

А. Н. ГРАБАР

Несколько заметок об искусстве Феофана Грека

По случаю юбилея Андрея Рублева советская литература о древнерусском искусстве обогатилась целым рядом монографий и статей, посвященных жизни и искусству как самого Рублева, так и Феофана Грека.

С некоторым опозданием и издаека мы предлагаем несколько заметок на эти же темы, уделяя главное внимание творчеству Феофана.

Мы хотели бы прежде всего высказать пожелание, чтобы новые исследования были посвящены некоторым вопросам, которые нам представляются важными, но которые, на наш взгляд, еще не получили удовлетворительного разрешения.

1. Роспись Снетогорского монастыря датируется 1313 г. на основании одного письменного источника, и достоверность этой даты не оспаривается советскими историками и искусствоведами.¹ Я заключаю из этого, что эта дата вполне достоверна. Но если это так, то напрашивается вывод: Феофан Грек обязан наиболее оригинальными чертами своего стиля — тем, что отличает его письмо от классического стиля византийской живописи Палеологов — новгородо-псковской традиции. Сходство стиля и техники Снетогорских фресок и стенописей Феофана в церкви Преображения в Новгороде отмечалось не раз, но имея в виду оригинальность тех черт, которые сближают эти произведения, трудно допустить, чтобы их авторы пришли к ним независимо один от другого. Отсюда важность даты Снетогорской росписи. Если она верна, то нельзя удовлетвориться предположением, что, приехав в Новгород, Феофан был рад найти там произведения родственного ему стиля, но следует признать, что он усвоил этот стиль, исходя от новгородских стенописей, которые он застал в России по своему приезду.

Этот вывод был бы неверен только в том случае, если бы авторы Снетогорской живописи пользовались приемами (контрасты света-тени, смелый рисунок крупными нервными чертами, с заметным отклонением от византийско-классических схем в изображении лица и драпировок), которые были в обиходе в Византии в начале XIV в., потому что Феофан мог бы в таком случае усвоить себе те же приемы до своего приезда в Нов-

¹ См.: В. Н. Лазарев. Снетогорские росписи. — Сообщения Института истории искусств, т. 8, М., 1957, стр. 108, прим. 8.

город. Но именно это предположение нам представляется произвольным. Правда, как на это указывает В. Н. Лазарев, среди многочисленных памятников византийской живописи этой эпохи можно найти отдельные мотивы — головы, куски драпировок, — которые находят себе аналогии в искусстве Феофана.² Но это не более чем отдельные точки соприкосновения. Их можно несколько умножить, привлекая миниатюры одной из греческих рукописей Псалтыри собрания ГИМ (греч., 407)³ или фрески росписи пещерной церкви села Иванова в северной Болгарии:⁴ стремительность движений и смелость ракурсов, экспрессивность лиц напоминают иногда фрески Феофана и еще более Волотова. Но если и признать это сходство, нужно тут же прибавить: ни в одном из этих произведений византийской живописи XIV в. нельзя встретить тех разрывов с античной традицией, которые встречаются постоянно у Феофана, но также в Волотове, в церкви Федора Стратилата и уже в Снетогорском монастыре.

Если такого рода явления бывали и в Византии, то мы о них не осведомлены, несмотря на то что в нашем распоряжении огромное количество сохранившихся фресок. Отсюда мы заключаем, что этот особый стиль возник скорее в Новгороде—Пскове, т. е. в русских условиях, которые позволяли гораздо большую независимость от византийских традиций. Судя по Снетогорским фрескам (опять-таки если их дата верна), это своеобразие стиля уже было там установлено около 1300 г. (а может быть, и раньше, как это видно по некоторым «намекам» предыдущих фресок), и привело там к созданию произведений, качество которых могло вызвать подражания Феофана, в 1378 г.

Само собой разумеется, что это построение тоже гипотеза, как и те, которые предлагались до сих пор. Но эту гипотезу могли бы подтвердить росписи Волотова и церкви Федора Стратилата, которые долго датировались годами, предшествовавшими росписи церкви Преображения. Если вслед за некоторыми исследователями⁵ относить главную роспись Волотова к 1363 г., а живопись церкви Федора Стратилата к годам вокруг 1370 г., то легче себе представить, по каким образцам Феофан мог создать свой стиль. Само собой разумеется, что присутствие черт русского происхождения в росписи этих церквей не является препятствием к этой датировке, если оставаться в пределах нашей гипотезы, восходящей к датировке Снетогорских стенописей 1313 г.

2. Мы были бы также плохо осведомлены о биографии Феофана, как мы плохо осведомлены об этапах жизни Рублева и других русских художников, не будь знаменитого письма Епифания Премудрого к Кириллу Тверскому. Написанное вскоре после описанного в нем разговора с Феофаном, с которым автор был дружен, оно, по-видимому, заслуживает доверия, когда Кирилл говорит о жизни Феофана до его приезда в Россию и в самой России. Но нам очень не достает комментированного критического издания этого текста, которое выяснило бы, до какой степени следует считаться с различными указаниями Епифания на произведения Феофана: что следует думать о сорока (так!) церквях, расписанных им

² В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961 (далее: В. Н. Лазарев. Феофан Грек...), стр. 33—34.

³ М. Alpatov. A Byzantine illuminated Manuscript of the Paleologue Epoch in Moscow. — Art Bulletin, т. XII. New York, 1930, pp. 207—218; В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Т. I, М., 1947, стр. 223—224; т. II, М., 1948, табл. 314—317.

⁴ A. Grabar. Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues. — Byzantion, т. XXV—XXVII. Bruxelles, 1955—1957, fasc. 2, pp. 581—590.

⁵ См.: В. Н. Лазарев. Феофан Грек..., стр. 48—49, 52.

до приезда в Россию? И в связи с этим о его возможном возрасте в год его приезда, не забывая того, что Феофан был еще в состоянии расписывать церковь в 1405 г. Как нужно себе представить «град в градце», написанный в церкви Михаила на стене? Что можно сказать о стенном изображении Москвы в каменном доме князя Владимира Андреевича, которому ни в русском, ни в византийском искусстве нет никаких аналогий? Нет ли достоверных указаний на то, как на стене Благовещенского собора были написаны «Корень Иисеев и Апокалипсис»? И что сказать о литературном образе самого Феофана, который набросан Елифанием и который так мало подходит к тому, что мы обычно думаем о средневековом живописце: у Елифания он выступает независимым творцом, не прибегающим к копированию, мудрецом и блестящим собеседником. В связи с этим особого объяснения требовал бы и длинный и, кажется, сумбурный пассаж, передающий слова Феофана об архитектуре Софии Константинопольской. Его рассуждения о невозможности изобразить Софию в ее настоящих размерах является, может быть, откликом каких-то философских размышлений. Поражает то, что эти рассуждения ведут к таким скромным результатам, как заставка в виде храмика (старый мотив книжных заставок), о которых говорит то же письмо.

На первый взгляд, письмо Елифания дает много. Благодаря ему можно сделать вывод, что Феофан — единственный византийский живописец, за произведениями которого выступает какая-то индивидуальная личность, и намечается круг его деятельности. Но не менее очевидно, что Елифаний не только увлекается в своей восторженной характеристике Феофана, но иногда даже не все ясно в его словах. Мне кажется, однако, что внимательный комментатор, хорошо знакомый с литературой и искусством в России, Византии и на Балканах, в Италии и в итальянских владениях на Востоке, мог бы извлечь из этого текста более, чем это было сделано до сих пор.

3. В связи с этим хотелось бы указать на одно очевидное недоразумение. Покойный А. И. Некрасов посвятил когда-то особое исследование русским книжным заставкам в виде храмиков, указав на византийские примеры таких заставок и собрав ряд русских версий того же мотива.⁶ По этому поводу он вспомнил о письме Елифания о Феофане и о том, что, судя по этому же письму, рисунок Константинопольской Софии, сделанный Феофаном, послужил образцом для заставок в четвероевангелии, принадлежащем автору письма. По его мнению, некоторые из сохранившихся русских заставок в виде храмиков восходят к этому рисунку Феофана, и он воспроизводит их. Как В. Н. Лазарев,⁷ так и О. А. Белоброва,⁸ ссылающиеся на эти заставки по рисунку Феофана, считают, что Некрасов был прав и что указания на заставки в двух русских рукописях XV в. могут восходить к рисунку Феофана. Между тем над этими заставками в виде пятиглавой церкви написано: «Церковь святых апостолов». Речь идет, следовательно, не о церкви св. Софии, которую, по словам Елифания, нарисовал Феофан и которая была приспособлена к этому мотиву заставки, но о совсем другой, тоже константинопольской и тоже

⁶ A. I. Nekrasov. Les frontispices architecturaux des manuscrits russes. — Melanges Th. Uspenkij, vol. II. Paris, 1932, pp. 270—276. Автор пытается доказать, что надпись «церковь святых Апостолов» может обозначать церковь Софии; но это объяснение не выдерживает критики.

⁷ В. Н. Лазарев. Феофан Грек. . . , стр. 71.

⁸ О. А. Белоброва. Статуя византийского императора Юстиниана в древнерусских письменных источниках и иконографии. — Византийский временник, т. XVII, М.—Л., 1960, стр. 117—118, рис. 2.

знаменитой церкви. Эта церковь могла быть тем легче использована для заставок в русских рукописях, что она служила уже (и с пятью куполами, тогда как у Софии только один купол) темой для заставок в Византии.

4. В итоге, чтобы судить о подлинных произведениях Феофана, мы располагаем: а) оригиналом его стенописей в церкви Преображения в Новгороде и б) двумя иконами и несколькими прорисями, которые, вероятно, восходят к его рисунку. К этому теперь принято прибавлять ряд других икон и миниатюр. Но отсутствие подлинных икон и миниатюр кисти Феофана очень затрудняет такого рода атрибуции, тем более что стиль и техника приписываемых Феофану икон и миниатюр не поражают своим сходством со стилем и техникой фресок Преображенской церкви. Само собой разумеется, что переход от стенописей к иконе или миниатюре не может не привести к некоторому изменению техники и стиля, но практически у нас нет возможности судить об этих изменениях, когда идет речь о творчестве Феофана. В таких обстоятельствах письменные источники могут иногда прийти на помощь исследователю. Но что касается миниатюр, то известные нам письменные источники не указывают ни одного конкретного произведения Феофана. Принято считать, что с иконами дело обстоит лучше благодаря наличию икон иконостаса Благовещенского собора в Москве. Но нельзя не напомнить, что, исходя из известного сообщения о росписи Благовещенского собора в 1405 г. Феофаном и его двумя сотрудниками, можно приписать некоторые иконы сохранившегося иконостаса этого собора Феофану только в том случае, если считать достаточно обоснованными ряд гипотез.

Первая из этих гипотез. Летописный текст говорит, что эту церковь в 1405 г. расписывали Феофан, Прохор с Городца и Андрей Рублев; письмо Елифания прибавляет, что Феофан написал там композицию «Древа Иессеева» и Апокалипсис. В обоих текстах речь идет о стенописях, и термин «расписывать» в этом понятии банален. Но можно, конечно, предположить, что те же художники «написали» также иконы для иконостаса.

Вторая гипотеза. Существующий иконостас, несмотря на пожары и переделки, сохранил много икон 1405 г.

Третья гипотеза. Авторы стенописей Благовещенского собора, закончив их в один год, не только написали тогда же иконы иконостаса, но работали над этими последними всей артелью, т. е. все трое; причем среди дошедших до нас икон есть произведения всех трех художников, т. е. Феофана, Прохора и Андрея.

Ни в одной из этих гипотез нет ничего невероятного. Но что касается Феофана, то, имея в виду упомянутое выше нормальное различие между техникой и стилем стенописи и икон, мы не в состоянии идти дальше гипотез. Мне лично кажется даже, что существуют иконы гораздо более родственные по технике и стилю феофановским фрескам в Новгороде, чем какие бы то ни было из икон Благовещенского иконостаса (например, «Успение» на обороте Донской Богородицы). Это скорее уменьшает шансы атрибуции этих иконостасных икон Феофану. А что если он вообще не писал икон в Благовещенском соборе? Или его икон нет среди сохранившихся? Или эти последние хотя и той же эпохи, но не восходят к иконостасу 1405 г.? Был ли сделан новый иконостас в 1405 г.?

5. Я думаю, что не легче обосновать предполагаемое авторство Феофана для миниатюр евангелий Хитрово и Морозова.⁹ Можно, конечно,

⁹ В. Н. Лазарев. 1) Феофан Грек... стр. 71—85; 2) Этюды о Феофане Греке. Ч. II. Феофан Грек и московская школа миниатюры 90-х годов XIV в. — Византий-

как это предлагает В. Н. Лазарев, сблизить стиль и динамику фигуры ангела (символ Матфея) с фигурами феофановских росписей в Новгороде. Но у этого ангела лик гораздо более родствен лику рублевских ангелов, и он во всяком случае построен в соответствии с византийской традицией изображения красивых юношеских лиц с правильными чертами. Эта традиция очень далека от стиля лиц феофановских ангелов новгородской стенописи. Я уже сказал выше, что, конечно, не следует ожидать от миниатюр, чтобы они по технике и стилю сходились со стенописью. Но имея в виду эту разницу в стиле и технике, нет также особых оснований настаивать на предложенной гипотезе о том, что эти миниатюры или хотя бы часть их исполнены Феофаном.

Кто бы ни был автором миниатюр евангелий Хитрово и Морозова, мы хотели бы сделать несколько замечаний о живописи в этих двух рукописях. Как это было недавно указано, они находят себе частичные аналогии в двух других рукописях, того же типа,¹⁰ и вся эта группа должна восходить к одной и той же мастерской конца XIV—начала XV в. Вопреки гипотезам Д. В. Айналова, который приписывал эти миниатюры Новгороду, можно считать достоверным, что они написаны в Москве.

Но нельзя также не отметить, что среди произведений, по которым мы можем теперь судить о московской живописи этой эпохи, эти миниатюры стоят особняком и их анализ приводит к наблюдениям, которые как бы подтверждают эту обособленность.

1. Изображения евангелистов очень близки к византийским изображениям в рукописях эпохи Палеологов, как на это указал В. Н. Лазарев.¹¹ Автор этих миниатюр, правда, несколько переработал их в русском духе, но его моделью были греческие миниатюры, немногим более ранние, чем эти русские миниатюры.

2. Но нельзя сказать того же ни о каллиграфии текста, ни о всей орнаментальной декорации этих рукописей. И то и другое восходит к греческим образцам не XIV, а XII в. Именно тогда в Константинополе лучшие рукописи украшались многочисленными инициалами с животными, птицами и чудовищами, очень родственными тем, которые мы видим в московских рукописях изучаемой группы. Лучшие образцы этого рода исполнены в Константинополе при Комнинах (сборники проповедей Григория Богослова, Париж, Национальная Библиотека, греч., 550, и Синай, 339). Немного ранее (в XI в.) появляются в греческих евангелиях символы евангелистов, вписанные в круги (например, Греческий патриархат в Константинополе и Оксфорд, Бодлейанская библиотека). В XIV в. символы евангелистов в кругах повторены в греческой рукописи № 407 собрания ГИМ, динамический и экспрессивный стиль которой мы отметили выше.

Одна редкая деталь изображения орла — символ Иоанна позволяет нам сблизить эти русские рукописи с византийскими рукописями XII в.: в русских рукописях и в византийском Евангелии Греческого патриархата в Константинополе (около 1100 г.) орел держит в своем клюве цепочку, с которой свисает крест (рис. 1 и 2). Мне неизвестно происхождение

ский временник, т. VIII, М.—Л., 1956, стр. 162—164. Особенно см.: М. М. Постникова-Лосева и Т. Н. Протасьева. Лицевое евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века. — В кн.: Древнерусское искусство XV—начала XVI века. М., 1963, стр. 133 и сл.

¹⁰ Евангелие Кошки 1389—1392 гг. в ГБЛ (Муз. 8654) и Евангелие Спасо-Андроньевского монастыря в ГИМ (Еларх. 436). В этих рукописях очень много инициалов того же типа и есть заставки, но нет миниатюр.

¹¹ В. Н. Лазарев. Феофан Грек..., стр. 78—79.

этого мотива, которого я не нахожу нигде, кроме этих рукописей, отделенных друг от друга большим протяжением времени и пространства. Но имея в виду родственность всей «иконографии» инициалов, я предполагаю, что этот мотив перешел в московскую мастерскую около 1400 г. одновременно с инициалами и через тот же образец XII в. Нельзя не приба-



Рис. 1. Символ Иоанна. Евангелие собрания греческого патриархата в Константинополе.

вить, что такую же цепочку, но с крестом с двумя перекладинами, мы видим в клюве орла на гербах французского короля XV в. Ренэ из Анжу.¹² Видно, что русские миниатюристы и миниатюристы французского короля в том же XV веке использовали один и тот же редкий мотив, восходящий к Византии XII в.

Нужно однако оговориться: не исключена возможность каких-то особых и мне неизвестных причин, которые объясняли бы родственность этих

¹² Приношу благодарность профессору Венского университета Отто Пехту за это указание и другие ценные сведения относительно иконографии символов евангелистов.

произведений. Но имея в виду редкость мотива, можно утверждать, что все его изображения как-то между собой связаны.¹³

Присутствие того же мотива в клюве орла в русской и в греческой редакции того же изображения подчеркивает большую разницу в стиле этих миниатюр. Эта разница не менее очевидна при сравнении других символов евангелистов и инициалов. В греческих рукописях мы видим



Рис. 2. Символ Иоанна. Евангелие Хитрово. 90-е годы XIV в. (ГБЛ, собр. Музейное, 8657, л. 1 об.).

езде обычный стиль XII в., который очень далек от стиля русских миниатюр. В. Н. Лазарев отметил реализм и «объемность» всех русских изображений животных, птиц, рыб и чудовищ и сравнил его в четырех московских рукописях с соответствующими мотивами в западных рукописях XIV в. Он же указал уже на то, что инициалы из растительных мотивов затронуты готическими формами.¹⁴ Только углубленное исследование позволило бы уточнить эти сближения, которые затрудняются тем, что в книжном искусстве в Италии XIV в. искусствоведы обращают обычно мало внимания на орнаментальную декорацию рукописей, и эта

¹³ Особняком стоит коптская фреска Бауита (VI в.), где тот же крестик в клюве орла, изображающего Троицу: I. Clédat. Le monastère et le necropole de Baouit. Le Caire, 1904, tab. XCIII.

¹⁴ В. Н. Лазарев. Феофан Грек..., стр. 72—73.

последняя поэтому мало исследована, и ее произведения редко публикуются.

По поводу всей этой живописи в указанных московских рукописях ставится вопрос: где именно византийские мотивы и инициалы были переработаны в реалистическом духе, с их «объемностью» и желанием передать цвет, формы и телесность животных? В Москве? Вне Москвы?

Я склоняюсь ко второй гипотезе. Во-первых, потому что я не знаю ни одного произведения русской живописи этого периода, в котором обозначились бы такого рода тенденции. Ни в манере Феофана, ни в столь отличной от его стиля манере Рублева, ни вне этих двух течений не видно ни «объемности», ни общего реалистического истолкования природы в духе изучаемых миниатюр. Во-вторых, миниатюры евангелистов в тех же рукописях свидетельствуют о какой-то промежуточной — между XII и XV вв. палеологовской редакции этих изображений. На возможность такого палеологовского звена указывают и символы евангелистов, вписанные в круги, воспроизведенные в греческой рукописи XIV в. ГИМ (см. выше). В-третьих, мы видели довольно родственные — хотя и далеко не те же — реалистические изображения зверей в инициалах одной греческой рукописи Акафиста (ГИМ, греч. № 429), которую следует датировать приблизительно тем же временем,¹⁵ что и нашу группу московских рукописей, но которая была написана в неизвестной греческой мастерской, где художники близко знали современную им орнаментацию итальянских рукописей. В итоге мы находим более правдоподобным предположение, что переработка византийских мотивов XII в. в реалистическом духе была уже осуществлена в той модели, которой следовали московские мастера, и не в этом выразилось их творческое участие в иллюстрации этих рукописей. Оно выразилось в той стилистической переработке миниатюр евангелистов, которую отметил В. Н. Лазарев,¹⁶ а также в том, что их ангел — символ Матфея, изображенный ими во весь рост (а не по пояс, как у византийцев), истолкован в стиле русской иконописи того времени, а звериные орнаменты потеряли все устрашающие черты, чтобы обратиться в замысловатые и многоцветные, но безобидные сказочные мотивы.

¹⁵ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 230, 368—369; т. II, табл. 330.

¹⁶ В. Н. Лазарев. Феофан Грек..., стр. 80—82.