

В. Н. ЛАЗАРЕВ

ЭТЮДЫ О ФЕОФАНЕ ГРЕКЕ, ч. II¹

ФЕОФАН ГРЕК И МОСКОВСКАЯ ШКОЛА МИНИАТЮРЫ 90-х ГОДОВ XIV в.

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

В Москве Феофан осел крепко. Его московские работы, упоминаемые летописями, охватывают промежуток времени в десять лет (между 1395 и 1405 гг.). Но отсюда отнюдь не следует, что Феофан не мог попасть в Москву несколько раньше, уже около 1390 г., и что он не мог задержаться здесь до конца дней своих. Одно косвенное обстоятельство доказывает длительность пребывания Феофана в Москве. И в 1395 г., когда Феофан расписывает церковь Рождества Богородицы, и в 1399 г., когда он украшает церковь Михаила, он работает не один, а, как выражается летописец, „со ученики своими“. Следовательно, мастер должен был иметь в Москве свою мастерскую, несомненно привлекавшую к себе всеобщее внимание и являвшуюся для 90-х годов XIV в. передовой художественной лабораторией, куда стекалась талантливая молодежь.

Феофан приехал в Москву в счастливые для нее годы, когда ее культура находилась на подъеме. Куликовская победа упрочила положение московского князя, сделав его ведущей фигурой среди многочисленных удельных князей. Дмитрий Донской, принудивший тверского

¹ См.: Виз. вр., т. VII, 1953, стр. 244—258.

князя признать себя „братом старейшим“ и разгромивший татар, подготовил почву для своего сына Василия Дмитриевича (1389—1425), который успешно продолжал его дело. Он подчинил Москве Нижний, Городец, Мещеру, Муром, Тарусу, Суздаль, он содействовал усиленной стройке каменной Москвы, чей посад разрастался с такой быстротой, как ни в одном другом городе. Победа на Куликовом поле способствовала росту национального самосознания русского народа. Недаром в „Повести о Мамаевом побоище“, этом интереснейшем памятнике русской литературы, первая редакция которого относится еще к концу XIV в., Московское княжество рассматривается уже как Русская земля, а Дмитрий Иванович — как ее храбрый защитник.

Из письма Епифания явствует, что, попав в Москву, Феофан вступил здесь в прямые отношения с высшими кругами местного боярства, чье экономическое и политическое значение возрастало с каждым годом. Он расписывает три кремлевских храма, один из которых (церковь Рождества Богородицы) был воздвигнут супругой Дмитрия Донского великой княгиней Евдокией, другой же (Благовещенский собор) построен для великого князя Василия Дмитриевича. Его терем Феофан украсил великолепными фресками. Наконец, по словам того же Епифания, он работал для князя Владимира Андреевича, в чьем дворце он изобразил на стене вид Москвы. Этот Владимир Андреевич — не кто иной, как князь серпуховско-боровский (1353—1410), внук Ивана Калиты, двоюродный брат Дмитрия Донского, друг Сергия Радонежского и Афанасия Высоцкого.¹ Владимир Андреевич был выдающимся полководцем. Во время Куликовской битвы он командовал вместе с воеводою Дмитрием Боброком Волинским засадным полком, которому суждено было сыграть решающую роль в исходе сражения. Вместе с Дмитрием Донским он принимал участие в отражении литовцев, в обороне Москвы от набегов Ольгерда и нашествия татар, в защите Пскова от ливонских рыцарей, в походах на Новгород и Тверь. Выполняя поручения великого князя, он ходил на Ржев и взял Трубчевск и Стародуб. Это был очень одаренный и влиятельный человек, не боявшийся прекословить Дмитрию Донскому и Василию Дмитриевичу. После примирения с последним Владимир Андреевич был обязан, по договору, без ослушания садиться на коня и во время походов оставлять в Москве свою княгиню и детей. Второй пункт договора говорит о недоверии Василия Дмитриевича к своему родственнику, который был настолько весомой политической фигурой, что представлял определенную опасность даже для самого великого князя.

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

Епифаний называет Феофана не только „среди иконописцев отменным живописцем“, но и „книги изографом нарочитым“. Это означает, что Феофан, как и большинство современных ему мастеров, был одновременно и фрескистом, и иконописцем, и миниатюристом. Епифаний

¹ О князе Владимире Андреевиче см.: П. Симсон. История Серпухова. М., 1880, стр. 18—46; А. Экземплярский. Великие и удельные князья Северной Руси. П. СПб., 1891, стр. 293—305.

показывал Кириллу Тверскому изображение константинопольского храма св. Софии, сделанное для него Феофаном. Это изображение, украшавшее четвероевангелие, несомненно было миниатюрой. А. И. Некрасов, основываясь на свидетельстве Епифания, сделал небезуспешную попытку восстановить главные элементы погибшей феофановской миниатюры. С этой целью он использовал более поздние копии от 1423 и 1424 гг., украшающие „Часослов Кирилла Белозерского“ в Троице-Сергиевой Лавре (№ 16) и „Псалтирь Кирилла Белозерского“ в Библиотеке Кириллового монастыря (№ 6).¹ К сожалению, в этих копиях, восходящих не к оригиналу, а к копиям с него, так много условного и приблизительного, что они почти ничего не дают для характеристики стиля утраченной миниатюры Феофана. В лучшем случае они помогают составить отдаленное представление лишь об иконографии листа. Повидимому, Феофан изобразил храм св. Софии в поперечном разрезе, сделав при этом попытку передать и систему перекрытия (подпираемый полукуполами большой центральный купол).

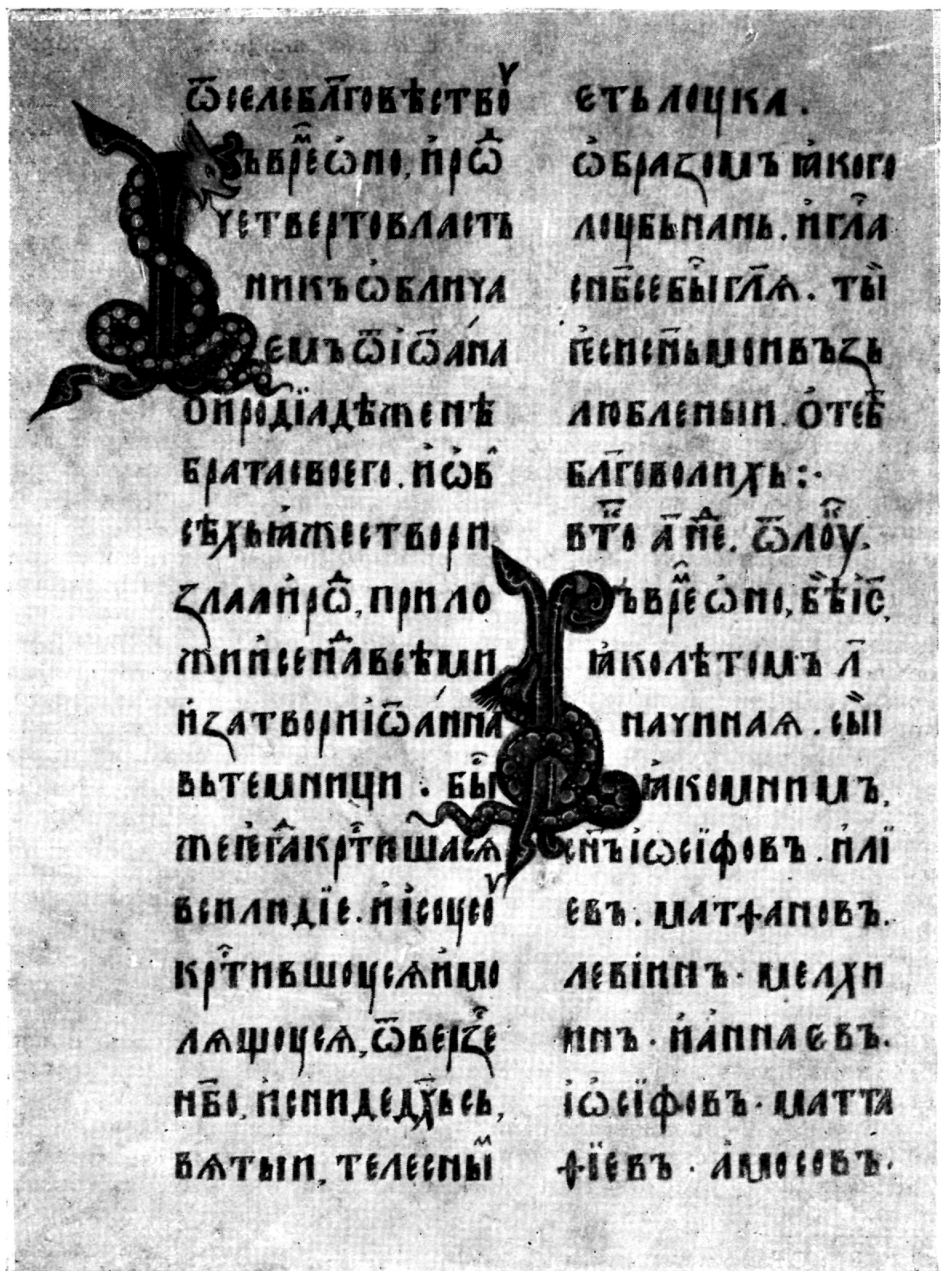
Так как деятельность Феофана как миниатюриста не вызывает никаких сомнений, поскольку она подтверждается свидетельством Епифания, вполне естественно поискать среди московских рукописей девяностых годов такие иллюстрированные манускрипты, которые по своему стилю были бы близки к Феофану. К счастью, два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

Первый из этих манускриптов — так называемое „Евангелие Кошки“, хранящееся в Государственной Библиотеке СССР им. В. И. Ленина (М. 8654).² Эта великолепная рукопись написана на дорогом, очень тщательно выделанном пергамене и заключена в роскошный серебряный оклад, разукрашенный литыми, прочеканенными фигурками, сканью и финифтью. Согласно надписи на окладе, „Евангелие“ было „оковано“ в 1392 г. „повеленьем раба божья Феодора Андреевича“. Как доказал В. К. Трутовский, упоминаемое в надписи лицо является боярином Феодором Андреевичем Кошкой.³ Будучи приближенным лицом великого князя, Кошка выполнял между 1389 и 1393 гг. ряд ответственных дипломатических поручений и пользовался очень большим влиянием (бояре Кошки были предками Романовых). Заказанное Феодором Андреевичем „Евангелие“ несомненно принадлежит к кругу тех

¹ А. Некрасов. *Les frontispices architecturaux dans les manuscrits russes avant l'époque de l'imprimerie*, IV, Théophane le Grec et la coupole de Sainte-Sophie. *Recueil Uspenskij*, II, Paris, 1932, стр. 270—276.

² Арх. Леонид. *Славянские рукописи, хранящиеся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой Лавры*. М., 1880, стр. 19—21; Арх. Леонид. *Надписи Троицкой Сергиевой Лавры*. СПб., 1881, стр. 16, № 27; П. Симоны. *Собрание изображений окладов на русских богослужебных книгах XII—XIII столетий*, вып. первый, 1. *Древнейшие церковные оклады XII—XIV столетий*. СПб., 1910, стр. 5—6, табл. II-2; Б. Трутовский. *Федор Кошка. Сборник статей, посвященных Л. М. Савелову*. М., 1915, стр. 290—299; Ю. Олсуфьев. *Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой Лавры*. Сергиев, 1921, стр. 10—11; Ю. Олсуфьев. *Опись древнего церковного серебра б. Троице-Сергиевой Лавры (до XVIII века)*. Сергиев, 1926, стр. 149—155; А. Свиринов. *Древнерусская миниатюра*. М., 1950, стр. 68—69. Размер „Евангелия Кошки“ 0,325 × 0,235.

³ В. Трутовский, *ук. соч.*, стр. 290—299.



Вселеблговѣство
въвѣдо, прѣ
ветвертвласть
никъ ѿблнѣ
еуъ ѿ ѿлпа
опредѣлѣтѣ
братя своег. и ѿб
сѣхъ яже створи
дла и рѣ, при ло
ти и сѣпѣ вѣши
и затвори ѿлпа
въ темницѣ. бы
те и ѣа крѣши са
всплн дѣ. и и сѣ
крѣши шоща и ш
ла шоща, ѿверзе
нѣи. и сплн дѣхъ сѣ,
батын, телесны

еть лощка.
ѿбразимъ яког
лицѣ пана. и гла
и пѣсе бы гла. ты
геснѣмъ и пѣзѣ
любленымъ. ѿтѣ
блгвои хъ :
вѣтѣ а пѣ. ѿлоу.
въвѣдо, бѣтѣ
яколетимъ а
паупнаа. ии
яколпнмъ.
и ѿи ѿи фовъ. и ли
евъ. матѣап овъ.
левипнъ. мелхн
ипнъ. и апна евъ.
и ѿи фовъ. матѣ
фѣевъ. а лосовъ.

Рис. 2. Страница из „Евангелия Кошки“. Ок. 1392 г.
Государственная Библиотека СССР им. В. И. Ленина, М., 8654, л. 128 об.

памятников, которые отражают вкусы московского боярства в эпоху, непосредственно следовавшую за Куликовской битвой.

В „Евангелии Кошки“ нет лицевых изображений. Оно декорировано только двумя заставками (рис. 1) и множеством инициалов, в которых растительные формы искусно объединены с животными (рис. 9—10). Мы находим здесь и драконов, и птиц, и дельфинов, и змей. Инициалы отделаны с чисто ювелирной тщательностью. Их густые, интенсивные краски — золото, синяя, темнозеленая, красная, желтая — придают им характер какой-то драгоценности. В отношении строгой архитектоники построения „Евангелие Кошки“ является непревзойденным шедевром древнерусского искусства, потому что ни в одной другой рукописи XIV в. мы не найдем столь же пропорциональных соотношений между полями, текстом, заставками и инициалами, которые образуют здесь неразрывное целое, отмеченное печатью редкой гармонии.

Внимательно всматриваясь в инициалы „Евангелия Кошки“, без труда убеждаешься, что они совсем не похожи на инициалы других русских рукописей XIV в. В последних безраздельно господствует так называемый „тератологический стиль“. Для него характерны два элемента: совсем плоские ременные плетения, образующие самые прихотливые и головоломные узоры, и предельно стилизованные изображения животных, подчиненные ритму орнаментальных линий.¹ В русском тератологическом инициале звериные мотивы неотделимы от ременных плетений, так что их нельзя изъять из инициала без того, чтобы тотчас же не распалась вся его композиция. Основой последней неизменно является не звериный мотив, как таковой, а то динамическое переплетение ремней, в котором как бы растворяется фигура зверя. Этот принцип последовательно выдерживается в любом тератологическом инициале, начиная от простейшего и кончая самым сложным. Вот почему украшения русских рукописей имеют столь специфический характер, с первого же взгляда позволяя опознать их русское происхождение.

Западные готические инициалы строятся по иному принципу. Вместо абстрактного ременного плетения в них используются растительные мотивы, главным образом побеги, которые расходятся во все стороны, порою целиком заполняя поле страницы. Если в инициалы вводятся фигуры животных или людей, то они почти не стилизуются, целиком сохраняя свой реалистический характер. При этом они ведут раздельное существование по отношению к инициалу, являясь как бы его искусственным привеском либо добавлением. Порою в инициал вкомпановываются целые сцены, воспринимаемые как вставленные в рамы картинки, живущие самостоятельной жизнью, никак не связанной с орнаментальными побегам заглавной буквы.² Начало графической стилизации играет в готическом инициале меньшую роль, нежели в русской тератологии, где оно господствует безраздельно.

¹ Ср.: В. Стасов. Славянский и восточный орнамент. СПб., 1884, табл. XLIX—LXXXIV; А. Некрасов. Очерки по истории славянского орнамента. СПб., 1913; Ф. Буслаев. Сочинения, III. Л., 1930, стр. 75—143; W. Born. Vor- und frühgeschichtliche Voraussetzungen der Tierornamentik in Russland. Wien, 1931; W. Born. Das Tiergeflecht in der nordrussischen Buchmalerei. Seminarium Kondakovianum, V, 1932, стр. 63—95; VI, 1933, стр. 89—108.

² А. Venturi. Storia dell'arte italiana, II. Milano, 1902, рис. 346, 347, 351, 352; Н. Martin. La miniature française du XIII-e au XV-e siècle. Paris et Bruxelles, 1923, табл. 14, 19, 20, 22 и мн. др.; ср.: А. Van Moë. Illuminated Initials in Mediaeval Manuscripts. London, 1950.



Рис. 3. Инициал из „Евангелия Кошки“.
Ок. 1392 г.

Государственная Библиотека СССР
им. В. И. Ленина, М. 8654, л. 59 об.



Рис. 4. Инициал из „Евангелия Кошки“.
Ок. 1392 г.

Государственная Библиотека СССР
им. В. И. Ленина, М. 8654, л. 287 об.



Рис. 5. Инициал из „Евангелия Кошки“.
Ок. 1392 г.

Государственная Библиотека СССР
им. В. И. Ленина, М. 8654, л. 67 об.



Рис. 6. Инициал из „Евангелия Кошки“.
Ок. 1392 г.

Государственная Библиотека СССР
им. В. И. Ленина, М. 8654, л. 189 об.



Рис. 7. Инициал из „Евангелия Кошки.“
Ок. 1392 г.

Государственная Библиотека СССР
им. В. И. Ленина, М. 8654, л. 281 об.



Рис. 8. Инициал из „Евангелия Кошки“.
Ок. 1392 г.

Государственная Библиотека СССР
им. В. И. Ленина, М. 8654, л. 100.



Рис. 9. Инициал из „Евангелия Кошки“.
Ок. 1392 г.

Государственная Библиотека СССР
им. В. И. Ленина, М. 8654, л. 148.



Рис. 10. Инициал из „Евангелия Кошки“.
Ок. 1392 г.

Государственная Библиотека СССР
им. В. И. Ленина, М. 8654, л. 76.

По своему общему характеру инициалы „Евангелия Кошки“ безусловно сродни памятникам западного круга. Они состоят из растительных побегов, в них животные — драконы, змеи, птицы, дельфины — сохраняют свою реалистическую подоснову, хотя они и входят органической составной частью в композицию инициала (рис. 2—10). Это достигается прежде всего свето-теневой моделировкой неизвестной русской тератологии, где и ременное плетение, и звериные мотивы даются совершенно плоскими. Автор этих инициалов, повидимому, видел западные рукописи, которые помогли ему решить новую художественную задачу — дать более объемную трактовку формы.¹ Западными образцами навеяны и те инициалы, которые лишены фигурок животных и состоят из одних побегов.² Но, с другой стороны, инициалы „Евангелия Кошки“ имеют немало общего с русским тератологическим орнаментом, что выражается в широком использовании звериных мотивов. Правда, все эти змеи, дельфины, птицы и драконы, такие живые и выразительные, совсем непохожи на фантастических, подвергнутых сильной линейной стилизации чудищ русской тератологии, однако общий русский источник звериных мотивов все же не подлежит сомнению.

Единственная крупная заставка „Евангелия Кошки“ (л. 4, рис. 1) обнаруживает очень большую близость к византийским рукописям. Мотив переплетающихся кругов хорошо был известен греческим мастерам, которые любили к нему прибегать в книжных украшениях.³ По своему красочному богатству и по своей орнаментальной изощренности заставка легко может сойти за греческую работу, в такой мере ей присуща чисто византийская пышность. К греческим источникам восходят и стволы букв, обыкновенно состоящие из двух стержней, которые завершаются либо листовным побегом, либо аканфом.⁴ Правда, византийцы очень любят усложнять вертикаль ствола „узлами“, однако, в виде исключения, они пользуются и гладкими стволами. Как и в византийских инициалах, стволы букв в „Евангелии Кошки“ разграфлены тонкими продольными золотыми линиями с мелкими поперечными черточками.⁵ В отличие от западных инициалов, где ствол и дуга то утон-

¹ Ср.: A. Venturi, ук. соч., II, рис. 221—223 (тождественное сохранение за фигурой животного, вкомпанованной в инициал, ее реалистической структуры); A. Venturi, ук. соч., III, рис. 446, 453 (близкая трактовка побегов и особенно их завершений); H. Martin, ук. соч., табл. 37, 59, 69; E. Millar. La miniature anglaise du X-e au XIII-e siècle. Paris et Bruxelles, 1926, табл. 95—96; E. Millar. La miniature anglaise du XIV-e et du XV-e siècle. Paris et Bruxelles, 1928, табл. 57, 80; L. Lefrançois-Pillion. L'art roman en France. Paris, s. a., стр. 20 (реалистические мотивы птиц и зверей).

² Ср.: E. Bange. Eine bayerische Malerschule des XI. und XII. Jahrhunderts. München, 1923, табл. 64, рис. 178; E. Millar, ук. соч., табл. 46; H. Hermann. Die italienischen Handschriften des Dugento und Trecento, I. Bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts. Leipzig, 1928, табл. XXVIII (в серии „Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich“, B. VIII, Teil V).

³ Ср.: J. Ebersolt. La miniature byzantine. Paris, 1929, табл. LXIX-3; M. Alison Frantz. Byzantine Illuminated Ornament. Art Bulletin, XVI, 1934, стр. 43—76, табл. VI-7, X-1, 2, 4, XXIV-1, 16; P. Buberl und H. Gerstinger. Die byzantinischen Handschriften, 2. Die Handschriften des X—XVIII Jahrhunderts. Leipzig, 1938, табл. LII-1 (в серии „Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich“, B. VIII, Teil IV). Не исключена возможность, что эта заставка является позднейшим добавлением. Вопрос этот еще нуждается в дополнительном исследовании. Золотая вязь под заставкой, как думает М. В. Щепкина, была введена позднее, на месте старой стертой киноварной (?) надписи. Пергамен в этом месте выдает следы спемзочки.

⁴ Ср.: В. Стасов. Славянский и восточный орнамент, табл. СХХIV-17, 22, 24; В. Лазарев. Царьградская лицевая Псалтирь XI века. Виз. вр., III, 1950, рис. 7, 9.

⁵ P. Buberl und H. Gerstinger, ук. соч., табл. XV.

чаются, то утолщаются, что придает рисунку большую динамичность,¹ в византийских инициалах ствол имеет обыкновенно одну толщину.² Эта черта опять-таки сближает инициалы „Евангелия Кошки“ с византийскими прототипами.

Наша попытка выяснить истоки орнаментики „Евангелия Кошки“ ни в какой мере не должна затушевывать тот факт, что украшения этой рукописи имеют в рамках книжного искусства XIV в. совершенно уникальный характер (если не принимать во внимание очень близкий памятник — „Евангелие Хитрово“; об этом см. ниже). Ни в византийских, ни в западных, ни в русских манускриптах мы не найдем ни одной точной аналогии богатейшему декору „Евангелия Кошки“. Чем больше изучаешь инициалы этой рукописи, тем более поражаешься их необычайному разнообразию и редкой оригинальности. В средневековом орнаменте, как, пожалуй, ни в одной другой области прикладного искусства, господствуют традиционные приемы, ремесленные штампы. Нередко одни и те же мотивы повторяются сотни и тысячи раз. Совсем иное мы находим в инициалах „Евангелия Кошки“. Здесь в каждой детали чувствуется живое творчество, здесь всюду ощущается дуновение большого таланта, для которого, подобно Леонардо да Винчи, и орнамент был точкой приложения его неисчерпаемой фантазии. Только перелистывая эту рукопись и внимательно разглядывая один инициал за другим, можно по достоинству оценить ту бездну изобретательности, которую проявил украсивший „Евангелие“ художник. Он дает побегу в самых неожиданных сочетаниях, то переплетая их, то закручивая, то изгибая, то вытягивая по вертикали, то сдвигая, то надставляя друг над другом. И с этими побегими он остроумно сочетает фигурки животных — забавных драконов с по-человечьи выразительными мордочками, змей с гротескными личинами, птиц, дельфинов. Иногда он компанует букву из одних животных, проявляя и в этих случаях богатейшую выдумку. Можно без преувеличения утверждать, что на страницах „Евангелия Кошки“ орнамент зажил как бы новой жизнью, скинув с себя путы косной традиции.

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

Ставя так вопрос, мы отнюдь не хотим утверждать, что инициалы „Евангелия Кошки“ были выполнены собственноручно Феофаном. Ему принадлежит замысел, идея, а исполнителями могли быть и его ученики, и помощники, как это обычно практиковалось в средневековых мастерских. Феофан, „книги изограф нарочитый“, несомненно имел в Москве, как уже отмечалось, свою мастерскую, в которой он работал бок о бок с русскими. И поскольку перед Феофаном стояла задача

¹ A. Venturi, ук. соч., III, рис. 445—453.

² P. Buberl und H. Gerstinger, ук. соч., табл. XL, XLI, XLVII, LI.

компановать русские буквы, он мог дать полную волю своей фантазии, так как он уже не был связан канонами греческих стандартов. Здесь следует, быть может, искать одну из немаловажных причин его столь свободного орнаментального творчества. Русский мастер, за чьей спиной была многовековая традиция определенным образом строить славянскую букву, никогда не решился бы так резко сломать привычные представления о каллиграфии, как не осмелился бы их нарушить и византийский художник, если бы он оперировал с греческим алфавитом. Смелый эксперимент Феофана был возможен лишь на русском буквенном материале.

Точно датированное „Евангелие Кошки“ позволяет отнести к 90-м годам XIV в. еще одну рукопись, обнаруживающую большую к нему стилистическую близость. Это знаменитое „Евангелие Хитрово“, хранящееся в Государственной Библиотеке СССР им. В. И. Ленина (М. 8657).¹ Оно было пожаловано царем Феодором Алексеевичем боярину Богдану Матвеевичу Хитрово, который, будучи ценителем изящного, передал „Евангелие“ в ризницу Троице-Сергиевой лавры „для древнего письма“, как гласит надпись XVII столетия. „Евангелие Хитрово“ является, без сомнения, самой примечательной русской лицевой рукописью рублевской поры (рис. 11—33). В отличие от „Евангелия Кошки“ оно имеет богатый декор, который не ограничивается инициалами и заставками, а включает в себя также изображения четырех евангелистов и их символов (орел, ангел, бык и лев).

„Евангелие Хитрово“ датировали самым произвольным образом. Его относили и к концу XIV в.,² и к началу XV,³ и к середине XV,⁴ и даже к XVI в.⁵ При этом никто не сопоставлял его с „Евангелием Кошки“. Однако последняя рукопись, исполненная около 1392 г., как раз и служит ключом к решению вопроса о времени возникновения „Евангелия Хитрово“. В обоих манускриптах почти до точности совпадают инициалы [ср. л. 23 об. „Евангелия Хитрово“ (рис. 11) с л. 59 об. „Евангелия Кошки“ (рис. 3)—инициалы с птичкой; л. 8 (рис. 12) с л. 287 об. (рис. 4)—инициалы с диковинной рыбой; л. 16 (рис. 13) с 67 об. (рис. 5)—инициалы с дельфином; л. 180 (рис. 14) с л. 189 об. (рис. 6)—инициалы со змеей и фантастическим животным; л. 3 об. (рис. 20) с л. 128 об. (рис. 2)—инициалы с драконом; л. 21 об. (рис. 15) с л. 281 об. (рис. 7)—инициалы со змеей и птичкой; л. 93 (рис. 16) с л. 100 (рис. 8)—инициалы из лиственных побегов и многие

¹ Арх. Леонид. Славянские рукописи, хранящиеся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. М., 1880, стр. 17—19; Н. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. С.-Петербург, 1906, табл. СССLXIX—СССCLXX; Ю. Олсуфьев. Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой Лавры. Сергиев, 1921, стр. 16—24; А. Свирин. Сергиевский историко-художественный музей. М., 1925, стр. 50 (в серии „Подмосковные музеи“, вып. 5); И. Грабарь. Андрей Рублев. Вопросы реставрации, 1, 1926, стр. 103—104; D. Ainalov. Trois manuscrits du XIV-e siècle à l'exposition de l'ancienne Laure de la Trinité à Sergiev. Recueil Uspenskij, II, Paris, 1932, стр. 244—250; M. Alpatov—N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, стр. 305—306; В. Владимиров и Г. Георгиевский. Древнерусские миниатюры. Изд. „Academia“, 1933, стр. 42, 79—80, табл. 51; А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 240; М. Алпатов. Андрей Рублев. М.—Л., 1943, стр. 10; А. Свирин. Древнерусская миниатюра. М., 1950, стр. 65—68. Размер „Евангелия Хитрово“—0.325 × 0.24.

² Ю. А. Олсуфьев, Д. В. Айналов и М. В. Алпатов.

³ И. Э. Грабарь.

⁴ А. И. Некрасов.

⁵ Г. П. Георгиевский.

другие]. Так как подобная форма инициалов носит совершенно уникаль- ный характер и, следовательно, совсем не типична для декора рукописей XIV в., то отсюда можно сделать лишь один вывод — оба манускрипта вышли из одной мастерской. В пользу этого говорит также сходство пергамента и письма. Но было бы опрометчиво утвер- ждать, что украшения обеих рукописей были сделаны одним художни- ком. Инициалы „Евангелия Хитрово“ гораздо мягче и живописнее по своему выполнению. В них нет того каллиграфического щегольства и той чисто ювелирной тщательности отделки, которые столь типичны для инициалов „Евангелия Кошки“. Кроме того, они выдержаны в бо- лее светлой и нежной колористической гамме, в которой преобладают беловато-голубые, красные и зеленые цвета, как правило даваемые в сочетании с золотом. Все это склоняет к тому, чтобы усматривать здесь руку различных художников. Но еще более несомненно, что эти художники принадлежат к одной мастерской, иначе трудно было бы объяснить столь значительное сходство декоративных мотивов, в от- дельных случаях буквально совпадающих.

„Евангелие Хитрово“ имеет множество инициалов, которые укра- шают почти каждую его страницу. Как и в „Евангелии Кошки“, здесь также поражает разнообразие орнаментальных решений. Звери и лист- венные побеги даются в самых неожиданных и остроумных сочетаниях. Преобладают инициалы, состоящие из одних побегов, причем послед- ние очень часто образуют плетенку. Среди звериных инициалов осо- бенно забавен инициал на л. 209, где весьма реалистически изображен лев (рис. 17).¹ Крайне живо переданы и драконы, с остренькими мор- дочками и колючей, как иглы дикобраза, шерсткой (на л. 3 об., 13 об., 269, 280 и мн. др.; рис. 20, 23). Всюду дают о себе знать острая наблюдательность художников и их поистине неисчерпаемая фан- тазия.

„Евангелие Хитрово“ украшено, помимо инициалов, пятью крупными заставками (на листах 3 об., 45 об., 82 об., 103 и 228; рис. 21—24). Заставки эти чисто византийского типа. В них господствуют заключен- ные в круги цветочно-лиственные мотивы, среди которых особенно широко используется так называемая „сасанидская пальметка“ (или „армянская роза“). Эта система орнаментики сложилась на константи- нопольской почве около середины X в. (наиболее ранний образец — заставка „Гиппиатрии“ в Берлинской библиотеке, Филлипс 1538)² и по- лучила широчайшее распространение в греческих рукописях, откуда она перешла в русские, балканские и грузинские манускрипты. Так как данная орнаментальная система отличалась большой сложностью и тре- бовала изощренного каллиграфического искусства, то она обычно при- менялась лишь в дорогих и особо ценных рукописях, исполняемых по специальному заказу для представителей высшей феодальной знати. У нас на Руси она встречается в XIV в. в известной „Псалтири“ от 1397 г., повидимому, написанной москвичом в Киеве (хранится в Госу- дарственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ОЛДП VI).³ Обычно же в русских рукописях этого времени безраз- делно господствуют заставки тератологического стиля.

¹ Ср.: Н. Martin. La miniature française du XIII-e au XV-e siècle, табл. 66.

² K. Weitzmann. Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts. Berlin, 1935, стр. 16—18, рис. 104—115. Ср.; M. Alison Frantz. Byzantine Illumi- nated Ornament. Art Bulletin, XVI, 1934, стр. 57—58; C. Nordenfalk. Zeitschrift für Kunstgeschichte, IV, 1935, стр. 349—350.

³ В. Стасов. Славянский и восточный орнамент, табл. XLV-1.



Рис. 11. Инициал из „Евангелия Хитрово“. 90-е годы XIV в.

Государственная Библиотека СССР
им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 23 об.



Рис. 12. Инициал из „Евангелия Хитрово“. 90-е годы XIV в.

Государственная Библиотека СССР
им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 8.



Рис. 13. Инициал из „Евангелия Хитрово“. 90-е годы XIV в.

Государственная Библиотека СССР
им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 16.



Рис. 14. Инициал из „Евангелия Хитрово“. 90-е годы XIV в.

Государственная Библиотека СССР
им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 180.

В „Евангелии Хитрово“ из греческих источников заимствованы не только отдельные элементы орнаментики, но и вся ее система.¹ Однако заставкам присущ и какой-то особый оттенок, несвойственный орнаментальным построениям византийских мастеров. Это определенное укрупнение и упрощение основных ячеек орнаментальной композиции: круги сделались толще, цветы и листья утратили ажурную легкость и прозрачность, значительно уменьшилось количество деталей. К этому следует присоединить и высветление всей палитры. Основные узоры выполнены по золотому фону светло-голубой краской, что придает всем заставкам особую жизнерадостность. Дополнительные темно-



Рис. 15. Инициал из „Евангелия Хитрово“. 90-е годы XIV в.

Государственная Библиотека СССР
им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 21 об.



Рис. 16. Инициал из „Евангелия Хитрово“. 90-е годы XIV в.

Государственная Библиотека СССР
им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 93.

зеленые и темнолиловые цвета играют подчиненную роль. Колорит чисто византийских заставок, особенно при сравнении их с заставками нашей рукописи, производит несколько сумрачное впечатление. Среди его густых, плотных красок напрасно было бы искать голубец такой же нежности и прозрачности, как в заставках „Евангелия Хитрово“.

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

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

Евангелисты Матфей, Марк и Лука представлены пишущими (рис. 25—27), евангелист Иоанн диктует сидящему против него Прохору (рис. 28). На всех четырех миниатюрах с первого же взгляда привлекает к себе внимание сложность и пространственность композиционных построений. Заштрихованные золотом коричневые сидальца, подножия и столики поставлены по отношению друг к другу под разными углами.¹



Рис. 17. Инициал из „Евангелия Хитрово“. 90-е годы XIV в.
Государственная Библиотека СССР им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 209.

Хотя они даны в обратной перспективе, тем не менее художник довольно ясно определяет их место в пространстве. Либо эти предметы обстановки располагаются рядом, либо наискось, либо один позади другого. Поэтому они и воздействуют на зрителя как пространственные факторы. Таковыми же воспринимаются элементы пейзажа и архитектурных кулисс. Виднеющиеся позади Иоанна и Прохора горки, при всей их стилизации, выдаются своим объемным характером. Благодаря тому, что лещадки имеют различные оттенки — розовато-коричневые, розовато-белые и голубые, скалы приобретают большую весомость

¹ Очень близкую по форме и по разделке мебель мы находим на миниатюрах царьградской рукописи „Гипократа“, ныне хранящейся в парижской Национальной библиотеке, gr. 2144 (до 1345 г.). См.: Н. Ошонт, ук. соч., табл. СХХVIII, СХХIX.

и кажутся как бы овеянными воздушной дымкой, хотя они и выделяются на золотом фоне.¹ Не менее пространственно решены архитектурные кулисы. Позади фигур евангелистов тянутся массивные стены, к которым примыкают портики и на которые опираются колонны фантастических сооружений. Позади Луки на стене стоит колонна, возвышающаяся на неуклюжем, двухступенчатом постаменте. От нее перекинут ярко-красный велум (velum) к крыше портика. Такой же велум изображен и на миниатюре с евангелистом Марком. Отдельные части зданий даны в обратной перспективе, причем они плохо друг с другом связаны (особенно на миниатюрах с Матфеем и Марком). И все же, несмотря на ирреальный характер всей архитектуры, она кажется достаточно

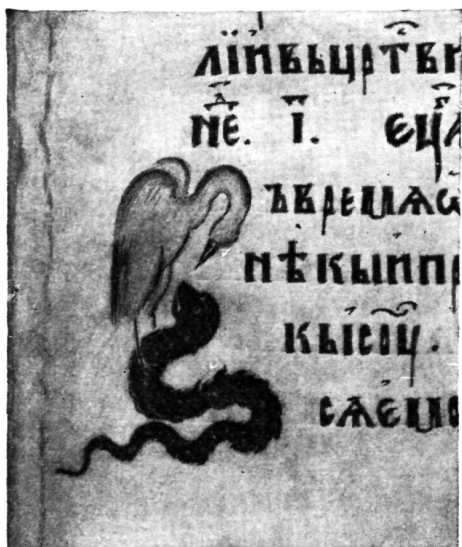


Рис. 18. Инициал из „Евангелия Хитрово“. 90-е годы XIV в.

Государственная Библиотека СССР
им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 74 об.

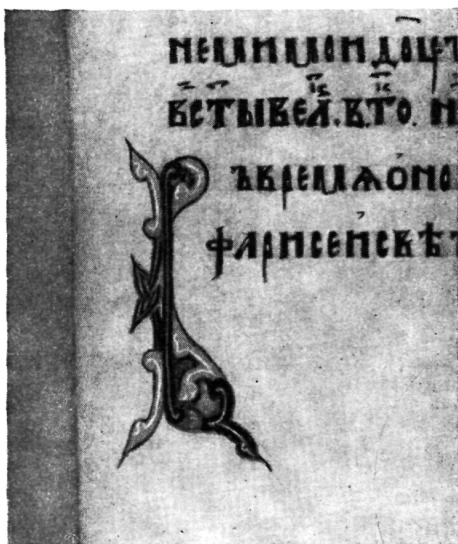


Рис. 19. Инициал из „Евангелия Хитрово“. 90-е годы XIV в.

Государственная Библиотека СССР
им. В. И. Ленина, М. 8657, л. 187 об.

объемной и массивной, чтобы вызвать у зрителя ощущение пространственной глубины. Правда, пространство строится здесь, как и в античной живописи, почти исключительно на пластических объемах, но от этого оно не становится менее осязаемым. Во всех этих приемах, являвшихся для византийской и русской живописи того времени последним словом искусства, чувствуется основательное знание автором миниатюр самых передовых образцов константинопольской художествен-

¹ Трактовка горок находит себе наиболее убедительные аналогии в мозаиках Кахриэ Джами (Кахриэ Джами. Альбом к XI тому „Известий Русского археологического института в Константинополе“. Мюнхен, 1906, табл. XLI), на миниатюре с изображением „Преображения“ из „Теологических сочинений Иоанна Кантакузина“ в парижской Национальной библиотеке, gr. 1242 (1371—1375 гг.; Н.umont, ук. соч., табл. СХХVI), в росписях Пантанассы в Мистре (G. Millet. Monuments byzantins de Mistra, табл. 139-2, 144-3) и, особенно, в многочисленных фресках Сербии (Грачаница, Печ, Дечаны; см.: V. Petković. La peinture serbe du moyen âge, II, табл. LXIII, LXXXVII, СХХХVII и мн. др.) Эта форма горок сложилась на византийской почве совершенно самостоятельно, вне каких-либо итальянских воздействий.

ной культуры XIV в. И действительно, для отдельных мотивов этой архитектуры нетрудно найти близкие аналогии в памятниках цареградского круга.¹ Ни в одной другой рукописи XIV в. с изображением евангелистов мы не найдем столь же сложных и столь же пространственных архитектурных кулисс.

Авторы миниатюр „Евангелия Хитрово“ обладали исключительным композиционным даром. Они превосходно используют горки, портики и мебель для выделения фигур и для их обрамления. На миниатюре с изображением Иоанна (рис. 28) горки обрамляют его фигуру, как бы следуя ее очертаниям. Центральная горка одновременно вторит наклону тела Прохора, с которым также перекликаются контур пещеры и правая горка. Фигуры и горки очень удачно заполняют прямоугольное поле миниатюры, композиция которой выдается своей устойчивостью и уравновешенностью. На миниатюрах с изображением Луки и Марка (рис. 26, 27) головы апостолов окружены портиками, колоннами и велумами, образующими вокруг этих голов своеобразную раму. Столики, седалища и части архитектурных кулисс располагаются с таким расчетом, чтобы уравновешивать друг друга. На миниатюре с Матфеем (рис. 25) композиция отличается меньшим совершенством, но и здесь отчетливо проявляется стремление художника поставить фигуру в тесную связь с обоими портиками, которые не только фланкируют ее, но и следуют ее наклону. Во всех этих приемах дает о себе знать прекрасное знакомство автора миниатюр с композиционными принципами константинопольской живописи, наиболее последовательно осуществленными в мозаиках Кахриэ Джамии.

С неменьшим композиционным мастерством оформлены и те миниатюры, на которых представлены символы евангелистов (рис. 30—33).² Здесь поражает замечательному искусству, с каким фигуры орла, тельца, льва и ангела вписаны в круг. С этой труднейшей композиционной задачей художник справляется как бы шутя. Особенно красив символ евангелиста Матфея — ангел (рис. 31). При взгляде на эту пронизанную дивным ритмом фигуру невольно вспоминаются росписи античных киликов. Художник умело распластал фигуру по плоскости, с таким расчетом, чтобы она наилучшим образом заполнила круг: он уравновесил правое крыло и правую сильно отставленную назад ногу книгой и развевающимся концом плаща, он не побоялся перерезать обрамление правой ступней, достигнув тем самым идеального равновесия масс. На ангеле небесно-голубого цвета одеяние, поверх которого наброшен фиолетовый плащ с белыми пробелами, в его волосах голубая лента, у него темновишневые крылья с голубыми подпапортками, он держит в руках коричневую книгу с золотой штриховкой и розовато-красным обрезаем. Все эти цвета образуют на редкость красивую колористическую гамму.

Среди всех русских лицевых рукописей XIV в. „Евангелие Хитрово“ занимает совершенно особое место. В этом памятнике черты сходства

¹ Ср. мозаики Кахриэ Джамии (Кахриэ Джамии. Альбом, табл. XXI, XXX, XLIX, L, икону Благовещения в московском Музее изобразительных искусств (В. Лазарев. История византийской живописи, II. М., 1947, табл. 308), обнаруживающие сильные константинопольские влияния сербские фрески в Старо Нагоричино и в Грачанице (V. Petković: La peinture serbe du moyen âge, II, табл. L, LXIX). Во всех этих архитектурных кулиссах широко используются велумы, колонны, выступающие портики и т. д.

² Символы евангелистов на отдельных листах встречаются и в греческой рукописи „Нового Завета с Псалтирью“ в Историческом музее в Москве (греч. 407). Эта замечательная лицевая рукопись является одним из главных памятников палеологов-

с византийскими миниатюрами и заставками палеологовской эпохи настолько настойчиво о себе заявляют, что сам собой напрашивается вывод о принадлежности рукописи мастерской Феофана Грека. Именно с ней и хочется связывать „Евангелие Хитрово“. В его миниатюрах много такого, что заставляет вспомнить об искусстве Феофана. Прежде всего колорит, построенный на столь излюбленных мастером неярких, несколько приглушенных беловато-голубых, фиолетовых, серебристо-зеленых тонах. Затем свободная манера письма, обнаруживающая руку опытного фрескиста (см. особенно лица Марка и Иоанна, рис. 29). Движки, положенные поверх санкирей, очень напоминают энергичные мазки росписей Спаса Преображения. Они только сделались, в соответствии с иным форматом, более тонкими и миниатюрными. Немало „феофановского“ и в типах лиц, с их асимметрическими, смело написанными чертами (например Иоанн Богослов, рис. 29, Прохор, отчасти ангел).¹ Даже в морде льва (рис. 32), в которой так много человеческого, есть какая-то внутренняя близость к феофановским образам. В частности, в манере исполнения прядей, образующих свободные, волнообразные линии, чувствуются отголоски живописного почерка прославленного мастера.²

Есть еще одна деталь, которая подтверждает тесную связь „Евангелия Хитрово“ с греческой мастерской. Все надписи на книгах евангелистов русские, зато обозначения евангелистов и их символов даны по-гречески. При этом греческие надписи руссифицированы (например МАТΘΕΙΟΥ вместо ΜΑΤΘΑΙΟΥ, или ΔΟΥΚΑ вместо ΔΟΥΚΑΣ).³ Здесь возможны два объяснения: либо надписи выполнялись русским выучеником грека, и тогда он коверкал язык от незнания, либо надписи выполнялись греком, и тогда он сознательно изменял орфографию из стремления приблизить греческий язык к русской речи. Второе объяснение хорошо подошло бы к Феофану, который долго жил в России и который мог поставить себе целью руссифицировать греческие надписи: сохранив греческие буквы, он хотел с их помощью передать звучание русских слов. Это было бы совсем в стиле „философа зело хитрого“ (так Епифаний называет в своем письме Феофана Грека).

В своем анализе заставок и миниатюр „Евангелия Хитрово“ мы выделяли, несколько искусственно, их византийские элементы. Гораздо, однако, существеннее те русские черты, которые присущи этой замечательной рукописи. Прежде всего следует подчеркнуть, что „Евангелие Хитрово“ написано на русском языке и возникло на московской почве. Уже это одно дает все основания рассматривать его как памятник русского, а не византийского искусства. Но этого мало. И в орнаментике заставок, и в миниатюрах много такого, что говорит о переработке византийских элементов в русском духе либо о приближении их к русским вкусам.

Мы уже отмечали изменение мотивов византийского орнамента в заставках. Здесь, несомненно, сказывается сознательный отход от тончайшей византийской каллиграфии с ее нарочитой изысканностью

¹ Ср. Иоанна Богослова с апостолом Павлом из иконостаса Благовещенского собора и с евангелистом Иоанном из Вологовской росписи; Прохора с Авелем из росписи в церкви Спаса Преображения и апостолом Филиппом из „Успения“ на обороте иконы Донской Богоматери; ангела с развевающимися тороками с правым ангелом из „Троицы“ в церкви Спаса Преображения и ангелами из „Сошествия во ад“ в церкви Феодора Стратилата.

² Ср. трактовку бороды у апостола Павла и Иоанна Предтечи из Благовещенского чина.

³ D. Ainalov. Trois manuscrits du XIV siècle a l'exposition de l'ancienne Laure de la Trinite à Sergiev, стр. 249.

и чисто ювелирной тщательностью отделки. Орнамент приобретает большую свободу, укрупняются его ячейки, в нем уже нет сухого византийского педантизма, он подкупает своей живописностью и своей не очень строгой симметрией. Все это делает его, особенно по сравнению с византийским орнаментом, более сочным и полнокровным. Благодаря осветлению колористической гаммы, в которой широко используется разведенный белилами голубец, орнамент заставок в „Евангелии Хитрово“ приобретает одновременно и большую жизнерадостность, противостоящую византийской сумрачности, как нечто принципиально новое.

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

Русские черты чувствуются не только в усилении жизнеутверждающего начала, но они сквозят и в более обобщенной трактовке формы. Внимательно глядясь в силуэты фигур евангелистов, нетрудно убедиться, что они не имеют вибрирующего живописного характера, столь типичного для византийских миниатюр. Эти силуэты очерчены энергичными сплошными линиями, приближающимися к правильным параболам. Здесь ясно дает о себе знать чисто русское обобщение контурной линии. Если, например, сравнить миниатюру греческой рукописи раннего XIV в. в венской Национальной библиотеке (theol. gr., 300, л. 134 об.)³ с одним из клейм четырехчастной новгородской иконы начала XV в. в Русском музее,⁴ то этот процесс обрусения выступит

¹ Д. Айналов, ук. соч., стр. 249.

² Ср. тип ангела с ангелами Рублева из росписей Успенского собора (ангел из „Страшного суда“ и летающий ангел в сцене „Благовестие Захарии“); ср. тип евангелиста Матфея с апостолом Андреем (?) кисти Рублева из „Страшного суда“ в Успенском соборе и апостолом Андреем (?) на иконе Прохора с Городца в Благовещенском соборе („Сшествие св. Духа“).

³ P. Buberl und H. Gerstinger, ук. соч., табл. XXI-3.

⁴ В. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, табл. 96.

с особой наглядностью. На миниатюре, как и на иконе, изображен диктующий Прохору Иоанн. Греческий мастер всячески усложняет контур с помощью плаща, он придает фигуре живописный поворот, свободно развертывая ее в пространстве. Новгородский иконописец, наоборот, смело описывает фигуру единой линией, предельно скупой и кристаллически ясной. Он сознательно упрощает силуэт, как бы любясь его сдержанной и лаконичной красотой. Миниатюра на ту же тему из „Евангелия Хитрово“ занимает промежуточное место между этими двумя памятниками. В ней есть много такого, что сближает ее с миниатюрой венского „Евангелия“ (объемность красочной лепки, изящество складок). Но силуэт фигуры Иоанна явно ближе к тому рисунку, которое мы находим у новгородского мастера. Этот сравнительный анализ трех памятников помогает нам дать верную историческую оценку „Евангелию Хитрово“. При всей близости его к памятникам византийского мастерства оно обладает и столь несомненными русскими чертами, что сразу же становится очевидной невозможность вывести этот замечательный памятник за пределы русского искусства.

Кто же был автором заставок и миниатюр „Евангелия Хитрово“? Сам Феофан или один из его выдающихся русских учеников? При настоящем нашем знании живописи XIV в., в истории которой имеется огромное количество пробелов, ответить на этот вопрос крайне трудно, если даже не невозможно. Сильно обрусевший Феофан вполне мог бы выполнить такие миниатюры, какими украшено „Евангелие Хитрово“. Однако у нас пока нет достаточно данных, чтобы утверждать столь большую степень его обрусения. Поэтому будет правильнее рассматривать весь декор „Евангелия Хитрово“ как работу русских мастеров, обучавшихся в мастерской Феофана; работа эта, повидимому, исполнена под его непосредственным наблюдением.¹ В Москве в конце XIV—начале XV в. не было недостатка в выдающихся живописцах, недаром летописи упоминают имена Семена Черного, старца Прохора с Городца, Андрея Рублева, Даниила Черного. За мастерскую Феофана говорит то обстоятельство, что в „Евангелии Хитрово“ наблюдается своеобразнейший сплав византийских, западных и русских форм, который вряд ли мог быть осуществлен в какой-либо другой московской мастерской конца XIV в.

Мы не знаем, как долго просуществовала московская мастерская Феофана Грека. Весьма вероятно, что работавшие в ней писцы и миниатюристы перешли, как это нередко практиковалось в средние века, в другие мастерские, связанные с монастырями, и занесли сюда те образцы, которыми они пользовались, и те навыки, которые они выработали под руководством своего учителя. Уже XV веком датируются две рукописи, несомненно сделанные художниками феофановской мастерской, в пользу чего говорит почти полное тождество их инициалов с инициалами „Евангелия Хитрово“ и „Евангелия Кошки“. Первая из этих рукописей — так называемое „Евангелие Морозова“ в Оружейной палате (№ 11056).² Оно является не чем иным, как вольной копией

¹ У нас нет достаточных оснований, чтобы отождествлять наиболее одаренного из этих мастеров с Андреем Рублевым. Вероятно, он был его старшим современником.

² И. Снегирев. Памятники московской древности. М., 1842—1845, стр. 32—33; Мир искусства, 1904, № 10, табл. к стр. 216; Н. Скворцов. Архитектура и топография Москвы. М., 1913, стр. 275—276. Евангелие „устроено из казны“ боярина Бориса Васильевича Морозова и по указу царя Алексея Михайловича принято в 1777 (1669) году в Большой Успенский собор.



Рис. 36. Инициал из „Евангелия“. XV в.
Государственный Исторический музей,
спарх. 436, л. 58 об.



Рис. 37. Инициал из „Евангелия“. XV в.
Государственный Исторический музей,
спарх. 436, л. 7 об.



Рис. 38. Инициал из „Евангелия“. XV в.
Государственный Исторический музей,
спарх. 436, л. 244 об.



Рис. 39. Инициал из „Евангелия“. XV в.
Государственный Исторический музей,
спарх. 436, л. 270 об.

„Евангелия Хитрово“, что лишний раз доказывает широкую известность последнего. Эта копия выполнена в более сухом и каллиграфическом стиле, типичном для XV в. Характер письма указывает на начало столетия. Копиист довольно свободно обращался с оригиналом, не боясь отступать от него в деталях и нередко внося свои поправки, продиктованные изменением вкусов. Как правило, он усиливает линейное начало и оплощает все формы. В этом отношении крайне показательно, как он переиначил подножие на миниатюре с изображением Луки. Оно приняло под его кистью почти вертикальное положение, подчинившись ритму плоскости.

Другая рукопись — „Евангелие“ в Историческом музее (Епарх., 436).¹ Оно происходит из Спасо-Андроникова монастыря, где работал Андрей Рублев. Письмо указывает на первую половину XV в. На л. 1 об. представлен „Спас в силах“ (рис. 34), данный в том иконографическом изводе, который был широко распространен в кругу Феофана („Спас“ из Благовещенского собора) и Рублева (икона с изображением „Спаса“ из иконостасов Успенского собора во Владимире и Троицкого собора в Загорске, иконка в Третьяковской галерее). Украшающая л. 2 заставка (рис. 35) очень близка к цветочно-лиственным заставкам византийского типа в „Евангелии Хитрово“. Многочисленные инициалы с реалистически изображенными животными (рис. 36, 37, 38) почти буквально повторяют инициалы последней рукописи, к которым они тесно примыкают и по своему колористическому строю (преобладание разбеленного голубца). Некоторые инициалы (как, например, на лл. 189, 270 об., рис. 39) являются плодом свободного творчества. Их автор несомненно пользовался образцами феофановской мастерской, которые он порою переиначивал, а порою рассматривал просто как импульс к живому орнаментальному творчеству. „Евангелие“ из Спасо-Андроникова монастыря ясно показывает, что выученики феофановской мастерской подвизались вплоть до второй четверти XV в.

Те иконографические типы евангелистов, которые мастерская Феофана ввела в русское искусство, получили в дальнейшем широчайшее распространение в нашей миниатюре, объяснение чему следует искать в их художественном совершенстве. Эти типы счастливо сочетали в себе изящество фигурных композиций с развитыми архитектурными фонами, отличавшимися необычайным разнообразием форм. Отголоски „Евангелия Хитрово“ чувствуются в ряде рукописей — в московском „Евангелии“ конца XIV в. из Исторического музея (Чуд. 2),² в происходящем из Зарайска „Евангелии“ от 1401 г. в Государственной Библиотеке СССР им. В. И. Ленина (Рум. 118),³ в „Евангелии“ Исаака Бирева от 1531 г., там же (М., 8659),⁴ в „Апостоле“ из библиотеки Троице-Сергиевой лавры, являющемся вкладом митрополита Иоасафа Скрипицына 1539 г.,⁵ и во многих других манускриптах с лицевыми изображениями.

¹ Размер 0.275 × 0.21. Это „Евангелие“ было найдено П. Д. Барановским.

² Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания, табл. CCCLXVIII, № 737.

³ В. Шепкин. Новгородская школа иконописи по данным миниатюры, стр. 10—12, табл. IV-2 (оттиск из II тома „Трудов XI археологического съезда в Киеве“, т. II, М., 1902). В этой рукописи миниатюры с евангелистами Марком и Иоанном являются вольными копиями с аналогичных миниатюр „Евангелия Хитрово“. Тем самым доказывается возникновение последней рукописи до 1401 г. Весьма показательно, как миниатюрист упростил композиционные схемы использованных им прототипов: все объемные формы он сделал по возможности плоскостными.

⁴ Н. П. Лихачев, ук. соч., табл. CCCLXXV.

⁵ Н. П. Лихачев, ук. соч., табл. CCCLXXVI, CCCLXXVII.

Феофан, несомненно, дал сильный толчок московской школе миниатюры, способствуя ее быстрому развитию. Он обогатил ее не только новыми иконографическими типами и новыми техническими приемами, но он ознакомил московских художников и с тем, что можно было бы назвать единством книжного организма. После Феофана все элементы книжного украшения — заставки, инициалы, миниатюры — утрачивают постепенно то самостоятельное значение, которое они имели в более раннем искусстве, и превращаются в органические составные части единой системы декора. Так закладывается основание для всего стиля русской книги XV—XVI в. с ее каллиграфической отшлифованностью и несколько нарочитым изяществом.

К сожалению, мы ничего не знаем о московской миниатюре 50—80-х годов. Несомненно, Москва имела свои кадры миниатюристов, которые подготовили расцвет московской живописи на рубеже XIV и XV столетий. Но их работы до нас не дошли. Единственная сохранившаяся московская (?) лицевая рукопись этого времени мало показательна. Это „Постничево“ 1388 г. в Историческом музее (Чуд. 10).¹ Полуфигура Василия Великого выполнена здесь еще в довольно архаических традициях, композиция страницы имеет случайный и неупорядоченный характер. Гораздо более высоким качеством отличается богато иллюстрированная „Псалтирь“ 1397 г., написанная московским (?) дьяконом Спиридонием в Киеве.² Но и в ее миниатюрах почти отсутствуют палеологовские новшества. Маленькие изящные фигурки восходят к традициям искусства XII в., откуда был, повидимому, почерпнут оригинал, частично использованный художником. Совсем другое впечатление производят миниатюры „Евангелия“ Исторического музея (Усп., 4, бум.)³ и „Евангелия“ Библиотеки СССР им. В. И. Ленина (Рог., 136),⁴ исполненные на рубеже XIV и XV в. современником Рублева. Здесь передовые по тому времени палеологовские формы оказываются уже целиком освоенными, получив при этом чисто русское претворение. И поскольку два последних памятника отделены от „Постничево“ промежутком времени в пятнадцать-двадцать лет, постольку есть основания считать, что именно Феофан способствовал подъему московской школы миниатюры. Осев в Москве, он целиком включился в ее художественную жизнь. Он сделался активным строителем русской художественной культуры, судьбы которой он уже не мог отделить от своей индивидуальной судьбы. Поэтому он и оставил такой глубокий след в нашем искусстве.

¹ В конце рукописи запись: „В лето 6896 (1388) написаны книги сия замышлением архимандрита Якима и писанием черннца Антонья“.

² Псалтирь 1397 г. хранится в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ОЛДП, F. VI). Этот интереснейший памятник еще ожидает своей публикации. Петербургское издание 1890 г. совершенно неудовлетворительно (Лицевая Псалтирь 1397 г., принадлежащая Обществу любителей древней письменности, № 1252, F^o VI, корректурные листы). Как отметил в свое время А. И. Соболевский (Лекции по истории русского языка. Изд. третье, М., 1903, стр. 15), „Псалтирь“ 1397 г. была написана тем же писцом, как и московское „Евангелие“ 1393 г. в Государственной Публичной библиотеке.

³ Н. П. Лихачев, ук. соч., табл. CCCLXVI, №№ 731, 732. Происходит из Успенского собора.

⁴ Происходит из Рогожского кладбища. Рукопись украшена изображениями четырех евангелистов.