*Ж. В. Николаева**

ЛИЧНОСТЬ И ТРАДИЦИЯ. ФЕОФАН ГРЕК КАК МАСТЕР СЕВЕРНОГО ПРОТОРЕНЕССАНСА**

Аннотация: Интерес к личности художника начинает проявляться в проторенессансной культуре. Значительную роль в становлении Проторенессанса сыграл подъем свободных городов. Имя Феофана Грека сохранилось, прежде всего, в связи с формированием собственной русской школы живописи, в которой в XIV веке, как и в Италии, происходит развитие статуса живописи и живописца. Интерес к личности византийского мастера, отмеченный в знаменитом послании Епифания Премудрого, свидетельствует о наметившемся переходе к «свободным искусствам», где индивидуальная манера мастера начинает проявлять себя все значительнее. Индивидуальный универсализм византийского живописца, характеризующий мастера своей эпохи, неограниченного специализацией или преимуществом практических знаний, расширил представления о художнике как о мыслителе «преславном, философе зело искусном». Статья посвящена выявлению «детерминированных» традицией и идущих от личной свободы мыслящего художника элементов стилистической манеры Феофана Грека.

Ключевые слова: Феофан Грек, Византия, Новгород, художник, личность, Проторенессанс, Средние века.

J. V. Nikolaeva

PERSONA AND TRADITION. THEOPHANES THE GREEK AS A MASTER OF THE «NORTHERN» PROTO-RENAISSANCE

Annotation: Interest in the artist as an individual begins to develop in the culture of the Proto-Renaissance, in the emergence the rise of the free cities played a significant role. The name of Theophanes the Greek endures chiefly in connection with the formation

---

* *Николаева Жанна Викторовна*, кандидат философских наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет.

** Статья написана при финансовой поддержке гранта РФФИ 18-011-00552 А.

of a proprietary Russian school of painting, within which, during the 14th century, the status of painting and the painter was developing, just as it was in Italy in the same period. The interest in the persona of the Byzantine master, noted in the famous epistle of Epiphanius the Wise, speaks to an incipient shift towards «free arts», where the unique manner of the master begins to reveal itself ever more noticeably. The individual universalism of the Byzantine painter, characterising a master of his period, unrestricted by specialisation or a preeminence of practical knowledge, broadened the perception of the artist as a thinker, as a «glorious, most skilled philosopher». This article is devoted to identifying those elements of Theophanes the Greek's stylistic manner which were «determined» by tradition, and those which came from the individual freedom of a thinking artist.

Key words: Theophanes the Greek, Byzantium, Novgorod, artist, persona, Proto-Renaissance, Middle Ages.

Философия XX века обязательно обращалась к сфере искусства. Х. Ортега-и-Гассет, Т. Адорно и М. Хайдеггер, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Деррида и Дж. Агамбен к искусству обращаются как к той сфере, где, собственно, и надо искать философию[1]. Правда, чаще всего они обращались к искусству как к творению или объекту перцепции, когда после исчерпанности идеи Бога, в состоянии духовной секуляризации надо было искать его для философии, а где его искать, если не в искусстве? Но есть и изначальные пересечения между искусством, Богом и философией; в том искусстве, где Бог — собеседник, а обет предписывает «проговаривать» вслух как можно меньше, общаясь с «носителями»-откровениями, созерцая и превращая речь в мышление и диалог. Такова была медиальная и основная функция средневекового искусства, и особенно тех стилей, где влияли теософские идеи, подобные исихазму, усиливающие значение и роль образа, возводящие его к символу, и велико было значение и ответственность медиатора.

Р. Арнхейм, автор многочисленных работ по психологии искусства, так определяет индивидуальной опыт художника: «Обладает ли художник жизненным опытом, отличным от опыта рядового человека? Веских оснований для утвердительного ответа не существует. Просто ему приходится глубже анализировать и использовать свой жизненный опыт. К тому же он должен обладать мудростью, которая помогала бы ему находить значения индивидуальных событий, истолкования их как символ всеобщей истины»[2]. Частный

случай индивидуальной (в том числе и гениальной) работы мастера является уникальным только до некоторой степени. Не являясь «чистым», полученным из ниоткуда первичным опытом, он представляет собой частный случай школы (мастерской), которая в свою очередь есть частный случай художественной среды социума (социумов), и которую также можно рассмотреть как частный случай общего стилистического, духовного и технического глобального вектора развития искусства. В истории искусства нельзя отбрасывать особенности социального, географического и темпорального детерминизма. Как нельзя отбрасывать и персональные личностные особенности художника (духовные и даже технические).

Наряду с проблемами хронологии и терминологии в изучении средневекового искусства явно предстает и проблема методологии. Сто лет назад П. Муратов писал, что «…история византийской живописи была до сих пор всегда скорее теорией византийской живописи, менявшейся смотря по тем умозаключениям, для коих давало повод наличие известных ее памятников. Наличие же это само менялось в зависимости от новых открытий…»[3]. С тех пор сделано немало открытий, но вопросы стилистической связанности, провинциальности и архаичности в работах «на периферии» византийского мира, или же наоборот, гениальности творений, равно как общая концепция иконографии образа в православии, по-прежнему составляют предмет для дискуссии и по-разному описаны в трудах Эрнста Гомбриха, Ханса Бельтинга, Отто Демуса, Виктора Лазарева и других историков искусства. Выступая, с одной стороны, как эстетики, а с другой, как исследователи проблемы соотношения изобразительного искусства с теологией и литургикой «до эпохи искусства», они оценивали проявления средневекового религиозного образа как историческое развитие локальных манифестаций в определяющем творческий стиль мастера социальном контексте. Все эти исследования, наряду с богатым теософским материалом русских софистов, представляют значительный общегуманитарный интерес. Остается только удивляться, как проблема христианского культа образа и византийского искусства в целом все еще не получила достоверного и полного осмысления вплоть до устранения противоречий. Немецкий историк искусства и культуры, теоретик коммуникаций Х. Бельтинг называет эту проблему «сила образов и бессилие теологов»[4].

Искусство как способ демонстрации образа обладает своими нормами и «свободами»; Восток и Запад традиционно противопоставляются по степени

свободы использования частного образа в позднем средневековье. Мистика и образ в практике молитвы и литургии, нашедшие отражение в иконографии храмовых росписей и в иконе, изучаются «по степени их детерминированности» и свободы. К формам детерминизма художественного творчества можно отнести как художественно-стилистическую традицию, так и обусловленность «духовным» началом. Предопределенность духовной среды, равно как и ее ослабление, может выступать в качестве посыла для раскрепощения и, напротив, для самоцензуры автора. Под средой в данном случае понимается и ее опечаток — восприятие художником-мастером, чьи творения предназначены для понимания зрителем. Сложность изучения феномена работ Феофана Грека заключается же, как нам кажется, в отсутствии равновесия между вниманием к его «духовному» началу и материальной жизненной обусловленности. Традиционно, толкование его произведений создает перед нами образ автора почти бестелесного, пришедшего из «разочарования» Константинопольской духовной жизнью, не имевшего личной творческой биографии до того, как он явил себя в роли «медиума», чьей рукой водит Провидение. Попытки определить его творческую манеру как частный случай школы и художественной среды эпохи выглядят профанирующими его гениальность и принижающими его духовность. Многое в работах исследователей также определяется убеждением, что Мастер-грек оказался в Новгороде для поддержания православной веры на Руси, по собственному выбору или вынужденно в связи обстоятельствами миссии Киприана, но вне каких-либо предшествовавших социальных связей новгородцев с художниками Византии, с Каффой, с экономическими и культурными тенденциями остальной Европы XIV в.

«Его величавые гордые праотцы в куполе собора имеют мало общего с духом исихии. Торжественные персонажи деисусного чина Благовещенского собора — еще в меньшей степени. Но его роспись в Троицком приделе новгородского храма — это памятник, воздвигнутый им в похвалу отцам-пустынникам. Это нечто подобное веренице русских князей, современников Игоря Северского, воспетых в знаменитом “Слове” о походе русских на половцев. Трудно сказать, кто был инициатором создания этой галереи. Во всяком случае, она не входила в традиционные программы храмовых росписей»[5], — так, пытаясь определить место росписей Феофана внутри византийской и древнерусской традиции, Михаил Алпатов сформулировал основную проблему в изучении творчества мастера-грека на Руси.

На Руси Феофана прозвали «философом» за богатую эрудицию и, собственно, за знание философии, агиографии и богословской традиции. Перед нами «зело хитрый» художник-интеллектуал и путешественник, «собеседник» Епифания Премудрого, повидавший разные культуры. Работы Феофана Грека с трудом поддаются какому бы то ни было анализу, потому что его искусство воспринимается почти всегда исключительно как Символ, в том смысле, в каком истолковал символ Сергей Аверинцев: «Переходя в символ, образ становится “прозрачным”; смысл “просвечивает” сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого “вхождения” в себя»[6].

Творческая манера не являет собой что-то первозданное, девственное, а, напротив, всегда полна реминисценций и заимствований, и, даже опровергая императив привычных художественных «установок», автор осознает то, что он отвергает. В результате реконструкции художественного и культурного контекста утверждается или опровергается та или иная модель творческого метода, обусловленного духовными, социальными, индивидуальными и даже техническими факторами. Художественный контекст византийской и новгородской школ второй половины XIV века реконструировать достаточно сложно. Основным методом реконструкции художественных и культурных паттернов является историческая реконструкция связей и генезиса артефактов и архетипов культуры. Французский исследователь Ипполит Тэн, оставивший труды в области истории философии, литературы и искусства, указывал на множество феноменов, детерминирующих создание произведения: социальный и нравственный, политический и интеллектуальный, и даже географический контекст, внутри которого действует художник. Представления о значительном влиянии на художника географического окружения, в том числе мифологических, астрологических и магических верованиях, принятых на данной территории, высказывались и ранее. Не считаются они ошибочными и теперь.

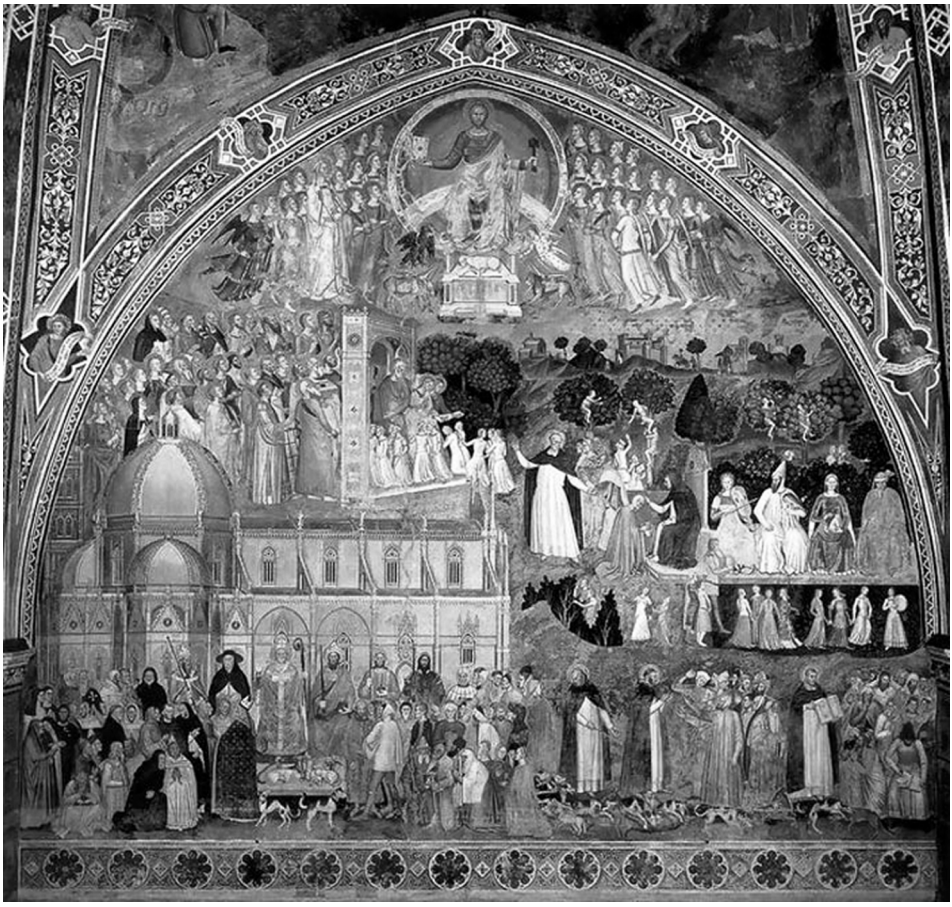
В связи с творчеством Феофана Грека изучаются новгородские росписи пер. пол. XIV в. (как, возможно, оказавшие влияние) и XV в. (как испытавшие влияние); византийская и северная иконописные школы; циклы росписей в Западном и Восточном Средиземноморье, выполненные византийскими мастерами; работы его итальянского предшественника Чимабуэ (ок. 1240–1302) и последовавшего за ним Джотто (1266–1337); и даже творчество грека-киприота, жившего почти на 200 лет позднее — Доменико Теотокопулоса (Эль

Греко). Все они рассматриваются в контексте связей, влияния, или противостояния детерминизму «столичной константинопольской манеры» своего времени, для прояснения значения локальных школ и мастерских, развития архитектуры и живописной техники, социальной природы изменений в западной традиции.

Ченни ди Пеппо, прозванный Чимабуе. Ангел, деталь фрески Мадонна. Трансепт нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Ок. 1296 г.

До приезда на Русь Феофан Грек учился в Константинопольском Пандидактерионе, где преподавали античную философию, богословие, искусство и архитектуру; работал в Халкидоне (пригород Константинополя), генуэзских Галате (в поздневизантийскую эпоху также предместье Константинополя) и Каффе (Феодосии). Его деятельность в Константинополе и Малой Азии подтверждается рядом источников[7]. В Галате того времени, контрастирующей красотой итальянских палаццо, богатством и деловитостью с укладом

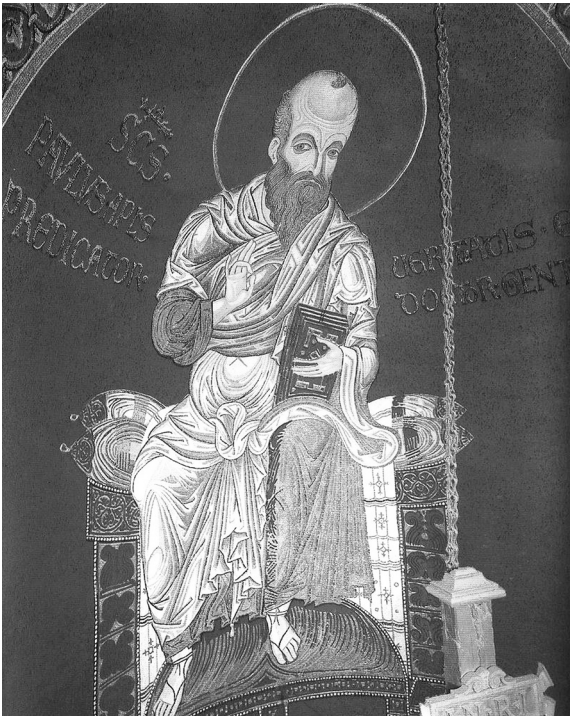
традиционного восточного общества, и упадком и разрушениями отходящей «в прошлое» столицы, он не только имел возможность оценить изменчивость мира, но и рассмотреть новые элементы культуры «Запада».



Андреа да Фиренце. Церковь воинствующая. Церковь Санта Мария Новелла, капелла Спаньоло. Флоренция, Италия. 1365–1368 г.

Большинство его соотечественников в качестве направления для путешествий, да и эмиграции, останавливали свой выбор на Италии, но многие и на ее ближайших колониях. Мастер Феофан оказывается в многонациональной, многокультурной, независимой и загадочной Каффе (Кафе). С ним,

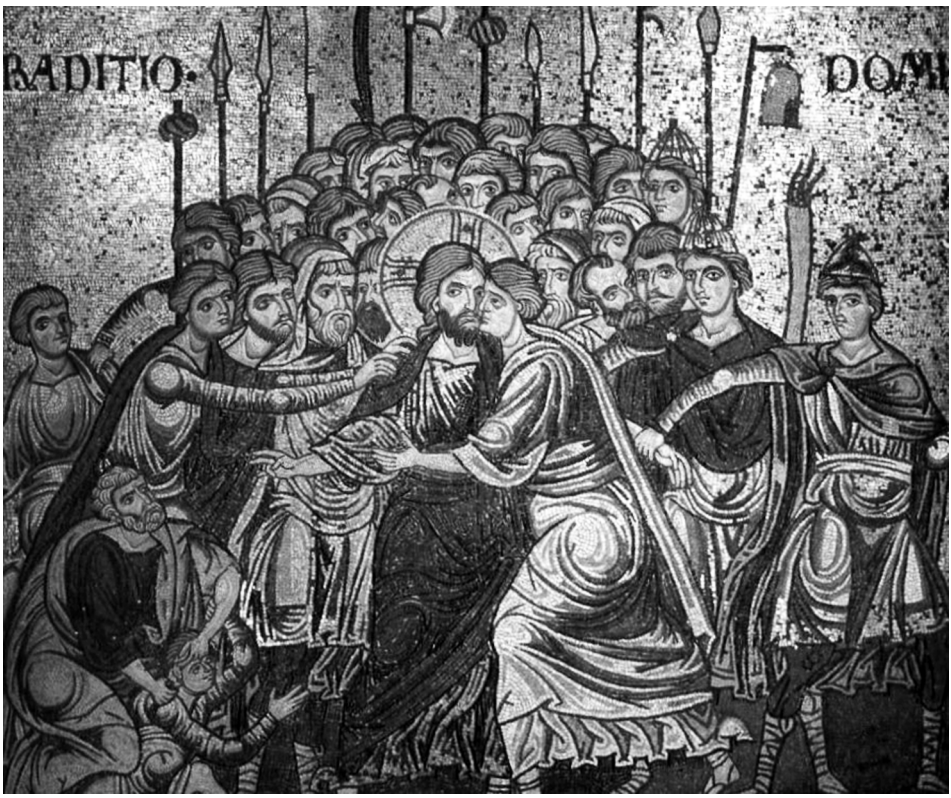
либо его школой, ученые связывают несколько чудом сохранившихся фресок в Восточном Крыму, проникнутых «суровой и пламенной религиозностью»[8, 9].



Апостол Павел. Собор в Монреале (1174–1267). Мозаика конхи северной (левой) апсиды. Византийская школа. Сицилия, Италия. 1183–1189 г.

В 1360-е гг. генуэзцы смогли перевести несколько городов в Тавриде в подчинение католическому епископату Латинской империи. В Константинополе сперва варламиты, а затем и паламиты подвергались гонениям за ересь, что делало византийскую и «католическую» Италию местом прибежища многих и гениальных, и сомнительных личностей. Но и в Италии недавно прошла чума, изгонялись иудеи и всякое «инакомыслие». Так что прежние «культурные контакты» Средиземноморья оказались затруднены множеством обстоятельств. «Друг Киприана» Феофан, таким образом, никогда не побывал не только в Италии, но даже в Македонии. Из этого следует, что он не мог

видеть образцов не константинопольского искусства, что еще более усложняет вопрос о влиянии на его творчество того или иного современного ему стиля. На этот счет существуют многочисленные споры византологов и искусствоведов. Эрвин Панофский, например, изучая линию, перспективу и «объем» в позднесредневековом изобразительном искусстве, пришел к выводу о том, что именно византийская живопись так и не осуществила разрыв с античностью, который состоялся в позднероманском искусстве северной Европы[10]. В этой связи мы не можем рассматривать стиль работ Феофана Грека как равный или неравный аналогичному в ансамблях Запада в синхронном плане. Однако можно попытаться провести некоторые диахронические аналогии с византийскими образцами.



Поцелуй Иуды. Византийская школа. Собор в Монреале. Сицилия, Италия. 1183–1189 г.

Предшествовавшая «комниновская» традиция византийского искусства на удаленных от Константинополя территориях в ее зрелых формах хорошо известна по мозаикам Собора в честь Рождества Пресвятой Богородицы в Монреале[11]. В мозаиках собора представлена большая и сложная живописная программа, с одной стороны, воспроизводящая колористическую гамму, традиционную для Сицилии (например, цикл мозаик в Чефалу), а с другой стороны, демонстрирующая усиление основных характерных особенностей изобразительного языка нового романского, или даже норманно-романского стиля Запада: дробные, но не ритмичные линии, схематизация, плоскостное, необъемное решение тяжеловесных фигур, почти вторящее палеохристианским образцам, и т. д.

Нет и, кажется, не должно быть одухотворенности и экспрессивности в изображениях собора в Монреале; их заменяет декоративность, стремящаяся к орнаментальности. Все это явно показывает разрыв с предшествующими сицилийскими (византийскими) мозаичными циклами. Ранее в искусствознании подобные метаморфозы объяснялись бы работой локальных, провинциальных мастеров, не столь умелых, но сейчас в изображениях видят романское начало — необходимое условие среды, проявившееся также и в архитектуре собора: от мощных, строгих и не уточненных образов должна была исходить спокойная мощь, более характерная для мировоззренческих представлений скандинавских по происхождению норманнов.

Следующий этап развития православных византийских художественных тенденций можно рассмотреть на примере сохранившихся росписей монастыря Сопочаны в Сербии[12], где около 1265 года создавались фрески церкви св. Троицы. В центральной части храма изображения имитируют мозаику, что указывает на важность сооружения. На фресках монастыря Сопочаны бросается в глаза отсутствие контура у фигур, погруженных в легкую дымку, подчеркивающую их объемную округлость.

Композиции известных библейских и евангельских сцен в византийском искусстве XIII в. строятся свободнее и непринужденнее; в образах святых жизненнее видны живые стремления и мысли, волновавшие человека той эпохи. Недавние исследования показали[13], что и метод флорентийца Чимабуе (1240–1302), определяемый как обновляющийся европейский контекст развития живописи, не являлся разрывом с византийской традицией, в виду того, что сама восточная традиция демонстрировала признаки определенной

эволюции. Новая тенденция выражалась в проявляющейся объемности тел и в попытках заставить фигуры святых вступать в диалог со зрителем. Кроме этого, как указывал Э. Гомбрих, «вернувшись к характерному образцу византийского стиля, мы вспомним, что в отвлеченных, статичных канонах были законсервированы античные приемы светотеневой моделировки и ракурсных сокращений»[14].

Мария в композиции «Благовещение».
Монастырь Сопочаны, Сербия. Ок. 1260–1280 г.

Среди непосредственных[15] источников в памятниках константинопольской школы, повлиявших на общий строй, свободу композиционных решений и особенности колорита Феофана, обычно называют фрески трапезной

и мозаики купола Кахриэ Джами (Церковь Христа Спасителя, монастырь в Хоре, Константинополь), хотя для доказательства прямой преемственности не существует значительных оснований.

Мозаика купола Кахриэ Джами. Церковь Христа Спасителя в Полях, монастырь в Хоре, Константинополь. XIV в.

Это — основной памятник монументальной живописи эпохи Палеологов[16], что дает основания предполагать, что его влияние испытали на себе все художники XIV в., тем не менее, его стилистическое происхождение еще также малоизучено.

Прибытие Феофана Грека в Новгород, о причинах которого ничего не известно из подтвержденного документально, в общекультурном срезе предстает не таким уже удивительным «предприятием», совершенным исключительно

по духовному порыву искания «неиспорченного» ни Западом, ни фанатиками истинного православия. Крымские итальянские фактории в этом веке выступали постоянными посредниками между несколькими крупными мировыми центрами в деле обмена идеями, товарами, людьми, в том числе и с Русью. Отправляясь в Новгород, художник не ехал в пустынные и дикие земли, но, по всей вероятности, рассчитывал на высокий уровень заказов и возможность реализации самых смелых замыслов. Известный исследователь итальянских городов раннего средневековья и возрождения В. И. Рутенбург указывал[17] на то, что период городских коммун, вольных городов явился апогеем средневековья, его наиболее блестящим этапом, в чем заключался великий культурный переворот (причем он описывал феномен средневекового европейского города «в целом»). Новгород по своему социальному устройству практически полностью повторял модель итальянских и североевропейских городов-коммун, как независимых, так и полуолигархических республик XI–XIV вв. Не случайно в западном искусствознании можно встретить упоминания о Новгороде того времени как о «северной Флоренции».

Находящийся в таком же экономическом и культурном благоденствии, как итальянские города, в XIV веке Великий Новгород имел обширные контакты с внешним миром (и, в частности, с Византией). В Новгороде хорошо знали константинопольское искусство. В этом веке после более чем столетнего перерыва многие храмы в городе были украшены фресками приглашенных византийских мастеров. «Уже в конце XI века иностранный автор, писавший с восхищением о Новгороде, утверждал, что “лишь Рим мог равняться своим богатством с этим городом” <…> В той же степени, как быт Флоренции или Венеции, весь быт Великого Новгорода был радужно озарен живописью. <…> И такой яркой и звонкой в своих чистых цветовых сочетаниях!»[18]. С середины XIII века именно Новгород становится главным художественным центром Руси. Но одновременно с этим процесс «динамичного» обновления проявляется не только в новгородской живописи, но и в искусстве Византии, Балкан и других областей восточнохристианского искусства. Только на Руси он приобрел особые формы. Новгородские бояре вели активную художественную деятельность, которая имела в большой степени политическое значение в годы возвышения Москвы. Статическая форма изобразительной греческой «нормы» увидела здесь развитие новых тенденций, с большой долей вероятности развившихся от пожелания заказчика. Особенно в иконе новая яркость тонов

заменила темные цвета, а черты фигур смягчаются, обретая то человеческий, то, наоборот, слишком бесплотный образ. Фигуры и их жесты, снисходительные и доброжелательные, усиленные динамизмом и пронизанные торжественным сиянием, свидетельствуют о не замутненном и не воинственном духе беспечной (пока еще) республики.

Новые искания и старые традиции отразились в церкви Спаса на Ковалеве (1345 г.) и в церкви Успения на Волотовом поле (1352 г.). Это промежуточное звено в процессе складывания того стиля, который представлен произведениями второй половины XIV века.

Преображение Господне. Фреска церкви Преображения (Спас на Ковалеве), Великий Новгород. Новгородская школа (?). Ок. 1345 г.