

В. Н. ЛАЗАРЕВ

ЭТЮДЫ О ФЕОФАНЕ ГРЕКЕ. III

ИКОНОСТАС БЛАГОВЕЩЕНСКОГО СОБОРА

В двух предыдущих „Этюдах о Феофане Греке“¹ мы изучили биографию этого мастера, его заверенную летописью роспись церкви Спаса Преображения в Новгороде и его деятельность в Москве. Ближайшим по времени возникновением произведением Феофана является деисусный чин Благовещенского собора в Москве. Согласно свидетельству летописца, стоявшая на дворе великого князя церковь Благовещения была начата росписью весной 1405 г.; „а мастера бяху Феофан иконник Гръчин, да Прохор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев, да того же лета и кончаша ю...“². В своем письме к Кириллу Тверскому Епифаний сообщает, что Феофан написал в этой же церкви „Корень Иесеев“ и „Апокалипсис“. Так как воздвигнутый в 1397 г. старый Благовещенский собор был до основания разобран в 1484 г., когда псковские мастера построили на его месте новое здание, то, естественно, все его росписи погибли. Поэтому мы не можем составить себе представления о том, как выглядели упоминаемые Епифанием фрески („Корень Иесеев“ и „Апокалипсис“)³. Зато иконостас старого Благовещенского собора, в силу счастливой случайности, уцелел. По преемству он перешел из старого собора в новый, где и хранится до сегодняшнего дня (рис. 1—19)⁴.

Когда летописцы конца XIV — начала XV в. говорят о „подписи“ храма, они обычно подразумевают, как правильно отметил И. Э. Грабарь, не только роспись стен, но и написание икон для иконостаса⁵. Поэтому уже а priori можно предположить, что деятельность Феофана в Благовещенском соборе не ограничилась исполнением одних фресок. Без сомнения, он должен был принять участие и в работе над иконостасом, тем более, что последний стоял в центре внимания художников этого времени.

¹ См. ВВ, т. VII, 1953; т. VIII, 1956.

² Н. Карамзин. История Государства Российского, т. V, СПб., 1817, стр. 507.

³ Интересно отметить, что сцены из Апокалипсиса фигурируют и в недавно раскрытой росписи нового Благовещенского собора, исполненной в 1508 г. сыном Феофана „с братиею“. Не исключена возможность, что между старой и новой росписью существовала какая-то преемственная связь.

⁴ Иконостас Благовещенского собора был расчищен в 1919 г. по инициативе И. Э. Грабаря. Во время знаменитого пожара 1547 г. огонь проник в Благовещенский собор с северной стороны и повредил ряд икон из праздничного яруса. Феофановский деисусный чин остался при этом невредимым. См. И. Грабарь. Феофан Грек. Казань, 1922, стр. 11.

⁵ И. Грабарь. Феофан Грек, стр. 8.

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

Если бы Феофан не эмигрировал из Византии, он никогда не имел бы возможности решать столь крупные монументальные задачи, какие встали перед ним в Москве. В частности, это относится и к его работе над иконостасной композицией. Византийские алтарные преграды отличались относительно небольшими размерами и включали в себя, по сравнению с русскими иконостасами, относительно малое число икон¹. Они состояли из мраморных барьеров и колонн, которые несли архитрав². В первом ряду, по сторонам от царских дверей, помещались храмовые иконы (чаще всего Христа и богородицы, реже патронов храма); выше располагались так называемые поклонные иконы („праздники“)³; еще выше шел полуфигурный деисусный чин⁴; наконец, сверху иконостас увенчивался либо крестом, либо иконой с изображением „Распятия“⁵. При этом следует заметить, что такой подбор икон был для Византии макси-

¹ О греческих иконостасах см. Г. Филимонов. Церковь Николая на Липне близ Новгорода. Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквях. М., 1859; Е. Голубинский. История русской церкви, т. I. М., 1904, стр. 195—215; Н. Окунев. Алтарная преграда XII века в Нерезе. „Seminarium Kondakovianum“. Prague, 1929 (III), стр. 5—23; J. Konstantynowicz. Ikonostasis. Studien und Forschungen, I, Lwow, 1939, S. 145—156; S. Xydīs. The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia. „The Art Bulletin“, March, 1947 (XXIX), p. 1—24.

² Особенно типичные примеры — алтарные преграды Софии Константинопольской, базилики „В“ в Фивах, базилики Апенделли на Лесбосе, церкви Гекатонтапилиани на Паросе, церкви Влахернитиссы в Арте и мн. др. См. S. Xydīs. Op. cit., fig. 32, 33, 5, 11, 16.

³ Поклонные иконы нередко включали в себя, помимо „праздников“, также и двенадцать „месячных“ икон (т. е. лицевых святцев). Поклонными их называли потому, что икона текущего месяца и очередного праздника снималась со своего места и ставилась на аналой для поклонения. Поклонные иконы писались как на отдельных досках, так и на одной длинной доске. Такой недавно расчищенный темплон с двенадцатью „Праздниками“, датируемый XII—XIII вв., хранится в музее при монастыре св. Екатерины на Синае. См. G. Sotiriou. Icones byzantines du monastère du Sinai. Byz., 1939 (XIV), p. 327, табл. V. В состав праздничного темплона, несомненно, входили и две переданные из Русского музея в Эрмитаж расписанные греческие иконы конца XII — начала XIII в. На одной изображено „Сшествие во ад“, на другой — „Сшествие св. Духа“. См. В. Лазарев. История византийской живописи, т. II, М., 1948, табл. 200. В греческих иконостасах поклонные иконы были обычно небольших размеров.

⁴ Исходной точкой этого ряда были, повидимому, те рельефные полуфигуры святых, которые высекались непосредственно на самом архитраве. Такие полуфигуры украшали архитрав алтарной преграды Софии Константинопольской (S. Xydīs. Op. cit., p. 11). Чаще всего высеченные на архитраве полуфигуры составляли „Деисус“. Вполне естественно, что, когда иконы стали ставить на архитрав, они включили в себя привычную композицию. В Грузии, например, полуфигурные „Деисусы“ писались прямо на архитраве алтарной преграды (зальная церковь монастыря Цхра-кара близ селения Матани). Два превосходных полуфигурных „Деисуса“ уцелели от конца XIV в.: один из них происходит из церкви в Убиси в Грузии, другой был прислан Афанасием Высоцким из Константинополя в Высоцкий монастырь (ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее). Высоцкий „Деисус“ датируется 1387—1395 гг. Его несколько необычные для греческих иконостасов размеры (1,49 × 1,06) были, повидимому, продиктованы заказчиком. См. В. Лазарев. Новые памятники византийской живописи XIV века. I. Высоцкий чин, ВВ, т. IV, 1951, стр. 122—131. Ср. миниатюру на л. 290 сирийского кодекса Иоанна Климакса (конца XII — начала XIII в.).

⁵ J. Konstantynowicz. Op. cit., S. 151.

мальным, и гораздо большее распространение имели алтарные преграды, в которых фигурировали только два либо три ряда икон (включая и храмовые).

Лишь на русской почве иконостас получил полное развитие, постепенно превратившись в глухую стенку, которая целиком закрыла алтарь от глаз молящихся. Исходной точкой этой длительной эволюции являлась стоявшая на архитраве икона, изображавшая оглавленной „Деисус“ (две такие иконы конца XII — начала XIII в. хранятся в Гос. Третьяковской галерее)¹. К этой первичной иконе, очень скоро распавшейся на три самостоятельные части, стали присоединяться другие (на ранних этапах развития это были полуфигуры архангелов, апостолов и отцов церкви, выполнявшие центральный „Деисус“)². Несколько позднее, вероятно в XIII—XIV вв., над этим деисусным ярусом появился праздничный, состоявший из икон с изображением двенадцатых праздников. Все деисусные чины были в ранних иконостасах полуфигурными, так как сравнительно небольшие размеры храмов (особенно в Новгороде) обуславливали и небольшой размер иконостасов. В таком виде нашел композицию иконостаса Феофан, когда он приехал на Русь³.

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

В чем выразился вклад Феофана в историю иконостаса? Повидимому, он первым заменил полуфигурные иконы деисусного чина полнофигурными, которых не знали ни Византия, ни Балканы, ни Русь⁴. Во всяком случае благовещенский чин является самым ранним памятником этого рода. Стремясь увеличить иконостас и сделать его композицию более

¹ См. В. Лазарев. Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII вв. (к истории иконостаса). КСИИМК, 1946, вып. XIII, стр. 67—76.

² Такие полуфигурные деисусные чины сохранились от XIV в. (краснофонный чин с Петром и Павлом и архангелами в Русском музее, новгородской школы; чин с архангелом в Государственной Третьяковской галерее, псковской школы). Без сомнения, в состав такого полуфигурного деисусного чина входила знаменитая новгородская икона из собрания Рябушинского, на которой представлен архангел Михаил.

³ Фланкирующие царские двери иконы богородицы и Христа были обязательными для всех русских иконостасов, так что последние включали в себя, на этом историческом этапе, три яруса (местный, деисусный и праздничный).

⁴ Полнофигурные „Деисусы“ были известны и Византии (например, мраморная плита в Сан Марко; см. J. Konstantynowicz. Op. cit., Abb. 140), и Грузии (фрагмент алтарной преграды церкви в Дранда; см. J. Konstantynowicz. Ibidem, Abb. 120), и древней Руси (разрозненная композиция западной стены Георгиевского собора в Юрьеве-Польском; см. А. Бобринский, Резной камень в России, вып. 1, М., 1916, табл. 35—4, 27—2, 3; 38—3, 4; шитый воздух в Государственном историческом музее, исполненный в 1389 г. для великой княгини Марии Семеновны; см. Н. Щекотов. Древнерусское шитье. „София“, 1914, № 1, стр. 10—11), но они не находили себе применения на иконах, входивших в состав иконостаса. Здесь, как правило, изображались полуфигурные деисусные чины.

внушительной, Феофан написал фигуры чина на досках высотой более двух метров и шириной более метра¹. Благодаря введению в композицию иконостаса столь больших икон, иконостас приобрел невиданную ранее монументальность. Он намного вырос в высоту, а входящие в его состав фигуры оказались настолько укрупненными, что они приобрели совсем новую пластическую выразительность. Так как пророческий ярус благовещенского иконостаса датируется XVI в., то есть все основания полагать, что Феофан ограничился одним увеличением деисусного чина. Следующий шаг на пути разрастания иконостаса был сделан Андреем Рублевым. Три года спустя, т. е. в 1408 г., он ввел в исполненный им совместно с Даниилом Черным иконостас владимирского Успенского собора новый — пророческий ярус². Тем самым композиция иконостаса еще более увеличилась в своем размере, и алтарное пространство окончательно скрылось от глаз молящихся.

Феофан выполнил чиновые фигуры не один, а с помощью своего ученика (?) и одного из сотрудничавших с ним мастеров (вероятнее всего — Прохора). Кисти Феофана принадлежат иконы Спаса, богородицы, Иоанна Предтечи, архангела Гавриила, апостола Павла, Иоанна Златоуста и Василия Великого (рис. 1—13), отмеченные печатью одного стиля и обнаруживающие целый ряд точек соприкосновения с росписями Спаса Преображения³. В них без труда опознается рука неистового Феофана, мастера волевого и полного неукротимой творческой энергии. Иконы апостола Петра (рис. 14—15) и архангела Михаила (рис. 16—17) написаны в несколько иной манере. При всей их близости к феофановским работам им присущи свои индивидуальные черты. В этих двух иконах напрасно было бы искать феофановской темпераментности, смелости и решительности. Они мягче по своему настроению, их лики менее суровы, их рисунок не столь безупречен, их красочная гамма более интимна и носит какой-то более открытый характер. Здесь подвизался прямой ученик Феофана, который если и был византийцем, то перенял все же гораздо больше от русских художников, нежели его учитель⁴. Иконы Дмитрия (рис. 18) и Георгия (рис. 19) были выполнены третьим мастером — несомненно русским. Не исключена возможность, что мы имеем здесь работу старца Прохора с Городца, написавшего правую половину „Праздников“, начиная с „Тайной вечери“⁵. В пользу этого говорит сходство типов лиц Георгия и Дмитрия с лицами апостолов из „Успения“ и „Сошествия св. Духа“ и крайней фигурой слева из „Сошествия во ад“. К сожалению, иконы Георгия и Дмитрия находятся в очень плохом состоянии сохранности, что затрудняет суждение об их стиле. Но даже и в том плачевном виде, в котором они до нас дошли, обе иконы дают известный материал для выводов стилистического порядка. Прежде всего бросается в глаза обобщение силуэтных линий, которые приобрели изумительную конструктивность. Фигуры святых поставлены так, что они

¹ Высота икон равна 2,10 м, ширина колеблется от 0,94 до 1,425 м.

² Андрей Рублев довел высоту чиновых икон до 3,14 м.

³ И в росписях Спаса Преображения, и в иконах Благовещенского собора господствует один тип — строгого византийского святого. Тожественен свободный, смелый рисунок, тождественна энергичная, полная динамики система высветления, тождественны легкие, быстрые движения на руках, на лбу, на скулах и т. д. Совпадает и целый ряд морфологических признаков: ср., например, руки Макария Египетского и Василия Великого, форму лица Спиридона и Иоанна Златоуста, трактовку одеяния у второго левого столпника и у богородицы, обработку бороды у Мельхиседека и Павла.

⁴ И. Грабарь („Феофан Грек“, стр. 9, 12) приписывает иконы Петра и Гавриила старцу Прохору с Городца.

⁵ И. Грабарь (там же) приписывает иконы Георгия и Дмитрия Андрею Рублеву.

целиком подчиняются ритму плоскости (фигуры на феофановских иконах развернуты гораздо более свободно в пространстве). Лики лишены византийской суровости и отвлеченности, они мягче и человечнее по своему выражению. Колориту присуща не византийская яркость. Мастер смело сопоставляет киноварные, фиштакково-зеленые, медвяно-желтые, серебристо-серые цвета; он высветляет карнацию и тени; взамен энергичных бликов и сочных красных описей он пользуется тонкими иконописными движками. Интересно отметить, что на обеих иконах линия почвы идет выше, чем на иконах Феофана. Отсюда можно было бы сделать вывод, что иконы Георгия и Димитрия возникли несколько позднее и были добавлены к феофановскому чину. Вывод этот, однако, оказался бы преждевременным, так как стиль обеих икон указывает на начало XV в., как время их возникновения.

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

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

Во всех фигурах чина поражает тонкий и точный рисунок. Феофан прекрасно чувствует пластику формы и умеет передать ее при помощи не только линейных сочетаний, но и тщательно продуманного распределения света и тени. В этом отношении непревзойденными шедеврами являются фигуры богоматери и Иоанна Предтечи (рис. 3—6). Безукоризненно верная лепка правой руки Марии, тончайшие пропорции фигуры Предтечи, нарядность убедительная трактовка его головы, рук и плаща — все это указывает на выдающегося мастера, который, при всей условности своего рисунка, всегда умеет ясно воссоздать конструкцию формы. Вот почему для Феофана не составляет никакого труда изобразить фигуру в любом, всякий раз вполне индивидуальном повороте. Его Павел стоит не так, как Петр; Златоуст держит книгу по-другому, чем Василий Великий; Предтеча склонился в совсем иной позе, чем богоматерь. Феофан замечательно передает индивидуальную жизнь каждого из святых. В Предтече он подчеркивает глубочайшее смирение, в богоматери — любовь и преданность, в Христе — суровую величавость, в Василии Великом — фанатизм, в Иоанне Златоусте — высокую принципиальность, в Павле — силу интеллекта, в архангеле Гаврииле — душевную ясность. Он достигает образности этих индивидуальных характеристик самыми различными приемами: и линиями, и цветом, и контрастами света и тени, и интенсивностью бликов. Ему достаточно порою почти незаметного прикосновения кисти к живописной поверхности, чтобы достичь искомого психологического оттенка.

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

Красочный строй феофановского чина определяется сочетанием розовато-красных, густых синих, белых, зеленовато-желтых, изумрудно-зеленых и розовато-лиловых тонов. Уже на центральной иконе Спаса большинство этих красок встречается в невиданно смелых сопоставлениях (рис. 1). На Христе белоснежное одеяние, покрытое золотыми асистами, ныне едва различимыми. Его легкая, воздушная фигура выделяется на фоне сияния нежно-розового цвета; сияние обрамлено двумя овалами — изумрудно-зеленым и синим. Из-за ореола выступают яркокрасные углы. В обрезе книги повторяется синий тон — драгоценная лапис-лазурь. Эта же лапис-лазурь фигурирует на иконе богоматери (рис. 3). Ее мафорий окрашен в глубокий синий цвет, своей бархатистостью напоминающий цвет южного неба. Из-под мафория выглядывают беловато-голубой чепец, охряного тона рукавчики и сафьяновые сапожки. Поверх мафория положены легкие голубовато-белые пробелы. Не менее замечательны цветовые сочетания и на других иконах. Зеленатовато-желтое одеяние и плотно серебристо-зеленого цвета плащ Предтечи, синий хитон с золотисто-коричневой обшивкой и вишневым, с беловато-синими пробелами плащ архангела Гавриила, синий хитон с серебристо-сиреневой обшивкой и розовато-красный плащ архангела Михаила, синий хитон и зеленовато-желтый плащ Петра, синий хитон и розовато-лиловый с розовато-белыми и синими пробелами плащ Павла, белый омофор и синее с темносиними, кроваво-красными и золотыми узорами и розовато-красной подкладкой одеяние Иоанна Златоуста, белое с вишневого цвета крестами одеяние Василия Великого и зеленовато-белый омофор с черными крестами — все это незабываемые колористические решения, которые целиком отмечены печатью феофановского гения. И надо

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

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

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

Созданный совместными усилиями Феофана Грека и Андрея Рублева, иконостас явился главной точкой приложения творческой энергии наших художников. Все сколько-нибудь значительные древнерусские живописцы принимали самое деятельное участие в выполнении иконостасов. Послед-

¹ О развитой форме иконостаса см. Н. Сперовский. Старинные русские иконостасы. „Христианское чтение“, 1891, № 11—12, стр. 337—353; 1892, № 1—2, стр. 3—23; 1892, № 5—6, стр. 322—334; 1892, № 11—12, стр. 522—537; 1892, № 9—10, стр. 321—342; Е. Голубинский. История русской церкви, т. II, М., 1917, стр. 343—354; Д. Тренин. Иконостас Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря. М., 1902; П. Муратов. Русская живопись до середины XVII века, в книге под ред. И. Грабаря „История русского искусства“ т. VI. М., 1909—1913, стр. 210—224; В. Соколов. Деисусный чин. „Казанский музейный вестник“, 1922, № 2, стр. 56—65; N. Kondakov. The Russian Icon. Oxford, 1927, p. 26—27, 30—33, 103, 114, 129, 159; M. Alpatov—N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, S. 312—318; J. Konstantynowicz. Op. cit., S. 193 сл.; История русского искусства. М., 1953—1954, т. I, стр. 462—472; т. II, стр. 162—166 (главы В. Лазарева о владими́ро-суздальской и новгородской живописи).

ние не мало способствовали утверждению в живописи того лаконичного художественного языка, благодаря которому наше искусство сохранило на протяжении всего XV в. верность монументальным традициям. Иконостас требовал даже от „многоличных“ праздничных икон простоты и ясности композиций, обобщенности линий, силы цвета—иначе их трудно было бы разглядеть над „Деисусом“. И когда русские иконописцы выполняли иконы для деисусного чина, они всегда обращали особое внимание на силуэт, из которого они умели извлекать тончайшие художественные эффекты. Они знали, что иконы деисусного яруса прежде всего воспринимаются силуэтно, и поэтому они умели вложить в линию, очерчивающую фигуру, такую выразительность, равную которой напрасно было бы искать в византийской живописи.

Высокий иконостас является чисто русским изобретением. Наиболее раннее развитие он должен был получить в деревянных церквях, где не было стенных росписей и где он их заменил¹. Перенесенный в каменные храмы Москвы, он начал здесь быстро увеличиваться в своем размере и приобрел невиданную ранее монументальность. Теперь можно считать доказанным, что это разрастание иконостаса нашло себе место в начале XV в. и что оно было непосредственно связано с деятельностью Феофана и Андрея Рублева. Из Москвы высокие иконостасы были завезены на Афон и уже отсюда в турецкую эпоху распространились по территории Греции и Балкан, где они заменили почти отсутствовавшие в поздних храмах росписи. К сожалению, нам еще неизвестны те каналы, по которым форма высокого иконостаса просочилась из Москвы на Афон. Но уже сейчас ясно, что исходной точкой всего этого процесса была великокняжеская Москва, на почве которой иконостас впервые обрел свою классическую национально-русскую форму.

ФЕОФАН ГРЕК И МОСКОВСКАЯ ШКОЛА ЖИВОПИСИ

Художественная жизнь Москвы конца XIV—начала XV в. была исключительно оживленной. В это время в Москве подвизались не только выдающиеся русские мастера, но и ряд греческих и сербских художников. Стоявший на краю гибели Константинополь и утратившие национальную независимость южнославянские государства были уже не в силах обеспечить своих мастеров работой. В этих условиях многие византийские, болгарские и сербские художники принуждены были эмигрировать. В поисках новой родины некоторые из них направились на Русь, где их более всего притягивала к себе великокняжеская Москва, быстро становившаяся одним из крупнейших русских городов. Несмотря на повторявшиеся татарские набеги, которые сопровождались, как правило, страшными разрушениями, Москва не падала духом и проводила широкие строительные работы. Ее возмужавший из года в год поли-

¹ Так как в деревянных храмах иконостасы были, как правило, небольшими, то они и не нуждались в полнофигурных чиновых иконах. Трех ярусов (местный, деисусный, праздничный) было вполне достаточно, чтобы целиком скрыть алтарное пространство от глаз молящихся. Но то, что казалось высоким в небольшой деревянной церковке, совсем по-иному воспринималось в условиях каменной архитектуры с ее несомненно более крупными масштабами. Появление высоких иконостасов с полнофигурным деисусным чином как раз и было обусловлено высокими алтарными арками больших каменных храмов. Вот почему разрастание иконостаса могло найти себе место лишь в рамках каменного зодчества. Далеко не случаен тот факт, что от XII—XIV вв. не сохранилось ни одной полнофигурной чиновой иконы. Таковых икон в это время, повидимому, и не существовало.

тический авторитет способствовал тому, что в нее охотно съезжались опытные мастера, принимавшие деятельное участие в восстановлении Кремля и посада.

Было бы неверно думать, что Феофан являлся единственным византийским художником, подвизавшимся в Москве на рубеже XIV—XV вв. Здесь уместно вспомнить, что уже в 1344 г. в Москве работали греческие мастера, расписывавшие, по приказу митрополита Феоноста, придворный храм Богородицы¹. В дальнейшем хорошие византийские иконы систематически ввозились в Москву, причем не исключена возможность, что некоторые из них были выполнены на месте заезжими византийскими художниками. Оживленным культурным связям с Константинополем немало способствовали церковные дела 70—80-х годов, когда многочисленные русские посольства ездили в Царьград и устанавливали там тесные отношения с придворными и патриаршими кругами.

В записи одной симферопольской рукописи (№ 4523), копирующей надпись на утраченной иконе, упоминается имя греческого иеромонаха Игнатия, написавшего в 1383 г. для Юрия Дмитриевича, сына Дмитрия Донского, икону Тихвинской Божией Матери². Между 1387 и 1396 гг. в Высоцкий Серпуховский монастырь игумен Афанасий присылает из Константинополя „Деисус поясной“³. Этот капитальный для истории византийской живописи памятник, ныне хранящийся в Государственной Третьяковской галерее (икона с изображением Иоанна Предтечи передана в Русский музей), мог служить для московских художников основательной школой мастерства. Его густые, сумрачные краски давали исчерпывающее представление о поздней византийской палитре, а его точный, несколько суховатый рисунок и тонко продуманная свето-теневая лепка наглядно говорили о замечательном умении греческих художников строить форму. Повидимому, в 80-х годах попала в Москву хорошая цареградская икона — так называемая „Пименовская богоматерь“⁴. Около этого же времени возникла интереснейшая икона Перивлепты, находящаяся в музее в Загорске⁵. Концом XIV — началом XV в. датируется монументальный греческий образ Петра и Павла из кремлевского Успенского собора, очень близкий по стилю к работам Феофана⁶. В 1397 г. византийский император и патриарх прислали в дар великому князю Дмитрию Ивановичу „икону чудну, на ней же есть написан Спас в ризнице белой; стоит же та икона во церкви его Благовещения, на его дворе, и до сего дни, на левой стороне на поклонной“⁷. Год спустя великая княгиня Софья, приехавшая в Москву из Смоленска, привозит с собой иконы с изображением „Страстей“, „иже давно были принесены от Царьграда в Смоленск“⁸.

В конце XIV в. Москва проявляла особенно живой интерес к произведениям византийской живописи. Далекое не случайно в Успенском соборе водворяется прославленная икона Владимирской богоматери,

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

² D. Ainalov. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. Berlin—Leipzig, 1933, S. 92.

³ В. Лазарев. Новые памятники византийской живописи XIV века. 1. Высоцкий чин. ВВ, т. IV, 1951, стр. 122—131.

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

⁵ Искусство XIV и XV веков. Выставка при музее б. Троице-Сергиевой лавры-1924 год. Сергиев, 1924, стр. 5.

⁶ Этот образ начат расчисткой в 1946 г.

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

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

рассматриваемая как своеобразный палладиум Русского государства¹. Ввоз греческих работ в Москву не прекращался и в XV в., как об этом свидетельствует икона Распятия в Успенском соборе, представляющая характерный образец поздневизантийской живописи².

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

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

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

Этот расцвет неразрывно связан с именем Андрея Рублева. Ему первому посчастливилось выразить в искусстве те новые идеи, которые носились в воздухе. Хотя он многим был обязан византийцам, тем не менее он пошел своей дорогой. На этом пути Рублев отбросил и византийскую переутонченность формы, и местные архаические традиции. Ему удалось выработать столь совершенный художественный язык, что на протяжении XV в. его стиль сделался общерусским стилем, а его личность оказалась окруженной ореолом столь великой славы, что ее начали воспринимать как идеальный образ художника.

¹ Это произошло в 1395 г. См. М. Alpatoff u. V. Lasareff. Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche. „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“, 1925 (XLVI), S. 140.

² М. Alpatov. L'icone byzantine du Crucifiement dans la cathédrale de la Dormition à Moscou et les emprunts à Byzance dans les icones russes. „Recueil Uspenskij“. Paris, 1932, p. 195—211.

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

Ученые по-разному решали вопрос о взаимоотношениях Феофана Грека и Андрея Рублева. И. Э. Грабарь решительно утверждал школьную преемственность Рублева от Феофана: „Почти наверное Рублев, до того как превратиться в его помощника, был его учеником...“¹. На этой же точке зрения стоял и Ш. Диль². А. И. Некрасов³ и Ф. Швейнфурт⁴ отрицают какую-либо связь Феофана с Рублевым. Более осторожно ставят вопрос П. П. Муратов⁵, Д. В. Айналов⁶, Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев⁷ и М. В. Алпатов⁸. Отвергая гипотезу о школьной зависимости Рублева от Феофана, они одновременно допускают сильное воздействие второго на первого. Особенно ясно сформулировал свой взгляд Д. В. Айналов: „Совместная работа Андрея Рублева и Феофана Грека при выполнении столь ответственного заказа в Москве говорит о том, что Андрей Рублев прошел свою выучку уже раньше в Москве, и притом не у Феофана Грека, и что от последнего он мог почерпнуть лишь более основательное знание той константинопольской художественной манеры, которой придерживался Феофан“.

Андрей Рублев родился, вероятно всего, около 1370 г.⁹ Он должен был сложиться в самостоятельного мастера на протяжении 90-х годов, когда Феофан появился в Москве. В 1405 г. оба художника совместно работали в Благовещенском соборе. Более молодому Рублеву трудно было избежать воздействия могучей творческой личности Феофана, тем более что последний держал в Москве на протяжении 90-х годов свою мастерскую, которая была, как мы видели, главным центром по изготовлению великолепных лицевых рукописей. Само собой напрашивается предположение, не работал ли Рублев в мастерской Феофана и не могут ли ему быть приписаны миниатюры „Евангелия Хитрово“¹⁰. Несмотря на заманчивость этой гипотезы, от нее все же приходится отказаться, так как стиль этих миниатюр не только говорит о том, что они были исполнены мастером старшего поколения, но и обнаруживает другую, менее искусственную руку. Искусство, представленное миниатюрами „Евангелия Хитрово“, хочется характеризовать, хотя оно и современно молодому Рублеву, как искусство предрублевской

¹ И. Грабарь. Феофан Грек, стр. 19.

² Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin, II. Paris, 1926, p. 838.

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

⁴ Ph. Schweinfurth. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter. Haag, 1930, S. 188.

⁵ П. Муратов. Русская живопись до середины XVII века, стр. 224 (в „Истории русского искусства“, т. VI, под ред. И. Грабаря).

⁶ Д. Айналов. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. Berlin und Leipzig, 1933, S. 94.

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

⁸ М. Алпатов — N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, S. 308.

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

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

поры. Подводя нас вплотную к творчеству мастера, оно показывает, каким было его ближайшее художественное окружение.

При решении вопроса о том, кто был прямым учителем Андрея Рублева, всегда необходимо помнить, что Москва имела свою собственную живописную традицию и своих собственных мастеров. У Андрея Рублева была полная возможность пройти выучку у одного из московских иконописцев. Его наиболее вероятным учителем был тот старец Прохор с Городца, который работал с ним в Благовещенском соборе и которому И. Э. Грабарь убедительно приписал вторую группу „Праздников“, начиная с „Тайной вечери“ и кончая „Успением“¹. Во всяком случае манера этого мастера, еще тесно связанного с живописными традициями XIV в., обнаруживает наибольшую близость к несомненным работам Рублева. В его произведениях есть уже тот элемент сильно выраженной руссификации, который явился отправной точкой для Рублева, пролагающего новые пути в искусстве.

Ставя так вопрос, мы не хотим отрицать основательного знакомства и Прохора, и Андрея с византийскими образцами, пользовавшимися такой большой популярностью к концу XIV в. в Москве. Ряд московских икон этого времени, как, например, близкое по стилю к миниатюрам „Евангелия Хитрово“ очаровательное „Благовещение“ из Троице-Сергиевой лавры² или „Праздники“ в Третьяковской галерее³, ясно показывают, насколько органически усвоили современники юного Рублева неоэллинистические формы. У нас, однако, нет основания целиком возводить неоэллинистическое течение к творчеству Феофана. Не следует забывать о греках митрополита Феоноста, ознакомивших Москву с палеологовскими новшествами уже в 1344 г.⁴; нельзя забывать и о византийских иконах, бытовавших в Москве. Поэтому предпологаемый учитель Андрея старец Прохор мог сложиться как художник еще в дофеофановский период, т. е. на протяжении восьмого и девятого десятилетий, когда были живы неоэллинистические традиции 40-х годов.

Если, таким образом, мы не можем связывать неоэллинистическое направление с деятельностью одного Феофана Грека, то, с другой стороны, трудно было бы себе представить, что прославленный византийский мастер, с которым Рублев работал бок о бок, не оказал на последнего никакого воздействия. Конечно, Андрей и Феофан были во многих отношениях антиподами, но слишком велико было обаяние феофановского таланта, чтобы можно было ему не поддаться. И в жизни Андрея был, несомненно, такой момент, когда искусство Феофана захватило его своей силой и своеобразной красотой. Однако отношение Рублева к Феофану было далеко не столь простым, как это представлялось тем ученым, которые склонны были сделать из Андрея прямого „последователя“ Феофана.

И на протяжении 90-х годов, и в 1405 г. Андрей Рублев имел полную возможность изучать работы Феофана. Должно быть, часами

¹ И. Грабарь. Андрей Рублев, стр. 84. „Преполовление“ и „Фомино уверение“ были написаны в 1547—1548 гг. псковичами.

² М. Alpatoff. Eine Verkündigungskone aus der Paläologenepeche in Moskau. ВЗ, 1925 (XXV), S. 347—357. Архитектурные кулисы этой иконы очень близки к миниатюрам „Евангелия Хитрово“ (особенно к зданиям позади евангелистов Матфея и Луки).

³ М. Alpatoff. Eine russische Ikone mit sechs Festbildern der Sammlung S. P. Rjabuschinsky in Moskau. „Belvedere“, 1929 (VIII), S. 34—39.

⁴ Ср. Г. Жидков. Московская живопись середины XIV века. М., 1928, стр. 64—71.

простаивал он перед его московскими росписями и иконами, поражаясь их высокому художественному совершенству. Страстные патетические образы феофановских святых не могли не проникнуть в душу Рублева. Но его собственные художественные идеалы были иными. Как верно замечает М. В. Алпатов¹, Рублева „пугало, что величие образов Феοфана было куплено ценой их сурового трагизма; смущало, что люди Феοфана, эти прошедшие через жизненные испытания и убеленные сединами старцы, живут в вечном разладе с самими собой, в страхе искушения, в готовности покаяния и, вместе с тем, во власти своей гордыни“. И все-таки яркая личность Феοфана оставила глубокий след в творческом развитии Рублева. Последнему он должен был импонировать прежде всего своим высочайшим мастерством. Он приобщил Рублева к лучшим монументальным традициям византийской живописи, обострил его замечательный колористический дар, научил его самым разнообразным композиционным приемам, помог ему отшлифовать его искусство. И он обогатил его представления о человеке, сложный душевный мир которого как бы предстал ему в новом свете.

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

Феοфановское искусство произвело сильное впечатление не только на Рублева, но и на современных ему московских иконописцев, о чем свидетельствуют такие иконы, как „Божия Матерь, Мати Молебница“ из Ипатьевского монастыря в Костроме и „Богоматерь Донская“ в Третьяковской галерее (рис. 20), „Богоматерь Донская“ в Загорском музее, „Умиление“ в Успенском соборе в Кремле². Во всех этих вещах, исполненных на рубеже XIV и XV вв., чувствуются явные отголоски свободного живописного стиля Феοфана. Они написаны в той же сочной манере, в которой работал и Прохор с Городца. Бросается в глаза определенная близость типов Марии и младенца к прославленной иконе Донской богородицы. К началу XV в. этот живописный стиль быстро сходит на нет, уступая место чисто иконо-

¹ М. Алпатов. Андрей Рублев. М.—Л., 1943, стр. 6.

² „Богоматерь Донская“ в Государственной Третьяковской галерее поступила из Загорского музея.

писному стилю, основой которого становится линия, приобретающая ведущее значение не только в очерке фигуры, но и в ее внутренней разделке.

Было бы очень важно получить представление о работах тех прямых учеников Феофана, которые помогали ему при выполнении крупных заказов и которых упоминает автор Троицкой летописи. К сожалению, гибель множества памятников ранней московской живописи препятствует этому. До нас дошло лишь две иконы, обнаруживающие не только сильнейшее влияние Феофана, но и большую близость к его стилю. Это монументальное „Преображение“ (рис. 21—26), происходящее из Переяславля-Залесского, бывшего личной вотчиной московских князей¹, и маленькая четырехчастная иконка в Государственной Третьяковской галерее (рис. 27)².

Композиция иконы Преображения, с ее бурным движением, восходит к византийским образцам палеологовской эпохи³. Как бы парящий в воздухе Христос дан в окружении трех лучей, которые четко выделяются на фоне круглого ореола. По сторонам от Христа стоят пророки Илья и Моисей. Их полуфигуры повторены в верхних углах иконы: ангелы низводят их с облаков⁴. Апостолы изображены поверженными наземь. Иоанн, ослепленный исходящим от Христа светом, закрывает себе лицо рукой, Иаков упал навзничь, стоящий на коленях Петр возносит горячую молитву Христу. На фоне пещер представлены группы апостолов, возглавляемые Христом. Слева апостолы и Христос поднимаются на Фаворскую гору, справа они спускаются с нее⁵. Композиция носит уравновешенный и строго симметрический характер. Все фигуры искусно объединены при помощи горок, лещадки которых сознательно измельчены художником, чтобы пейзажные элементы воспринимались лишь как аккомпанемент к запечатленной им сцене.

В искусстве XIV в. тема „Преображения“, в связи с горячими спорами о природе фаворского света, приобрела исключительную популярность. Она получила гораздо более живое и динамическое истолкование, нежели то, которое ей давалось в искусстве XI—XII вв. Среди множества икон, фресок и миниатюр на эту тему икона Третьяковской галереи особенно примечательна, так как ее идейный замысел, несомненно, восходит к учению Григория Паламы о фаворском свете. Худож-

¹ М. Alpatov — N. Brunov. *Geschichte der altrussischen Kunst*, S. 303, 305; А. Некрасов. *Древнерусское изобразительное искусство*, стр. 228.

² *Masterpieces of Russian Painting*. London, 1930, p. 101, pl. LII. Здесь икона воспроизведена до окончательной реставрации — с расчищенным одним лишь нижним правым углом. Икона совершенно бездоказательно датируется ранним XIV в.

³ Ср. миниатюру из Евангелия в Парижской Национальной библиотеке, gr. 54, л. 213 (H. Oumont. *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1929, pl. XCVI—25), миниатюру из „Теологических сочинений Иоанна Кантакузина“, там же, gr. 1242, л. 92 об. (H. Oumont. *Op. cit.*, pl. CXXXVI), сербскую фреску в Пече (V. Petković. *La peinture serbe du moyen âge*. II, Beograd, 1934, pl. XCV), миниатюры из болгарской „Псалтири Томича“ в Московском историческом музее, муз. 2752, л. 159 об. и мн. др.

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

⁵ Эти вводные эпизоды впервые появляются в живописи XIII в. и получают в дальнейшем широкое распространение. См. G. Millet. *Iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, p. 231. Ср. также фрески в Грачанице (V. Petković. *La peinture serbe du moyen âge*, pl. LXVIII), Перивленте (G. Millet. *Monuments byzantins de Mistra*, pl. 119—9) и в Пантанасе (G. Millet. *Op. cit.*, pl. 140—2).

ника, повидимому, более всего интересовала передача излучаемого Христом холодного серебристого сияния, которое отражается на лещадках гор, на одеяниях, на лицах. Этот серебристо-голубой свет проходит как бы лейтмотивом через всю колористическую гамму иконы. Христос, чья фигура обладает наибольшей светосилой, облачен в белоснежное одеяние, от него исходят серебристо-белые лучи, его окружает серебристо-голубой ореол. Горы окрашены в серебристо-зеленые и розовато-коричневые цвета. Вишневые и серебристо-зеленые одеяния пророков и апостолов оживлены яркими голубыми пробелами. Зеленовато-желтый плащ Петра, несмотря на интенсивность своего тона, играет явно второстепенную роль по сравнению с его водянисто-синим хитоном и такого же цвета одеяниями пророков. Столь удивительная передача света невольно заставляет вспомнить о том, как Палама описывает явление Христа на Фаворской горе. „Христос, солнце истины и справедливости, прежде всего захотел показаться, и как можно ближе, апостолам. Затем, воссияв с большим блеском по причине своей высочайшей светозарности, он сделался невидимым для их глаз, подобно солнцу, на которое смотришь, и погрузился в световое облако“¹. Учение Паламы объясняет нам и весьма своеобразную форму ореола, состоящую из двух сфер и сияния, которое, в свою очередь, состоит из трех лучей². „Бог-отец и св. Дух присутствовали невидимыми: один — свидетельствуя словом, что это есть его сын любимый; другой — сияя вместе с ним световым облаком и показывая, что сын обладает вместе с ним и отцом общим светом, который един, так как то, что составляет их богатство, это общность и единство сияний, которое они излучают“. Таким образом, фаворский свет был, в толковании Паламы, символом троичности божества. Соответственно этому учению, автор иконы сконструировал ореол из трех элементов, а сияние — из трех лучей. Тем самым он хотел подчеркнуть, что фаворский свет был присущ трем лицам Троицы.

Отвлеченность замысла, несколько необычный для русских икон сумрачный колорит, суровый тип Христа, близкий к Феофановскому Спасу, — все это, казалось бы, говорит о том, что мы имеем здесь работу греческого мастера. Но лица пророков и апостолов уже чисто русские. В них нет византийского аскетизма и византийской психологической напряженности, они носят более открытый характер. Много русского и в позах пророков, умиленно склонившихся перед Христом; на византийских иконах пророки даются обычно прямо стоящими, что подчеркивает торжественность сцены. Наконец, все надписи русские. Это своеобразное сочетание греческих и русских элементов дает основание приписать икону либо обрусевшему греку, либо русскому выученику греческого мастера. Последнее предположение более вероятно. Повидимому, икона была исполнена одним из ближайших учеников Феофана, который, как и его учитель, был прирожденным фрескистом, привыкшим писать в широкой, энергичной манере. Так как Переяславский собор подвергся капитальному ремонту около 1403 г., то этим временем и хочется датировать икону Преображения, против чего отнюдь не говорит ее стиль.

Вторая икона, законченная расчисткой в 1952 г., ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее³. На этой четырехчастной

¹ PG, t. 151, col. 444B. Cp. G. Millet. Iconographie de l'Évangile, p. 230.

² PG, t. 151, col. 425 C. Cp. G. Millet. Op. cit., p. 231.

³ В надписи XVII—XVIII в., удаленной при реставрации и в свое время находившейся на верхнем поле иконы, последняя называлась „Четыредесятница“. Икона

иконе, очень небольшой по размеру (0,32×0,25), изображены Иоанн Предтеча в пустыне, лик апостолов, пророков и святителей и лик мучеников, мучениц и преподобных (верхнее правое клеймо утрачено). Иоанн Предтеча представлен стоящим. Он слегка склонился. Правой рукой он благословляет, в левой держит свиток со славянской надписью: „Покаетесь приближбося Вам црѣво небѣное уже бо секира. и. и.“

У ног Предтечи стоит чаша, в которой покоится его глава, а на втором плане виднеется кулиса, разделанная мелкими лещадками. Наклонная линия кулисы вторит наклону корпуса Предтечи, чья фигура, вместе со скалой, превосходно вписана в прямоугольник клейма. Несмотря на крохотные размеры фигуры, художнику хорошо удалось выразить в ней оттенок душевной мягкости. Два нижних клейма, сохранившие остатки надписей [„ст ап, ст пр“ (святые апостолы, святые пророки), „Пр м“ (пророки, мученики)], заполнены множеством фигур святых. Среди них опознаются Петр и Павел, святители, митрополиты, архидиакон, отшельники, святые монахи, мученики, мученицы. В нижнем правом углу представлены две гробницы с шестью облаченными в белые саваны фигурами восстающих из мертвых. Миниатюрные размеры голов не помешали художнику дать большое разнообразие характеристик. Типы лиц (особенно бородатые святые в нижнем правом клейме) очень близки к образам феофановских столпников из росписи Спаса Преображения в Новгороде. Автор иконы, работающий в смелой живописной манере, полностью усвоил художественные заветы Феофана Грека, чьим прямым учеником он несомненно являлся. В пользу этого говорит и несвойственный чисто русским иконам колорит, основанный на густых, несколько сумрачных красках, среди которых преобладают темносиние и темнозеленые тона; в качестве дополнительных цветов даются охряные, вишневые и красные. Карнация, выполненная по темному коричневому санкирю, имеет белесый оттенок и обработана с помощью резких контрастов света и тени, усиливающих выражение той внутренней напряженности, которое присуще большинству лиц. Именно это выражение сближает икону с работами Феофана Грека.

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

происходит из колокольни Ивана Великого в Московском Кремле, где в первые годы революции был размещен склад церковной утвари. Таким образом, точное место происхождения иконы остается неизвестным.

ИСТОРИЧЕСКОЕ МЕСТО ФЕОФАНА ГРЕКА

Если бы от Феофана Грека сохранились все упоминаемые Епифанием и летописями произведения, он, несомненно, предстал бы перед нами во весь свой исполинский рост как одна из центральных фигур искусства XIV в. Но даже и при теперешнем положении вещей, когда нам приходится изучать лишь случайно сохранившиеся и притом весьма немногочисленные работы мастера, творчество Феофана поражает своим размахом и силой своего эмоционального воздействия. Феофан был выдающимся талантом, человеком исключительной разносторонности, художником огромного живописного темперамента. Он чутко откликался на идейные веяния своей эпохи: и на раннепалеологовский гуманизм, и на психологические теории исихастов, и на бунтарство новгородских еретических сект. На этой сложной основе он дал новое по сравнению со своими предшественниками понимание человека — гораздо более индивидуальное и более психологическое. В патетических, страстных образах феофановских святых ярко отразились противоречия его века, отмеченного печатью кризиса средневекового мировоззрения. С замечательною проникновенностью передал мастер тот трагический разлад, который был следствием глубокой коллизии между традиционным устремлением к богу и познанием соблазнов мира. Для Феофана уже не существует типического, безликого образа святого. Каждый святой является для него носителем индивидуальных переживаний, чей сложный душевный мир с безупречной точностью запечатлевает его кисть. И как ни отвлечены переживания его святых, продолжающих жить в узком кругу старых церковных идей и представлений, он всегда находит такие средства для характеристики этих переживаний, которые сообщают последним изумительную наглядность и конкретность. Вот почему под кистью Феофана даже экстаз столпника воспринимается как точно и ясно очерченное психологическое состояние.

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

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

говского искусства, а те свободные живописные традиции, которые сложились в начале XIV в. на константинопольской почве, когда неоэллинистическое течение находилось в полном расцвете, постольку искусство Феофана породило на Руси широчайший отклик.

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