себя. . .»

Спустя много-много лет Пушкин в своем переводе поэмы Бенньяна напишет нечто подобное этому сердечному признанию.

Я оком стал глядеть болезненно-отверстым,
Как от бельма врачом избавленный слепец.
«Я вижу некий свет», — сказал я наконец.
«Иди ж, — он продолжал, — держись сего ты света;
Пусть будет он тебе единственная мета,
Пока ты тесных врат спасенья не достиг.
Ступай!» И я бежать пустился в тот же миг.

Надо полагать, именно исихасты-поэты вроде Симеона больше всего пленяли Феофана, во всяком случае, в большей степени, чем холодные рассуждения догматиков XIV в., выдававших себя за их преемников. И это увлечение художника вылилось в его галерее портретов Троицкого придела.

В византийской и древнерусской живописи с большой тонкостью и глубиной передавались в иконописных ликах душевные переживания. Лишь нашей бедностью мысли и воображения объясняется то, что на все эти откровения творчества мы отвечаем одним ничего не значащим словом: *психологизм!* Между тем достаточно всмотреться в эти лики, и мы заметим в них целую гамму душевных переживаний: дух смирения, кротости и любви, мудрость и простодушие, напряжение воли и покорность, светлую радость и страх, суровость и укоризну, отрешенность или, чаще, сознание своей братской близости к другим людям.

Феофановские пустынники Троицкого придела составляют галерею воображаемых портретов. Трое из них узнаются по надписям: Макарий Египетский, Иоанн Лествичник и молодой Акакий. Возможно, что и остальные обозначали определенных подвижников (доискаться этого — задача будущего). Одни взволнованы, почти иступленны, другие более сдержанны, третьи величавы. Их всех объединяет то, что взору их предстает нечто незримое (не обязательно именно та самая Троица, которая написана на одной из стен придела), но переполняющее их душу, подчиняющее себе их волю, нечто, перед чем земная плоть — это прах.

Микеланджело вложил в руку св. Варфоломея в Страшном суде как его атрибут кожу, содранную с живого мученика. На ней виден отпечаток лица художника. Великий мастер хотел этим выразить глубокую мысль: сам он не достоин предстать перед судьей, но лишь его оболочка, в муках отделенная от его брэнной плоти. Нечто подобное этому и у Феофана. Это живые фигуры, но и не вполне живые, призраки, тени, души, наполовину освобожденные от земного существования, с отпечатком добровольно взятых на себя мук, отречения от земных радостей ради вечного небесного блаженства.

Нечто подобное хотел передать на своем холсте «Погребение графа Оргаса» и Греко — в людях, подобных колеблемому ветром пламени свечей. Но только у Греко, плененного земными соблазнами Запада, эти призраки окружены роскошью, окутаны дорогими красивыми тканями. У Феофана отшельники скорее подобны тем душам, которых Данте встретил и с которыми вел беседы на склонах чистилища.

Характерная особенность молчальников Феофана — высокое духовное возбуждение, которым все они проникнуты. В этом они в сущности далеки от того блаженного покоя, к которому стремились и которое обещали

своим последователям пустынноики. Вопреки этому желанному и недостижимому, Феофан не скрывает того, что соблюдение отшельнических заветов — трудный, порою непосильный искуc. Он как бы напоминает своими фигурами, что пустыня — царство мертвых, безводный край скал и песков, край лишений и искушений дьявола. Все это накладывает на создания художника отпечаток мрачного, неизбывного трагизма. Вместе с тем созерцание созданий Феофана должно произвести в душе зрителя то глубокое нравственное потрясение, которое в античности считали целительным для духовного здоровья человека.

Это вовсе не значит, что искусство Феофана превращается в сухую дидактику, что своими созданиями он стремится вызвать в зрителе покаянное настроение. В созданиях Феофана с исключительной силой проявила себя яркая личность художника. Рассказ о темпераменте Феофана — «глазами мечуще семо и овамо» — соответствует впечатлению от его работ, порожденных высоким накалом творческого порыва. Правда, композиция Троицы строго следует иконографическому канону так называемого гостеприимства Авраама, но в изображении пустынноиков на первый план выступает сам художник. Его картины — это его собственные свидетельства, это порождения его фантазии, воображения. Недаром современники заметили, что он никогда не заглядывал в подлинники, как большинство других мастеров, а творил, почти импровизировал, больше всего полагаясь на собственный дар видеть внутренним оком то, что им задумано. В этом отношении Феофан решительно отличается от большинства византийских живописцев. В его образах так много личного, что если бы все в них не было облечено в бессловесную зрительную форму, а было высказано в словах, в понятиях, приверженцы канонических образцов, догматики, в которых не было недостатка в Византии, могли бы упрекнуть его в ереси.

Существенной особенностью живописной поэтики Феофана является «эллиптический способ выражения», недосказанность, умолчание. В этом — отдаленное схоство с «non finito», но там передается процесс освобождения образа от материи, а у Феофана — духовное очищение, освобождение духа от человеческой плоти. «Да молчит всякая плоть» — как бы призывает художник.

И вместе с тем «эллиптический способ выражения» Феофана — средство повышения эстетического воздействия. В мастерстве Феофана сказывается потребность самыми экономными средствами сказать как можно больше, расчет на способность зрителя по беглым намекам догадаться о том, что остается недосказанным. В этом проявляется и уверенность во всемогуществе художника, который вовсе не обязан воспроизводить всего, но по самой малой части, как признавался Феофан, может дать понятие о целом. Галерея столпников Феофана — это вохваление их душевного подвига и вместе с тем способности искусства касаться самых тонких и глубоких предметов, доискиваться сущности вещей. Именно в этом отношении Феофан был «философом zelo хитрым».

Среди живописных средств Феофана необходимо отметить метафоричность его образов, его особое понимание света и цвета. Образы Феофана поражают своей жизненностью, точностью передачи форм, к ним хочется применить термин «реализм». И вместе с тем, положенные кистью художника штрихи и мазки не только воспроизводят тот или другой предмет, но еще имеют отношение к чему-то совсем иному: к узору, к геометрическому мотивам, к жесту художника. Таким образом, каждое изображение сопряжено не только с тем, что изображено, но и с предметом, с которым его сближает художник. Это и есть принцип «переноса»; метафоричность, которая придает созданиям Феофана высшую степень одухотворенности. В новгородских фресках Феофана мы угадываем не только лица старцев, их спутанные космы, складки одежды, но постоянно догадываемся о том, как они созданы быстрыми движениями руки художника, меткими уда-

рами его кисти. Живопись Феофана, как и рисунки тушью художников Дальнего Востока, — это не только живописные картины, но и образцы живописной каллиграфии²⁷. В них присутствует элемент артистизма и виртуозности. Правда, он никогда не охлаждает горения художника. Неудивительно, что вокруг погруженного в работу Феофана любили собираться его почитатели и любоваться тем, как он своей волшебной кистью наносил штрихи и мазки и как они быстро превращались в легко узнаваемые предметы.

Было давно замечено огромное значение света в живописи Феофана. Паламиты и варламиты спорили о природе божественного света на горе Фавор. Но отождествлять искусство Феофана со спорами богословов, считать, что он изображал тот самый свет, который апостолы увидели в момент Преображения, конечно, нет никаких оснований²⁸. Можно только признать, что свет у Феофана — это не только оптическое явление мира, он в известной степени символизирует то духовное озарение, о котором взволнованно вещали исихасты.

Характерная особенность света у Феофана — он похож на мгновенные вспышки молнии, при которых предметы словно рождаются из мрака, из ничего, приобретают почти сверхъестественную осязательность и, как неразрешимая тайна, вновь погружаются во мрак, исчезают в нем. В этом можно видеть отдаленное подобие тому, о чем говорил Григорий Богослов как о явлении божества: «Оно улетает прежде, чем его представит себе мысль, и оно ускользает в то мгновенье, когда мысль начинает его постигать. Это молния. Она внезапно озаряет наш духовный взор и тотчас исчезает, оставляя после себя еще более глубокую тьму»²⁹.

Преобладающее значение света должно было сказаться и в колорите Феофана. Нельзя назвать его монохромным, как в итальянских гризайлях. Художник никогда не стремился создать впечатление скульптуры, созданной средствами живописи. И вместе с тем палитра Феофана в его фресках предельно сужена. В отличие от икон в его стенописи почти исчезают локальные краски, исчезают и условные, символические краски. Феофан ограничивается холодным серовато-голубым фоном и терракотовым цветом инкарната. Поверх них ложатся бескрасочные, белесые блики, пробела, их оттеняют темные контуры. Земная плоть становится еще более иллюзорной, одухотворенной.

Речь шла до сих пор об общих чертах искусства Феофана в его новгородских фресках. Для того чтобы глубже вникнуть в понимание его творчества, необходимо рассмотреть хоть одну из его фресок и сравнить ее с аналогичной работой другого византийского мастера.

Одним из крупных мастеров раннепалеологовского искусства был Мануил Панселин. Приписываемые ему фрески Протата на Афоне относятся к началу XIV в.³⁰ По своему характеру эти произведения близки к македонской школе. Написанный искусной и уверенной рукой старец Максим Исповедник производит особенно сильное впечатление. И вместе с тем это нечто решительно иное, чем фрески Феофана. Сравнение их помогает оценить неповторимое своеобразие каждого из обоих мастеров.

²⁷ К. Онаш объясняет элементы графики у Феофана воздействием на него итальянского Возрождения, но это по существу глубоко различные явления (*K. Onasch. Theophanes der Grieche. Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa*, Bd. I. Berlin, 1962, S. 381).

²⁸ Н. К. Голейзовский. Исихазм и русская живопись XIV—XV вв., стр. 143.

²⁹ И. Попов. Идея обожания в древней церкви. М., 1909.

³⁰ Принадлежность этих фресок мастеру Мануилу Панселину не доказана. Это всего лишь предположение А. Ксингопулоса: *BZ*, 1959, стр. 61—64. Новейшая литература о Панселине указана в работе: К. М. *Swoboda*. *Op. cit.*, S. 146. Репродукция фресок Протата: А. *Procopiu*. *La question macédonienne dans la peinture byzantine*. Athènes, 1962, pl. 61—64 а. Близкие аналогии — головы святых в фресках Сопочани: В. *Дурич*. Сопочани. Београд, 1963, табл. XL, LIII и др.

Максим Исповедник Панселина, как и другие его старцы, — совсем не вдохновенный, одухотворенный, страстный подвижник, как старцы Феофана. Это приземленный образ сильного, волевого, сурового, почти жестокого старца-наставника с напряженной мимикой лица, нахмуренными бровями и пронизательным, недобрим взглядом. Характеру образа соответствует и характер живописного выполнения. В фреске Панселина передано не молниеносное видение. Наоборот, лицо старца неторопливо, внимательно рассмотрено и изучено глазом художника. Как у раннеитальянских мастеров, оно прочно построено и приобретает ясно осязаемый характер. Письмо Панселина плотное, пастозное; движения кисти плавные, замедленные. Она как бы гладит форму, лепит ее.

Совсем иное у Феофана. Побеждает обжигающее вдохновенное творчество, способное воссоздать образ иступленных и вдохновенных подвижников. Не материальная оболочка, не человеческая плоть, а лишь ее бледная тень, в которой трепещет страстная душа. Изображение не претендует на полную достоверность, это всего лишь неверный отблеск жизни человеческого духа.

Самое творчество художника, печать его личности, манера выполнения, его почерк приобретают у Феофана решающее значение. Мы становимся свидетелями его творческого акта. Феофан широко пользуется правом художника на преувеличения. Голова его старца вытягивается, брови вздернуты, стремительно падают вниз усы и особенно длинная белоснежная борода. Как молнии, ломаются зигзаги складок одежды. Редчайший случай в истории искусства — трагическая карикатура. Но не ради того, чтобы насмешить зрителя, но чтобы состраданием потрясти его душу.

У Панселина графическая форма имеет служебное значение. У Феофана она выходит из подчинения натуре. Даже если не обращать внимание на то что изображено, мазки, линии, контуры своей собственной силой вызывают сильное впечатление. Изображение — это взрыв каких-то сил, то низвергающихся, как водопад (борода), то, как стрелы, устремленных во все стороны (складки плаща). В огненных чертежах Феофана всегда присутствует элемент времени.

Удивительное явление! Голова во фреске Панселина — живая и телесная, но это застывшая маска, иконописный лик. Голова во фреске Феофана бесплотна, почти прозрачна, но, пронизанная движением, она клочочет жизнью.

Феофан в своих старцах Троицкого придела воспекает «истинную исихию», в известной степени его искусство родственно тем душевным состояниям, к которым призывали молчальники. Но ни искусство Феофана, ни его личность нельзя отождествлять с исихазмом. Не следует забывать того, что он был художником переходного времени, современником гуманизма, целью его жизни никогда не было взобраться по лестнице на каменный столб и забыть о земном. Но, как и Петрарка, он увидал духовную красоту подвижников и воспел ее в своем создании.

В отличие от Феофана, Панселин в своем творчестве стоит ближе к тому монашеству, которое победило во второй половине XIV в., оплотом которого был Афон, где трудился мастер.

У нас сохранилось мало достоверных сведений о том, как было встречено на Руси отношение Феофана к древней исихии. Самый факт, что ему удалось прославить их представителей в Спасо-Преображенском соборе, остается необъяснимым. Нет оснований предполагать, что боярин Семен Андреевич был приверженцем исихазма. Судя по сказанию о земном рае, новгородцы в середине XIV в. бесхитростно облекли в форму мифа вопросы, затронутые спорами исихастов и варлаамитов³¹. В Новгороде и

³¹ А. Sedelnikov. Vasily Kalika, l'histoire de la legende. — RÉS, VII, 1927, p. 23; А. Д. Седелников. Мотив о рае в русском средневековом предании. — BS, VII, 1938,

Москве Феофан имел многих последователей. Нельзя сказать, что они ценили только формальные приемы Феофана. Но ни один из них не создал равных по силе монашеских образов даже в монастырских храмах. Епифаний не отметил близости Феофана к молчаливости. Ему импонировала больше всего пронизательность ума и страстный темперамент художника.

Н. К. Голейзовский справедливо обратил внимание на сообщение летописи о том, что в бытность свою в Новгороде митрополит Киприан прежде Софийского собора посетил Спасо-Преображенский собор³². Упоминание в летописи этого факта говорит о том, что его считали знаменательным. Мы больше всего знаем о страстной борьбе Киприана за митрополию. Между тем летопись сообщает также о том, что он удалялся в места близ Сетуни, под Москвой, «любя уединенье»³³. Недаром и его предсмертное послание близко к настроению, которым проникнуты отшельники Феофана: «Что тружусь и смущаюсь всеу, ведая конец жития, видя его действие, как все мы равным образом шествуем от тьмы на свет, от света же в тьму, от чрева матерного с плачем в мир, от мира печального с плачем во гроб. Начало и конец плачь! Что же в середине? Сон, тень, мечтание, красота житийная. Увы, увы, страсти! Во многом сплетении жития все как цвет, как прах, как тень проходит. Этот плач о бренности всего земного в духе древнего Екклезиаста показался москвичам чем-то необычным, «страннолепным». Можно полагать, что Киприану пришлось по душе трагические образы старцев Феофана.

Мы не знаем, вел ли Феофан философские споры с Андреем Рублевым. Во всяком случае, в своем творчестве они вели немую беседу, и достаточно вдуматься в их создания, чтобы догадаться, что значило их собеседование. На каждое создание старшего мастера Рублев отвечал своим созданием. На «Троицу» Феофана в Троицком приделе он ответил своей «Троицей» в Троицком монастыре, на его «Успение» — своим «Успением», к которому, видимо, восходит икона из Кирилловского монастыря, на его «Преображение» из Переславля — своим «Преображением» в Благовещенском соборе, наконец, на его деисусный чин в Кремле — своим деисусным чином во Владимире.

В этой связи можно сказать, что на мрачные трагические образы старцев «ангельского чина» у Феофана Рублев ответил своими просветленными образами женственных юношей-ангелов. По справедливости нужно признать, что рублевские отшельники в фресках Успенского собора по силе характера значительно уступают феофановским. Рублев дает свое гармоническое понимание подвижничества. Отрешенности молчаливиков Феофана он противопоставляет идеал дружеской беседы, поэтическое подобие «киновии», общезнания, которого чуждались исихасты. Суровому аскетизму он противопоставляет ласковый взгляд на мир. Величие обоих мастеров заключается в том, что каждый из них стал выразителем самых заветных идеалов своего народа. И вместе с тем на почве искусства они высятся, как родные братья.

Применительно к таким замечательным явлениям искусства, как Феофан, необходимо отказаться от жесткой классификации по стилям и периодам гражданской истории, так как она противоречит подлинному историзму. Феофан был современником предсмертной агонии Византии, надвигающегося упадка искусства. И тем не менее его творчество — это

стр. 164—173; А. И. Клибанов. Реформационные движения в России в XIV—первой половине XVI в. М., 1960, стр. 136 сл.

³² Н. К. Голейзовский. Исихазм и русская живопись XIV—XV вв., стр. 146.

³³ Митроп. Макарий. История русской церкви, т. V. 1866, стр. 183.

величайший взлет, его произведения должны стоять рядом с шедеврами мирового искусства³⁴.

Историк искусства не может слепо приравнивать свои оценки к тому, что утверждает историк на основании исторических источников. Историк искусства не должен забывать, что его главный предмет—искусство; только тогда оно перестанет быть простой иллюстрацией и приобретет значение такого же первоисточника, как хроники и документы. Необходимо совершенствовать методы истолкования древнего искусства. На этом пути нас ожидает больше всего открытий.

³⁴ Значение личности художника в византийской живописи эпохи Палеологов подчеркивает О. Демус (*O. Demus. Op. cit., S. 62*); Ш. Дельвуа (*Ch. Delvoye. Op. cit., p. 353*) признает: «нигде в византийском мире художник не проявил так смело своей личности» (как Феофан. — *М. А.*).