

В. Н. ЛАЗАРЕВ

## ЭТЮДЫ О ФЕОФАНЕ ГРЕКЕ

### БИОГРАФИЯ ФЕОФАНА ГРЕКА

Как правило, у нас почти совершенно отсутствуют биографические сведения о жизни и творчестве византийских и древне-русских мастеров. Скупые средневековые источники обычно сообщают гораздо больше о заказчиках, чем о выполнявших заказы художниках, находившихся, в представлении феодального общества, на низшей ступени иерархической лестницы. В лучшем случае летописи приводят год построения или расписания той или иной церкви. 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<sup>1</sup>. Письмо это, написанное около 1415 г., 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 документ первостепенного значения, ярко обрисовывающий тонкое понимание художественных явлений нашими отдаленными предками.

Епифаний, повидимому, бывший монахом Троице-Сергиева монастыря, жил в конце XIV—начале XV в. (умер он около 1420 г.)<sup>2</sup>. Это был человек весьма образованный, наделенный незаурядным литературным дарованием, за что получил прозвище «Премудрого». 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. Сам

<sup>1</sup> Письмо Епифания издавалось (в оригинале и в переводе) неоднократно — см. «Мастера искусства об искусстве», т. IV. М.—Л., 1937, стр. 15—17. Ср. также «Православный собеседник», 1863, ноябрь, стр. 323—328; Пал. Сб., т. V, вып. 3, 1887, стр. 3—6 (со вступительной статьей арх. Леонида); И. Грабарь. Феофан Грек. «Казанский музейный вестник», 1922, № 1 (отд. отд.), стр. 5—6.

<sup>2</sup> Об Епифании см.: В. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 88—112; А. Кадлубовский. Очерки по истории древне-русской литературы житий святых. Варшава, 1902, стр. 171—178 [Принадлежащее Епифанию «Житие Сергия» издано арх. Леонидом в «Памятниках древней письменности». СПб., 1885; написанное им же «Житие Стефана Пермского» издано Археологической комиссией, под ред. В. Дружинина. СПб., 1897].

Епифаний приравнивает ее к «плетению словес»<sup>1</sup>. 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, порою чисто простонародные обороты речи. Сочетание этих же 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 считали долгое время, а Кириллу — игумену тверского Спасо-Афанасиева монастыря<sup>2</sup>. Во время нашествия Едигея на Москву (1408—1409 гг.), 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, т. е. около 1415 г., Кирилл просил Епифания напомнить ему те обстоятельства, при которых он ознакомился с этим изображением. В ответ он получил послание Епифания, представляющее восторженный панегирик по адресу Феофана, являвшегося автором рисунка. Вот что писал Епифаний своему другу.

«Ты видел церковь Софийскую Цареградскую, 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 zelo 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: Благовещение Святой Богородицы, святого 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] невиданной [раньше] и великолепной росписью, а в каменной церкви святого Благовещения [он] написал «Корень Иисев» 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 проходящими и умом обдумывает высокое и мудрое, чувственными же глазами 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.

Всякий, кто с ним беседовал, не мог не подивиться его разуму, его иноказаниям («притчам») и его хитроственному 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

<sup>1</sup> Н. Гудзий. История древней русской литературы. М., 1938, стр. 216.

<sup>2</sup> См. А. Седелников. Из области литературного общения в начале XV в. (Кирилл Тверской и Епифаний «Московский»). Известия отд. русского языка и словесности АН СССР, т. XXXI, 1926, стр. 159—176.

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 руке медное яблоко (говорят, размеры его таковы, что гуда 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 лист 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 перерисовали 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 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, устрасая 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, повидимому, получал все сведения о жизни художника непосредственно от него самого. 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 улице, повелением благородного и боголюбивого боярина Василья Даниловича, со уличаны Ильины улицы, а подписывал мастер Греченин Феофан, при великом князе Дмитрии Ивановиче и при архиепископе Алексии Великого Новаграда и Пскова»<sup>1</sup>. Здесь идет речь о частично дошедших до нас фресках церкви Спаса Преображения на Ильиной улице, расчищенных в несколько приемов между 1910 и 1944 гг. и являющихся нашим главным источником для изучения стиля Феофана.

<sup>1</sup> ПСРЛ, т. III, стр. 231.

Говоря о работах Феофана в Москве, Епифаний упоминает три расписанных им церкви: Благовещения Святой Богородицы, святого Михаила и еще одной, название которой он 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 г. К счастью, она была скопирована Н. М. Карамзиным<sup>1</sup>. В этой летописи, доведенной до 1409 г. 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 камен. на Москве Рождество св. Богородицы, а мастера бяху Феофан иконник Грѣчин Философ, да Семен Черный, и ученици их...»<sup>2</sup> Епифаний, повидимому, запомнивший 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 в Троицкой летописи под 1399 (6907) и 1405 (6913) годами. В 1399 г., свидетельствует летописец, «подписывали церковь св. к. на Москве св. Михаила, а мастер бяхе Феофан иконник Грѣчин со ученики своими»<sup>3</sup>. Шесть лет спустя, летописец сообщает: «Тое же весны почаша подписывати церковь кам. Св. Благовещение на Князя Великого дворе, не ту, иже ныне стоит; а мастера бяху Феофан иконник Грѣчин, да Прохор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев, да того же лета и кончаши ю...»<sup>4</sup> 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<sup>5</sup>. Уцелел лишь иконостас Благовещенского собора, чиновные иконы которого несомненно принадлежат кисти Феофана<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> О Троицкой летописи см. М. Приселков. История русского летописания XI—XV вв. Л., 1940, стр. 122—142; Д. Лихачев. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.—Л., 1947, стр. 437—438. Троицкая летопись сохранилась в составе Симеоновской летописи.

<sup>2</sup> Н. Карамзин. История Государства Российского, т. V. СПб., 1817, прим. 254, стр. 503. Это же известие фигурирует во второй Софийской летописи и в Воскресенской летописи под 6903 (1395) годом.

<sup>3</sup> Н. Карамзин. Указ. соч., стр. 505. Это известие встречается как во второй Софийской, так и в Воскресенской летописях под 6907 (1399) годом. Только в Софийской летописи ничего не говорится об учениках Феофана.

<sup>4</sup> Н. Карамзин. Указ. соч., стр. 507. Вторая Софийская летопись умалчивает об этой работе Феофана. Воскресенская летопись упоминает под 6913 (1405) годом лишь о факте росписи Благовещенского собора, но не приводит имен подвизавшихся здесь мастеров.

<sup>5</sup> Церковь Рождества Богородицы была построена супругой Дмитрия Донского великой княгиней Евдокией в 1393 г. В 1514 г. она была радикально перестроена миланцем Алевизом, в 1681 г. вся восточная часть церкви была подвергнута новой перделке. Церковь Михаила Архангела была построена в 1333 г. Иваном Калитой. Этот храм был разобран по приказанию Ивана III, и на его месте миланец 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.

<sup>6</sup> Как это бывало обычно в таких случаях, иконы старого Благовещенского собора преимущественно 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 в. понятие „подписать церковь“ означало

Сопоставляя факты, сообщаемые Елифанием, с летописными известиями, мы можем довольно точно восстановить биографию Феофана. Наиболее вероятная дата его рождения — 30-е годы XIV в. Этот вывод можно сделать на том основании, что до приезда в Новгород, где Феофан несомненно был в 1378 г., он уже расписал, по словам Елифания, более сорока каменных церквей. Если мы и имеем здесь дело с характерным для Епифания преувеличением, все же есть серьезные основания полагать, что на Руси Феофан появился уже сложившимся мастером, 35—40 лет от роду. До приезда на Русь Феофан работал в Константинополе, Халкидоне и Галате, т. е. в столице византийской империи и в двух близлежащих от нее городах. Халкидон был расположен на берегу Мраморного моря, при входе в Боспор; Галата же являлась, строго говоря, одним из кварталов Константинополя: она лежала на северо-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 в. Галата быстро превратилась в небольшой, но хорошо укрепленный латинский городок, с генуэзским подестою, со своим республиканским устройством, с латинскими церквами и монастырями<sup>1</sup>. Работавший здесь Феофан имел полную возможность вплотную соприкоснуться с генуэзскими обычаями и нравами и увидеть многочисленные произведения западного искусства.

Среди городов, где Феофан подвизался до приезда в Новгород, Елифаний упоминает еще Каффу (Феодосия). С 60-х годов XIII в. начинается быстрый рост этой генуэзской колонии, сделавшейся центром генуэзской торговли на Черном море. У Феофана могли завязаться тесные отношения с генуэзцами, когда он работал в Галате. Повидимому, отсюда он и был приглашен в Каффу. Какую церковь он тут расписал, мы не знаем; не известно и то, сколько времени он здесь пробыл. Так как Каффа поддерживала оживленные торговые сношения с Новгородом и сюда нередко заезжали новгородские купцы, то есть все основания думать, что именно в Каффе Феофан получил приглашение посетить Новгород, где он несомненно находился в 1378 г., 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.

Елифаний утверждает, что Феофан подвизался также в Нижнем-Новгороде, но не называет ни одной его работы. Точно так же и летописи ничего не говорят об этом. В 1350 г. Нижний-Новгород стал центром самостоятельного княжества и сохранял это положение сорок лет, вплоть до 1390 г., когда Москва подчинила его себе. Это время совпадает с эпохой оживленного строительства. В это же время в Нижний были привезены две православные святыни — перенесенная в 1352 г. из Суздаля икона

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».

<sup>1</sup> О Галате см. L. Sauli. *Della colonia dei Genovesi in Galata*, I—II, Torino, 1831; M. G. Canale. *Nuova istoria della republica di Genova, del suo commercio e della sua letteratura dalle origini all'anno 1797*. Firenze, 1860, vol. II, p. 395—399; vol. III, p. 203—207, 211—215; R. S. Lopez. *Storia delle colonie genovesi nel Mediterraneo*. Bologna, 1938; Е. Скржинская. Генуэзцы в Константинополе в XIV в., ВВ, т. I, 1947, стр. 215—234. Галата была уступлена генуэзцам Михаилом Палеологом в 1267 г. В 1304 г. указом Андроника I она получила ряд привилегий. Хотя грекам было запрещено возводить строения на территории Галаты, тем не менее они имели там три свои церкви, подчиненные юрисдикции Константинопольского патриарха. Возможно, что одну из этих церквей и расписывал Феофан. См. M. Canale. *Op. cit.*, II, p. 203—204.

Нерукотворенного Спаса и присланная из Цареграда в 1382 г. икона Одигитрии. Попал ли Феофан в Нижний прямо из Новгорода или из Москвы — сказать трудно. Так как Елифаній в перечне тех городов, где работал Феофан, помещает Нижний между Новгородом и Москвой, то можно думать, что он побывал в этом городе в 80-х годах<sup>1</sup>.

Лучше всего мы осведомлены о московском периоде 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 монументальное дарование сможет развернуться во всю ширь. И действительно, в Москве у него не было недостатка в заказах. Помимо росписи церкви Рождества Богородицы [1395 г.] и Архангельского [1399 г.] и Благовещенского [1405 г.] соборов, он выполнил здесь и ряд заказов светских феодалов: во дворце серпуховско-боровского князя Владимира Андреевича Храброго (1353—1410), внука Ивана Калиты и двоюродного брата Дмитрия Донского, Феофан написал на стене вид Москвы, а терем великого князя Василия Дмитриевича (1389—1425) разукрасил великолепными, как утверждает Елифаній, невиданными по своей красоте фресками. Тот же Елифаній поясняет, что в Благовещенском соборе Феофан написал «Древо Иисеево» и сцены из Апокалипсиса, а на стене Архангельского собора он изобразил город.

В своем послании Елифаній 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 Елифанія, на отдельном листе, чтобы поместить его в начале книги.

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

Такова биография Феофана, таковы несомненные факты его жизненного и творческого пути. Он был одним из тех обретших вторую родину византийских эмигрантов, к числу которых принадлежал и Доменико Теотокопули, этот последний гениальный греческий живописец. Оба эти мастера получили прозвище «Греко»<sup>2</sup>, оба они рассматривались как философы, иначе говоря — как люди исключительного ума и житейской мудрости. Пачеко пишет о Теотокопули — «Он был великим философом»<sup>3</sup>, Елифаній характеризует Феофана как «преславного мудреца, философа zelo хитрого». И Феофан, и Греко прежде всего 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. Елифанія особенно поражала эмансипация Феофана от всяческой цеховой рутины, смелый полет его фантазии. Во время работы Феофан, по словам Елифанія, не смотрел беспрестанно на образцы, а неприну-

<sup>1</sup> Наиболее вероятно, что Феофан работал в Нижнем для кремлевского Спасского собора, который был построен в 1350—1352 гг. По свидетельству летописи (Софийская первая летопись под 6886 годом), татары пожгли церкви и монастыри Нижнего в 1378 г. Вполне возможно, что Феофан был приглашен в Нижний для выполнения нового иконостаса Спасского собора.

<sup>2</sup> Греко по-итальянски — значит грек.

<sup>3</sup> F. Sanchez Canton. Fuentes literarias para la historia del Arte español, II. Madrid, 1923, p. 193.

жденно 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 был связан. Здесь нам должны прийти на помощь произведения самого мастера, дополняющие то, о чем молчат документы.

### РОСПИСИ СПАСА ПРЕОБРАЖЕНИЯ В НОВГОРОДЕ

Нам точно неизвестно, когда Феофан покинул Византию. Вероятно, это произошло в начале 70-х годов XIV в., 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.

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

Указание летописи на то, что Феофан расписал в 1378 г. церковь Спаса Преображения, отнюдь не исключает возможности более раннего появления мастера в Новгороде. Однако мало вероятно, 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, повидимому, около 35—40 лет), тем не менее те впечатления, которые он почерпнул из русской действительности, явились решающими для его дальнейшего творческого развития. 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 того быстрого подъема русской культуры, который нашел себе место в последней трети XIV в. И Феофан оказался целиком 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 раздроблена, удельные княжества и вольные города жили сравнительно обособленной жизнью. Переезжая из Новгорода в Нижний и из Нижнего в Москву, Феофан имел возможность знакомиться 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 «злосрадного» 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 учителя народа (ибо апостол Павел «и простому человеку повеле учить»). 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»<sup>1</sup>. 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 в. — Антониева монастыря, Аркажской церкви и Нередицы. Вероятно, эти росписи (особенно последние) поразили его 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 г. Четыре года спустя Феофан получил заказ от боярина Василия Даниловича и уличан Ильиной улицы расписать этот храм, одну из самых красивых построек Новгорода. Василий

<sup>1</sup> Ф. Энгельс. Крестьянская война в Германии. М., 1952, стр. 35.

Данилович занимал видное политическое положение в городе и вел крупные операции по эксплуатации Двинской земли<sup>1</sup>. 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 новгородская церковь. В распоряжении Феофана здесь находились большие ственные 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 гг. (фигуры святителей в апсиде, архангел Гавриил и богоматерь типа «Знамения» в северо-западной угловой камере)<sup>2</sup> последовали планомерные реставрационные работы, которые были проведены по инициативе Всероссийской реставрационной комиссии, получившей с 1924 г. название Центральных реставрационных мастерских<sup>3</sup>. Работы эти осуществлялись одним из наиболее опытных и квалифицированных реставраторов — П. И. Юкиным, начавшим свою деятельность в церкви Спаса Преображения еще в 1913 г. 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 диаконнике, в куполе и на арках. Расчистка производилась П. И. Юкиным с большими перерывами — в 1918, 1920—1921 и 1944 гг. В 1935 г. работала артель реставраторов, возглавляемая И. А. Барановым. Хотя не исключена возможность, что на сводах и стенах церкви Спаса Преображения будут открыты еще отдельные фигуры и даже цельные композиции, 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 один над другим 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<sup>4</sup> и разрозненные части «Евхаристии» (восемь голов апостолов, остатки *velum'a* и башни), в диаконнике и на его арках — две полуфигуры и три фигуры святителей (рис. 1, 2; из них могут быть опознаны св. Спиридон в шапочке<sup>5</sup> 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

<sup>1</sup> А. Строков и В. Богусевич. Новгород Великий. Л., 1939, стр. 104.

<sup>2</sup> В. Анисимов. Новооткрытые фрески Новгорода. «Старые годы», 1913, декабрь, стр. 53—55.

<sup>3</sup> Н. Порфиридов. Новые открытия в области древней живописи в Новгороде (1918—1928), Сб. Новгородского об-ва любит. древн., IX, 1928, стр. 4—5.

<sup>4</sup> Возможно, что здесь было представлено «Поклонение жертве».

<sup>5</sup> Н. Малицкий. Древнерусские культы сельскохозяйственных святых по памятникам искусства. Изв. ГАИМК, т. XI, вып. 10, 1932, стр. 27.

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].

В гораздо лучшей сохранности дошли до нас росписи барабана и купола<sup>1</sup>. Традиционная полуфигура Пантократора окружена четырьмя архангелами и четырьмя серафимами (рис. 3). В простенках барабана представлены фигуры протцов Адама (рис. 4), Авеля (рис. 5), Ноя (рис. 6), Сифа (рис. 7), Мельхиседека (рис. 8—9), Еноха, 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 в. 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 располагался регистр с фронтально поставленными фигурами святых (все, кроме одной, почти целиком погибли) (рис. 10), с полуфигурой богоматери типа «Знамения» и стоящим около нее архангелом Гавриилом (на южной стене, над входом) и с подходящими к престолу четырьмя святителями [на восточной и прилегающих к ней стенах (рис. 11); повидимому, здесь была представлена популярная в XIII—XIV вв. композиция «Поклонение жертве» — на престоле стоял дискос с лежащим на нем обнаженным младенцем Христом]<sup>2</sup>. Над этим регистром тянулся узкий декоративный фриз, состоявший из наискось положенных кирпичиков, написанных с соблюдением всех правил перспективы; наконец, по верху идет главный и лучше всего сохранившийся пояс с пятью столпниками (рис. 12—15), знаменитой ветхозаветной «Тройцей» (рис. 16—18), медальонами с Иоанном Лествичником (рис. 19), Агафоном (рис. 20), Акакием (рис. 21) и фигурой Макария Египетского (рис. 22<sup>3</sup>).

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

<sup>2</sup> Тема «Поклонение жертве» впервые появляется в росписях Сопочан (Н. Окунев. Состав росписи храма в Сопочанах. Вуз. —sl., I, 1929, стр. 120). Начиная с XIII в. этот сюжет получает широкое распространение, особенно в Сербии (V. Petkovič. La peinture serbe du Moyen Age. Partie I. Beograd, 1930, табл. 98а, 132в. Partie II. Beograd, 1934, табл. СIII, СXXXVIII, CLXXIV). Нередко он фигурирует также и в трапезунтских росписях (G. Millet and D. Talbot Rice. Byzantine Painting at Trebizond, London, 1936, pp. 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 г.?). См. Г. Филлимонов. Археологические исследования по памятникам, I. М., 1859, стр. 59; Л. Мацулевич. Церковь Успения Пресвятой Богородицы в Волотове. СПб., 1912, стр. 13, 30.

<sup>3</sup> От взрыва снаряда во время оккупации Новгорода гитлеровцами фрески угловой камеры несколько пострадали; осколками слегка побиты лица Макария Египетского

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 архитеконику, уступающую место такой 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 утешенный, 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 в. 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 в 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 мастерами XII в.

Святым Феофана присуща одна общая черта — суровая одухотворенность. Чаще всего художник изображает их в состоянии молитвенного экстаза. Особенно выразительны Макарий Египетский, Акакий, столпники. Все они представлены внешне совсем спокойными, с молитвенно поднятыми руками (Феофан любит изображать своих святых в позе оранты, 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 (т. е. молчаливости), в силу чего они пользовались особым уважением у исихастов; а столпники воплощали в глазах византийцев высочайший идеал святости, так как, по представлениям агнографов, взойдя на столп и отрехшись 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 наилучшее освещенное место в полутемной камере (на стене против окна), художник

---

и некоторых из столпников; лица Акакия и Агафона изуродованы глубокими трещинами штукатурки (в 1946 г. эти трещины были закреплены).

тем самым усилил их значение в декоративном ансамбле. Строго говоря, фигуры столпников и количественно и качественно являются центральными образами всей росписи камеры.

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 себя 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, привлечших 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 искусство Феофана должно было пользоваться большим успехом. При взгляде на его святых многие вспоминали, вероятно, то, что они сами переживали. 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 подготавливает 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 в.<sup>1</sup> Тем самым творчество Феофана несло в себе семена нового, которому принадлежало будущее.

<sup>1</sup> Близкую оценку Феофана дают Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.—Л., 1941, стр. 28. Вряд ли только можно согласиться

Как все большие художники, Феофан выработал вполне оригинальный образный язык, выделяющийся на фоне искусства XIV в. 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 приподнятым пафосом. Для этого необходимо было прибегнуть к более динамическим средствам выражения. И хотя Феофан был воспитан на традициях ранне-палеологовской 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 ошутимо не чувствуется индивидуальный почерк Феофана, как в его свето-теневой трактовке. 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, 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 свето-теневой 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 такое впечатление, как 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 голубо-

с характеристикой феофановского искусства как разновидности «готического экспрессионизма». Конечно, к последнему живопись Феофана не имеет никакого отношения.

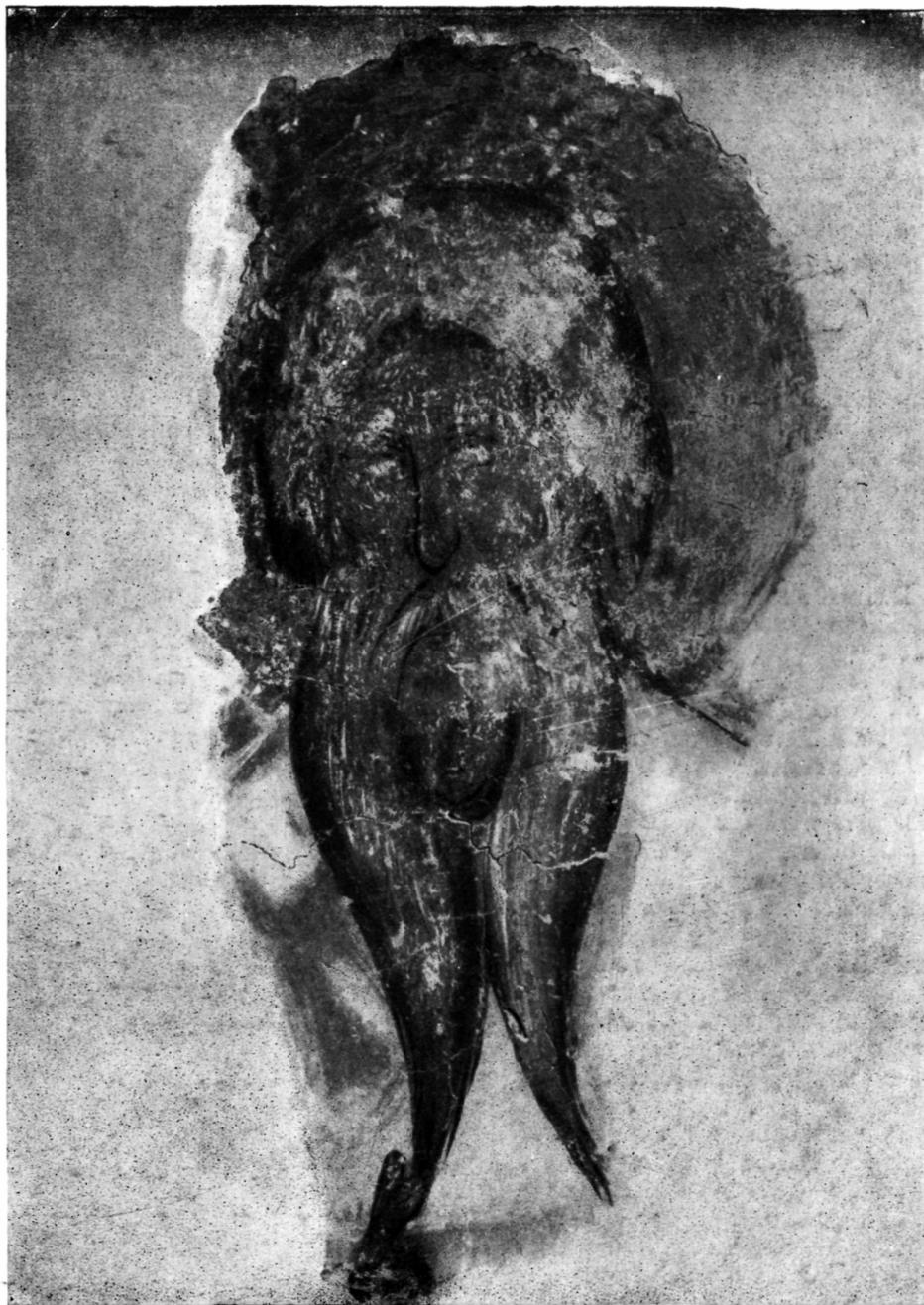


Рис. 1. Феофан Грек. Неизвестный святой.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.



Рис. 2: **Феофан Грек. Неизвестный святитель.**  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.



Рис. 3. Феодан Грек. Серафим.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.



Рис. 4. Феофан Грек. Адам.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.

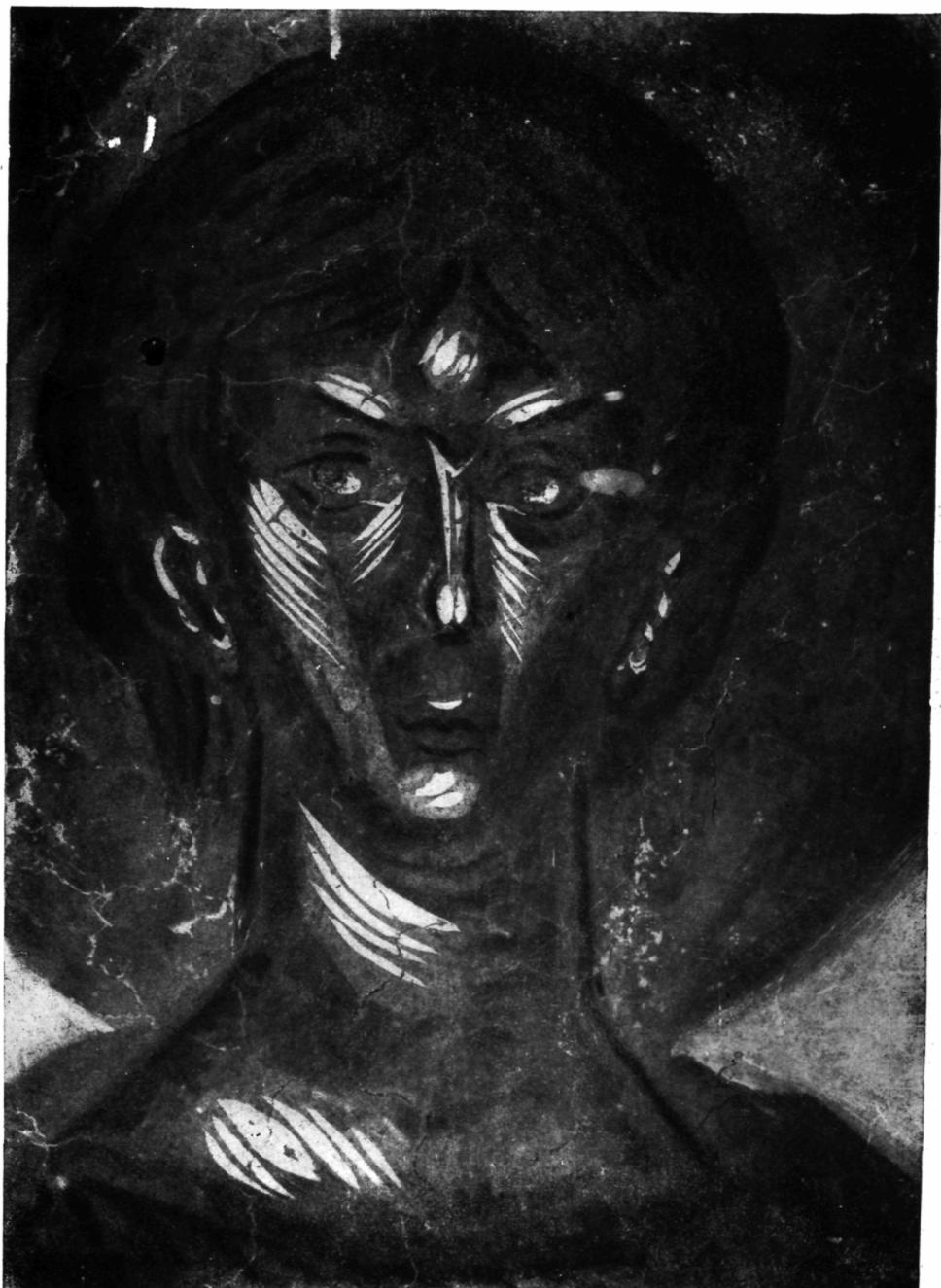


Рис. 5. Феофан Грек. Амель.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.

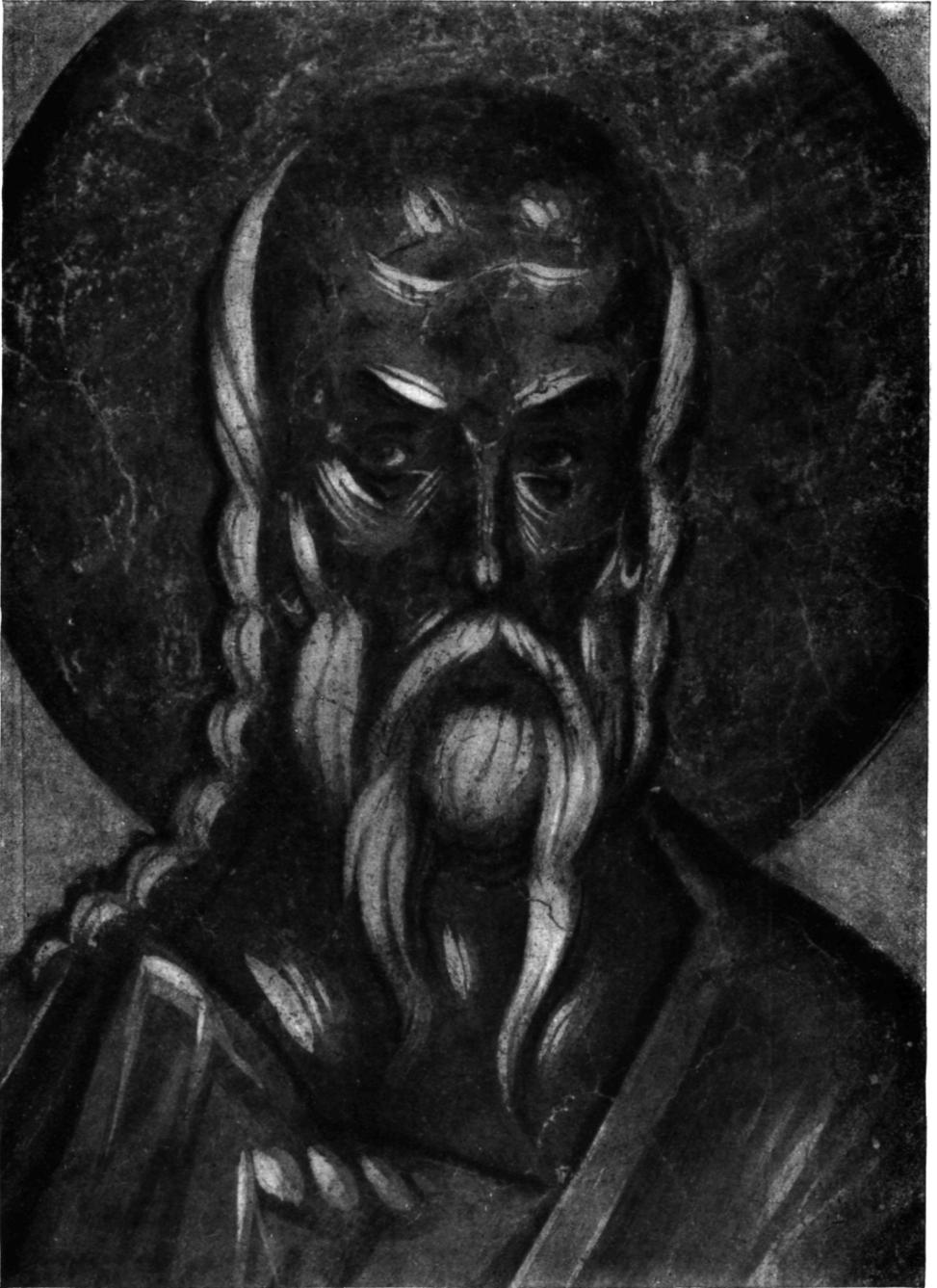


Рис. 6. Феофан Грек. Ной.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.

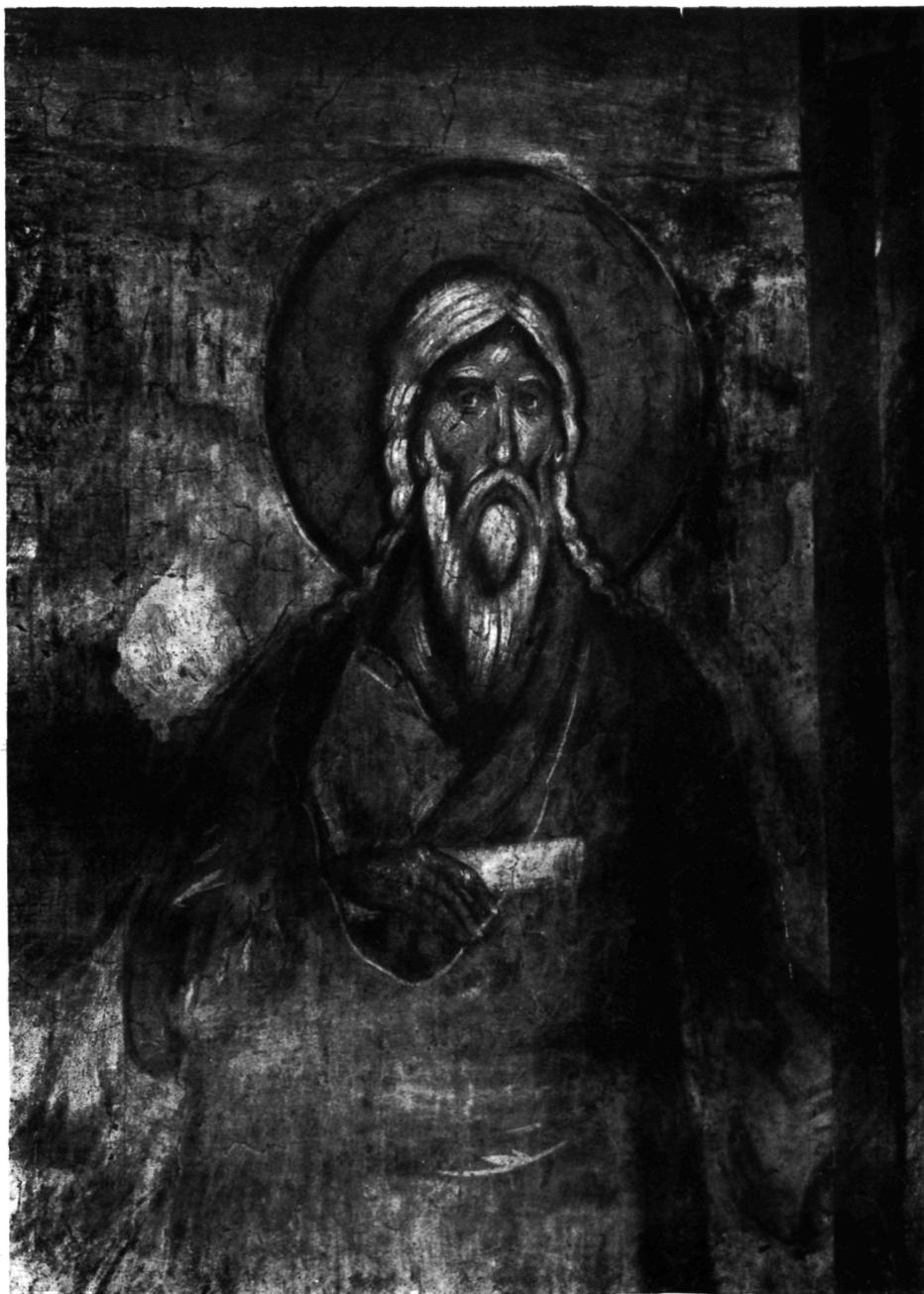


Рис. 7. Феофан Грек. Сиф.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.



Рис. 8. Феофан Грек. Мельхиседек.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.



Рис. 9. Феофан Грек. Голова Мельхиседека.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.



Рис. 10. Феофан Грек. Неизвестный святой.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.

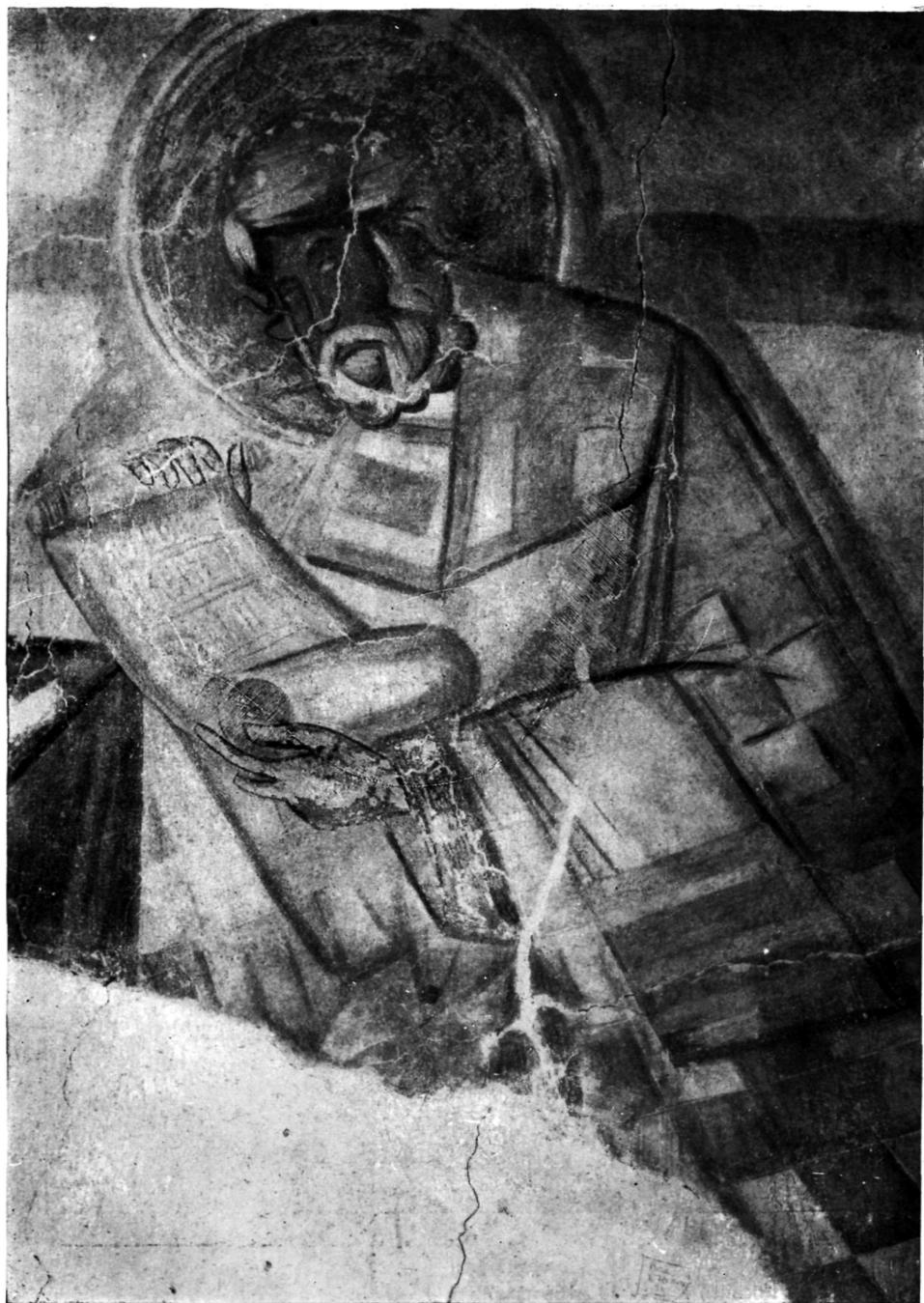


Рис. 11. Феофан Грек. Святитель.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.



Рис. 12. Феофан Грек. Столпники.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.



Рис. 13. Феофан Грек. Столпник.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.



Рис. 14. Феофан Грек. Столпник.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.



Рис. 15. Феофан Грек. Столпник.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде: 1378 г.



Рис. 16. Феофан Грск. Троица.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.



Рис. 17. Феофан Грек. Голова среднего ангела из Троицы.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.



Рис. 18. Феофан Грек. Голова левого ангела из Троицы.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.



Рис. 19. Феофан Грек. Иоанн Лествичник  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.



Рис. 20. Феофан Грек. Агафон.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.



Рис. 21. Феодан Грек. Акакий.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г



Рис. 22. Фефан Грек. Макарий Египетский.  
Роспись Спаса Преображения в Новгороде. 1378 г.



Рис. 23. Голова архангела Михаила.  
Роспись Цаленджихи. 1384—1396 гг.



ватый оттенок, порою серый, иногда даже яркочерный, 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 порою 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<sup>1</sup>. С последней колористические решения Феофана не имеют ничего общего. Анализируя его колорит, всегда необходимо помнить о том, 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<sup>2</sup>. 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-фиолетовых либо серебристо-голубых фонах; в лицах, а нередко и в одеждах он охотно пользуется плотным оранжево-коричневым тоном, имеющим терракотовый оттенок<sup>3</sup>; одежды он окрашивает в зеленовато-желтые, жемчужно-белые, серебристо-розовые и серебристо-зеленые тона. Поверх одеяний он кладет голубоватые пробела. 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

<sup>1</sup> Ph. Schweinfurth. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter. Haag, 1930, S. 165—167; его же. Über Chiaroscurotechnik in der byzantinischen Malerei. «Bulletin de l'Institut archéologique bulgare», X, 1936, S. 107—112.

<sup>2</sup> И. Грабарь. Указ. соч., стр. 14—15.

<sup>3</sup> Эта краска, несомненно местного минерального происхождения, широко использована в псковских росписях Снетогорского монастыря (окло 1313 г.).

«Евхаристии» мастер, несомненно, пользовался услугами ученика; ученик же сотрудничал с ним и в куполе, где такие фигуры, как пророк Илья и архангелы, обнаруживают менее искусственную 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 росписях 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 гг. (рис. 23). Автором цаленджихских фресок был кир Мануил Евгений, привезенный из Константинополя в Мингрелию специально ездившими за ним грузинами — Махарабели Квабалия и Андроником Габисулава<sup>1</sup>. 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, 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 подготавливает почву для позднейшей, глубоко упадочной византийской и италокритской 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, лишней раз свидетельствуя о том быстро нараставшем упадке, который сопутствовал развитию византийской живописи на протяжении второй половины XIV в. 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.

<sup>1</sup> M. Brosset. Rapport sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, exécuté en 1847—1848, 2-e livraison, IX rapports. St-Petersbourg, 1850, p. 16—18; E. Такайшвили. L'Ancienne Géorgie. «Mémoires de la Société Géorgienne d'histoire et d'ethnographie», vol. III, 1913—1914, p. 209 sq; Д. Гордеев. Отчет о поездке в Ахалцыхский уезд в 1917 г. «Изв. Кавк. ист.-археол. ин-та в Тифлисе», т. I, 1923, стр. 90; Ш. Амиранашвили. Убиси. Тифлис, 1929, стр. 31—35; Н. Голмачевская. 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.