Мученик. Фреска церкви Преображения (Спас на Ковалеве), Великий Новгород. XIV в.

Живописным памятником нового стиля являлась и роспись Михайловской церкви Сковородского монастыря[19] (ок. 1360 г.). Самым большим завоеванием живописи Новгорода стало более глубокое понимание человека. Выражение глаз приобретает мягкость, незнакомую прошлому. Свободное движение, которое усиливается мягкими складками одежд, да и сами фигуры приобретают иные, более стройные пропорции. В этом отразились важные идейные движения века, которые, в частности, проявились в деятельности различных еретических сект (в Новгороде — в ереси стригольников), отстаивавших право каждого человека на личное общение с богом. Классическими образцами новгородского стиля XIV в. *в архитектуре* являются и церковь Федора Стратилата (1360–1361), и церковь Спаса Преображения на Ильине улице (1374 г., росписи — 1378 г.).

И хотя Феофан Гречинин «подписал» более 40 церквей, книжных миниатюр, икон, в настоящий момент мы можем говорить только о фресках церкви

Спаса Преображения на Ильиной улице в Новгороде и, возможно, о двух циклах в Тавриде. Эта роспись, как определил В. Л. Лазарев: «обычно включаемая в историю древнерусского искусства, <…> в действительности является произведением чисто греческого и притом константинопольского мастерства. В пользу этого говорят не только стилистические особенности фресок церкви Спаса, но и все сообщения современников о греческом художнике»[20].

Церковь Спаса Преображения на Ильине улице, Великий Новгород. 1374 г.

К фрескам церкви Спаса Преображения по общему духу и колориту близки иконы Благовещенского собора Московского Кремля (ок. 1405 г.[21]). «Их невозможно принять за работу русского мастера. Они дышат суровым пафосом отречения от мира <…> Именно здесь проявляется коренное отличие Феофана Грека от Андрея Рублева, который, как правило, всегда оттенял в Христе человеческое начало»[22]. По свидетельству Епифания Премудрого[23], Феофан Грек пользовался и в Москве большим авторитетом. Здесь, в некоторой степени, также, как и в Новгороде, но более в отношении композиции, нежели колорита сказалось «влияние» заказчика: из-за высоты и устремленности вверх чинов иконостаса «картины» изображают полные фигуры, в отличие от традиционных византийских поясных. Высокие и мощные фигуры создают совсем необычный как для предшествующей византийской, так и для московской

традиции художественный эффект. Феофан своим творчеством значительно повлиял на русскую школу, из которой вышли многочисленные памятники[24].

* * *

Для прояснения соотношения «детерминированности» и «свободы» в условном пространстве образных смысловых структур и их материального воплощения в средневековом искусстве весьма значительными представляются выводы историческо-семиотической школы: «…есть две реальности — духовная и чувственная: одна реальность есть реальность мистического откровения, другая — реальность чувственного опыта; при этом чувственная реальность, в отличие от реальности духовной — локализована в пространстве и времени. Икона в принципе соотносится с реальностью чувственного, в частности, исторического, — опыта»[25].

Проблема свободы художника в Средние века была всесторонне рассмотрена в работе медиевиста О. Воскобойникова «Свобода средневекового искусства (несколько методологических размышлений)» (2009 г.). Прежде всего, он указывает на то, что «художественные формы не просто эволюционируют, но сосуществуют, противоборствуют, влияют друг на друга, кочуют из страны в страну, неся с собой заложенные в них определенные культурные и политические ценности, всякий раз заново и по-новому их переосмысляя и перерабатывая. В этом одна из характернейших и интереснейших особенностей жизни средневекового искусства: оно руководствовалось универсальными — христианскими — задачами, служило универсалистскому институту — Церкви, но язык его представлял собой, если угодно, бесчисленное множество “диалектов”»[26].

В Византийском искусстве XIV в., как и в итальянском треченто, сосуществовали различные идейные и художественные тенденции. Например, известный австрийский искусствовед и исследователь византийского наследия на Сицилии Отто Демус условно называл их «классицизмом», «маньеризмом», «экспрессионизмом»[27]. И если в предыдущем XIII в. в *maniera greca* работали все крупнейшие мастера Восточного и Западного Средиземноморья, то в XIV веке стиль становится все более интернациональным, в Италию проникают северные французские «моды»[28], а осевшие в Италии греки начинают подражать современным им итальянским картинам, заимствуя из них целый ряд элементов, которые они сочетают с унаследованными ими

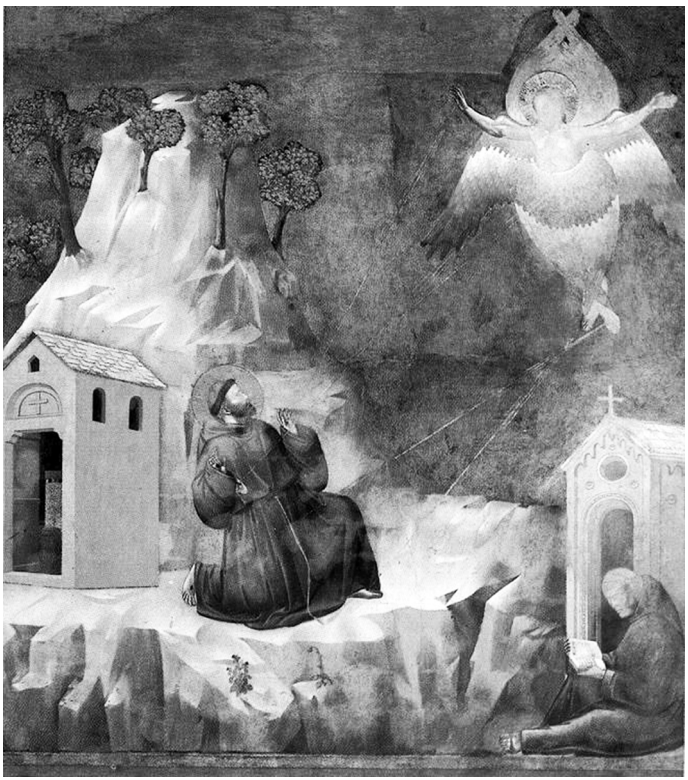
из Константинополя формами[29]. Джорджо Вазари, скорее всего, ошибался, так как достоверных сведений о пребывании греческих мастеров во Флоренции нет, но он писал о Чимабуе так: «этой склонности его натуры благоприятствовала и судьба, ибо тогдашними правителями Флоренции были приглашены несколько живописцев из Греции именно для того, чтобы вернуть Флоренции живопись, скорее сбившуюся с пути, чем погибшую»[30]. То есть спустя три столетия маньерист Вазари все еще считал, что именно греческие мастера стояли в XIII веке на «истинном пути».

Феофан Грек оказался не подвержен никакому влиянию итало-греческих провинциальных образцов, иконография которых «перегружена западными деталями»[31], но, несомненно, учился на лучших образцах палеологовского ренессанса, клонившегося к закату, и, кроме того, был осведомлен о спорах в различных богословских традициях и «изографических образцах», им соответствующих. Все это нашло воплощение в его личной творческой манере в той же степени, в которой его живопись может быть признана новаторской и индивидуальной.

«В эпоху главенства христианской религии искусство действительно формально служило Церкви и решало те же мировоззренческие задачи, но пользовалось при этом собственными выразительными средствами. Поэтому не следует путать художественные и религиозные задачи. Ни в одном из своих жанров, будь то архитектура, скульптура, мелкая пластика, монументальная или книжная живопись, витраж или иконопись, средневековое искусство почти никогда не было просто иллюстрацией каких-либо доктрин: религиозных, политических, философских или иных. Но самой своей свободой и изобретательностью, богатством выразительных средств и индивидуальным мастерством художник помогал — как мы увидим ниже — эти доктрины вырабатывать»[32]. Аскетический идеал уединенного умного делания, созерцания в форме послушания и молитвенного единения с Богом в отшельнической жизни, в творчестве Феофана Грека, Андрея Рублева и других современников воплотился, в том числе, и благодаря апокалиптическим и эсхатологическим чаяниям эпохи. Отец Александр Мень обратил внимание на то, что в ансамбле церкви Спаса Преображения на Ильине композиция Вседержителя в куполе должна рассматриваться именно как воплощение Парусии — незримого присутствия Господа Иисуса Христа в мире с момента его явления, и пришествие его в мир в конце света («жест Его правой руки именословный,

а не благословляющий, книга в левой руке — скорее не Евангелие, а книга судеб Божьих из Откровения»)[33].

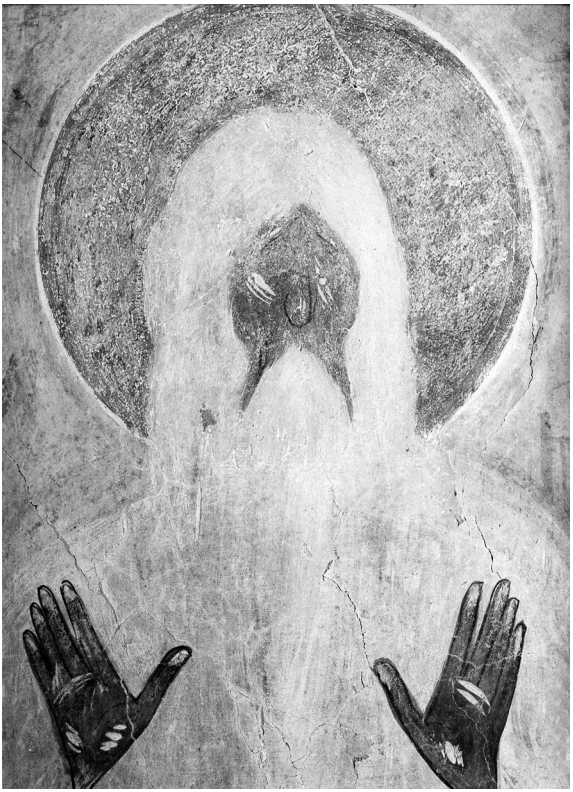
Различия между способами символического мышления восточной и западной ветвей христианства не являются единственными, определяющими различия художественного строя в произведениях проторенессанса, работах греков в южной Италии и в православных памятниках XIV в. Остается прояснить вопрос о том, какие личные политические или догматические идеи «донаторов» с Ильной улицы и лично боярина-мецената Василия Даниловича могли выразиться в росписях мастера-грека? П. Флоренский первым поставил вопрос о своеобразной тенденции, названной им «православным вкусом», где есть «дискурсивная интуиция», но нет художественных цитирований[34].



Джотто и мастерская. Стигматизация Св. Франциска. Фреска в верхней церкви базилики Святого Франциска в монастыре Сакро-Конвенто, Ассизи, Италия. Ок. 1300 г.

Во многом эти различия обусловлены изменившейся внутренней структурой сооружения, сочетанием плоскостей для обзора. Для Древней Руси более характерно «ансамблевое» восприятие искусства в храме, как единого целого канонической архитектуры, настенной живописи и звуков церковного пения и службы. Ж. Деррида, используя аллегорию с *паспарту,* учил: «чтобы открыть путь правде в живописи, нужно почать пространство. Не внутреннее и не внешнее, оно распространяется, уклоняясь от обрамления, но оно не расположено вне рамы»[35]. Поэтому в отношении древнерусского искусства постоянно говорят о возможности его интерпретации только в контексте целостного единства и глубокого символизма пространства храмового сооружения. Что не предполагает рассмотрения в нем «отдельной» «обрамленной» картины, как это, происходит, например, с фресками из циклов Джотто.

Законы пространства, определяющие «композицию» фресок церкви Спаса Преображения на Ильиной улице, обнаруживают максимальную свободу для мастера. В церкви практически нет ограничительных элементов, не дававших бы «пронизывать» взглядом изобразительные поверхности, то есть отдельные архитектурные элементы не «заполняются», как это происходило, например, в раннехристианских храмах, и не ограничены «обрамлением», в которое мастер должен вписать картину. Для позднероманских сицилийских и других византийских фресок характерна также линеарная фиксация формы, ограничивающая свободное движение взгляда, останавливающая его. Этого нет в новгородских храмах. Так же, как и в более ранних новгородских росписях, в церкви, которую расписал Феофан Грек, отдельные элементы находятся в динамической и пространственной связи. Такой «безрамный» опыт соединения отдельных элементов всей композиции достигается при помощи свето-колористического решения: ритмических повторов и чередований оттенков охры, голубого и белого. Особая форма светотени, создающая целостность композиции, в живописи Феофана имеет теоретическую, практическую и даже философскую основу: метафизику света языческого и христианского неоплатонизма. Флюидный золотой свет[36], доминирующий в иконах этого периода, у Феофана источают и образы на стенах, размывая и растворяя «тело» изображения. Главным способом выражения нетварного, «фаворского» Света Преображения являются пробелы (или «пробела»), которые занимали всегда важное место в византийской и русской иконографии, но в манере Феофана теперь становятся более выразительными и «точными».



Феофан грек. Св. Макарий Египетский. Церковь Спаса Преображения, Великий Новгород. Фреска в северной камере на хорах. Троицкий придел. 1378 г.

Метод сравнительного художественного анализа произведения, предложенный Джованни Морелли, способствует выявлению «детерминированных» традицией и идущих от личной свободы деталей живописного произведения. Этот метод исследования творческой манеры мастера и его подражателей через характерные детали (глаза, руки, складки одежды и т. д.) стал основополагающим для искусствоведения XIX–XX вв., и был высоко оценен Бернардом Беренсоном, Францем Викхоффом, Аби Варбургом и другими представителями венской школы искусствознания, к которой принадлежали Макс Дворжак и Алоиз Ригль и, отчасти, Эрвин Панофский. Морелли, по общему определению, указывал в своей теории на то, что личность художника

выражена наиболее достоверно в деталях, к которым меньше всего проявляют внимание. Обследование деталей сохранившихся произведений Феофана Грека указывает на специфический «свободный и непринужденный» мазок, сдержанный, если не сказать, скупой колорит с преобладанием красно-коричневого и светлых тонов для изображения «свечения». Блики-движки, или «пробелы» накладываются энергично и свидетельствуют об уверенности мастера. Белильные яркие линии, большей частью нанесены на одежду и лица, как кажется, одним быстрым движением. Некоторые современники Феофана говорили, что «казалось, он может рисовать и метлой», настолько неявными были очертания фигур при их невероятной экспрессивности. Выразительность и экспрессивность художественной манеры фресок Феофана Грека связывают и с его специфической техникой, называемой «скорописью», для которой характерны также стремление к монохромности и не проработанность мелких деталей изображения.

В этом контексте живописный образ св. Макария Египетского — самое «трудное» для понимания творение Феофана, и самое «завораживающее». К сожалению, другие подобные работы мастера в Храме Спаса Преображения сохранились не полностью. Образ «моления», близкий к образу раннехристианских «Орант», как и предельно аскетичное сочетание оттенков росписи, долгое время объяснялся лишь исихастским влиянием на мировоззрение Феофана, а «живописная фактура» Феофана была лишь средством «для усиления иллюзионизма глубоко одухотворенных образов»[37]. Макарий словно соткан из божественного света, красный цвет — цвет жертвы Иисуса, золотой венец — символ духовной победы добра над злом. Однако колорит, как его задумывал мастер, по всей вероятности, дошел до нас искаженным.

Что же касается аскетичности, поэтичности, стремления к свободе и раскрепощения в работах Феофана Грека, то некоторые исторические данные помогают пролить свет на этот сложный, многогранный и вековой вопрос: «Во второй половине XIV в. искусство Палеологов заметно скудеет, даже константинопольской школы. Как объяснить этот упадок? Здесь пришел на помощь исихазм. В середине XIV в., после церковных соборов, разбиравших споры между сторонниками Григория Паламы и Варлаама, исихазм побеждает по всему фронту. Мрачное монашеское мировоззрение вытесняет здоровые основы палеологовского неоэллинизма начала века. Исихазм подорвал развитие многовековой традиции столичной школы и в сущности нанес

ей смертельный удар»[38]. Однако Феофана, находившегося далеко в Новгороде и Москве, следует признать незатронутым, во всяком случае, в живописной манере, традициями развитого исихазма, «академической сухости» и мрачной экстатичности. Но и «безоговорочное отнесение Феофана к столичной школе явно неубедительно»[39]. Поясняет В. Л. Лазарев: «Если византийские художники обычно изображали святых успокоившимися, принявшими все догматы церкви, не испытывающими никаких терзаний и сомнений, откуда проистекала их душевная уравновешенность, то совсем по-иному трактует своих святых Феофан. В них все бурлит и клокочет. <…> Слишком гордые, чтобы поведать о своей внутренней жизни другим, они замкнулись в броню созерцательности»[40].

Феофан Грек прожил на Севере около 30 лет. Будучи, как представляется, космополитичным по воспитанию, образу жизни и живописной манере, он смог понравиться и новгородцам, и москвичам. Эти культуры не могли не оказать влияния на его мировоззрение, художественный вкус, технику и стиль работы. Однако его связь с русскими обычаями, особенностями работы, верованиями, художественными традициями, к сожалению, практически никак не рассматривается в известных нам исследованиях. Например, изысканный (иногда даже говорят — «аристократичный») «тональный колорит», преодолевающий тяжелую многоцветность восточной палитры, с большим трудом можно отнести к влиянию константинопольской школы, но ему есть множество примеров в местной традиции и, как ни странно, в итальянской живописи, которая Феофану не была известна.

Немецкий архитектор, теоретик и историк искусства Готфрид Земпер (1803–1879) рассматривал «технический императив» как важнейшее понятие художественного творчества[41]. По мнению Г. Земпера, принципы соединения художественных форм подчиняются той же логике, что и возможности техники, а «орнаментальные формы» отнюдь не являются свободным плодом воображения мастера, но целиком определяются законами ремесла. Материалы и освещение, время подготовки и время реализации, многие другие объективные факторы оказывают воздействие на замысел; это в особенности характерно для монументального искусства — архитектуры, мозаики и храмовой фрески. Эту мысль неоднократно повторяли историки искусства, например, немецкий историк Хендке даже посвятил специальное исследование влиянию материала на художественное творчество[42]. О том, что в каждом материале,

к которому прибегает художник, заключено определенное «формальное предназначение», предложил задуматься Анри Фосийон[43] («Жизнь форм»).

Священномученик Климент, папа Римский. Роспись алтаря.
Церковь святого Георгия, Старая Ладога. Последняя четверть XII в.

Работа в технике стенописи, особенно фресковой — это всегда работа большого коллектива мастеров, чьи действия должны быть хорошо спланированы и между исполнителями должно быть взаимопонимание и доверие. Также им должен быть предельно ясен финальный замысел мастера. Система изготовления *buon fresco* (нанесение сухих пигментов на сырую известковую

штукатурку) заставляет мастера-автора продумывать проект всех росписей с их мельчайшими деталями в течение подготовительного периода, и, в отсутствии подготовительных рисунков, «держать его в голове», объясняя изустно помощникам. Представляется, что для такой работы требовалось знание языка и умение выразить словами то, что потом станет живописью. Внесение изменений в неудавшиеся фрагменты (как уже было известно в конце XIV века) приводило к последующему отслоению красочного слоя и, следовательно, разрушению живописи. Не случайно такие «исправления» назывались итальянским словом *pentimenti* (сожаления, раскаяния). Вазари учил: «…необходимо остерегаться переписывать красками, содержащими миндровый клей, желток и камедь или драгант, как это делают многие живописцы, ибо, помимо того, что нарушается естественный ход высветления стены, краски, темнеющие от этой ретуши, через короткое время становятся черными. И поэтому, пусть те, кто хотят работать на стене, работают мужественно по сырому и не переписывают по сухому, ибо, помимо того, что это очень позорно, это укорачивает жизнь живописи, как это сказано в другом месте»[44].

В XIV веке сложные знания о техниках фрески и других видах стенописи получают большое распространение в областях центральной, южной и восточной Европы. Два важных нововведения используются и итальянскими и византийскими мастерами эпохи: применение подготовительного рисунка (синопия[45]) и выполнение работы, более, не по тематическим композиционным частям, а «в дни»[46]. В Древней Руси техника стенной росписи в основном была смешанная — живопись водными красками по сырой штукатурке дополнялась темперно-клеевой техникой (фон, верхние прописки) с различными связующими (яйцо, животные и растительные клеи). Кроме сложностей художественного порядка были и технико-экономические. Весь цикл работ по мокрой штукатурке, например, в Новгороде, составляет 2–3 месяца. Тем более тщательно надо было продумать окончательную композицию в зимний период. Чтобы избежать *pentimenti*, применялись различные уловки: совмещение техник, из-за которых мы теперь не можем оценить первоначальные оттенки и сочетания цветов; работа мастера только на определенных участках, а на других — подмастерьев, что затрудняет установление авторства и, напротив, подчеркивание, усложнение «личной манеры» для «узнаваемости»; трафареты, копирование, что, в свою очередь, вносит неопределенность в оценивание общего художественного уровня работы — некоторые участки

могут быть «гениальными», а другие «шаблонными», особенно в провинциальных сооружениях, и т. д.

Художник огромного темперамента и «напряженного психологизма», свободно обращавшийся с традиционными схемами и канонами, он сумел сочетать свои творческие искания с исканиями всего древнерусского искусства, отразив в опосредованной форме и трагизм противоречий того времени. «В новгородских фресках Феофана — как отметил М. В. Алпатов, — мы угадываем не только лица старцев, их спутанные космы, складки одежды, но постоянно догадываемся о том, как они созданы быстрыми движениями руки художника, меткими ударами его кисти. Живопись Феофана, как и рисунки тушью художников Дальнего Востока, — это не только живописные картины, но и образцы живописной каллиграфии. В них присутствует элемент артистизма и виртуозности. Правда, он никогда не охлаждает горения художника»[47].

Единство субъективности художника с его материалом давало «связанность» особенным содержанием и способом воплощения. Связанность уступила отточенной рефлексии; с наступлением Нового времени она отошла в прошлое и сделала художников, по выражению Гегеля, «“tabula rasa” в отношении материала и формы их творчества»[48]. Немецкий философ при этом под «материальностью» понимал именно «технический императив», а не зависимость искусства от материальной жизни общества, и в целом полагал, что гуманистические тенденции в содержании искусства находятся в противоречии с идеологическими нормами социальных отношений. «В дальнейшем такое непосредственное единение субъективности художника с его материалом расщепляется» и «судьба западного искусства может быть объяснена, только исходя из расщепления, последствия которого мы лишь сегодня становимся способны оценить»[49], — этот тезис Гегеля оказался важен для развития теории искусства, но что обратил внимание современный философ Джорджо Агамбен. Средневековый художник с точки зрения профессиональных художественных возможностей не определял своей задачей создание мира новых и прекрасных форм, но представлял себя частью этого мира.

Греческие мастера необходимо учитывали комплекс местных тенденций и сложившихся локальных традиций, поэтому без глубочайшего анализа предшествующих образцов новгородской и московской школы анализ произведений константинопольского мастера представляется затруднительным, а этих образцов сохранилось крайне мало. Было бы не совсем верно

предполагать, что прибывшие по приглашению мастера всегда и безоговорочно приносили с собой новый стиль и новую или альтернативную философию, выражая ее в сюжетах, композиционном решении и техниках. Соотношение и влияние всех характеристик школы, мастерской, влияние работы местных «помощников», а также богословские и житейские «беседы», окружавшие процесс создания того или иного произведения, должны изучаться в сравнении и поиске подобия, а также изучении возможного «отступничества», но взятые в самом широком контексте теории и философии искусства, как синтез богословских и художественных идей, традиций северного и византийского искусства, и как целостный комплекс, рассчитанный, прежде всего, на средневекового зрителя Новгорода и других городов Руси. «На Руси для него открылось широчайшее поле деятельности, которое он уже не мог обрести в быстро нищавшей Византии. И есть основания полагать, что Феофан эмигрировал из Константинополя не случайно»[50].

По свидетельствам современников и комментариям исследователей, Феофан никогда не копировал и не повторял никакие образцы. Но при всей своей свободе и индивидуальной художественной манере мастер из Константинополя отстаивал именно «неоклассические» (по выражению О. Демуса) композиционные и стилистические правила палеологовской живописи. Период «реалистического искусства» был им начат в Новгороде, на нем же он и закончился: уже в творчестве Андрея Рублева проступают «маньеристические» черты (элементы стилизации). В самой Византии уже не создавались и никогда более не будут созданы примеры подобного стиля. «Бежав» от константинопольского догматизма и «художественной реакции», Феофан обрел творческую свободу или лишь передал в полной мере все свои терзания и противоречия? На этот вопрос, пожалуй, нельзя дать однозначный ответ. Очевидно, что работы Феофана Грека совпали с «расцветом» локальных восточно-христианских школ (включая сербскую и грузинскую) и всей национальной русской живописной школы, подсказав новые приемы и путь «к свободе», пусть и воспринятый по-разному.

* * *

Проблема интерпретации объекта художественного творения возникла в новую эпоху, открывшую иной культурный и мировоззренческий горизонт. Джорджо Агамбен, перечитывая «Эстетику» Гегеля, и формулируя свою

проблематику искусства в хайдеггеровском ключе, заметил, что «пока художник существует в сокровенном единстве со своим материалом, зритель видит в произведении только собственную веру и высшую истину своего бытия, которая доставляется сознанию наиболее необходимым образом, и проблема искусства-в-себе не может даже возникнуть, поскольку оно является как раз тем общим пространством, где все люди, художники и не-художники, пребывают в живом единстве»[51]. Гегель же утверждал, что «материал и форму, соответствующую этому материалу, художник носит непосредственно внутри себя, они являются сущностью его существования, которую он не выдумывает, а которая есть он сам. …Лишь в этом случае художник всецело воодушевлен своим содержанием и изображением»[52]. Благодаря философским исканиям XX века стало очевидно, что некоторая «не выговоренная» часть художественного образа, символа может являть собой свидетельство: свидетельство достояния «культурного» круга. В культуре художественные произведения могут жить как «в горизонте личности», так и в горизонте совокупности информационного поля «других личностей» — предшествовавших, настоящих и будущих.

Мартин Хайдеггер искал в художнике исток творения и исток художника в творении[53]. Именно в художнике сходятся все линии соблазна свободой и несвободой творчества. Задача средневекового мастера, воспитанного на трансцендентных началах, но творившего в эпоху эволюции роли личности в искусстве — не украшать существование, не подменять его, а быть им, что, как нам кажется, понимал глубоко чувствующий новые времена Феофан из Константинополя.

Примечания

[1] Философия совершает одним своим движением «прыжок в исток» и пользуются для этой цели то произведением искусства, то актом творения, то образом, то символом. Сложившаяся в последние десятилетия «междисциплинарность» гуманитарного знания не может не радовать.

[2] *Арнхейм Р*. Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ. В. Л. Самохина; общ. ред. В. П. Шестакова. М.: Прогресс, 1974. С. 162.

[3] *Муратов П. П.* Византийская живопись // Муратов П. П. Ночные мысли. М.: Прогресс, 2000. С. 152.

[4] *Бельтинг Х*. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

[5] *Алпатов М. В*. Искусство Феофана Грека и учение исихастов // Византийский вестник. Т. 33. М., 1972. С. 196.

[6] *Аверинцев С. С.* София-Логос. Словарь. 2-е изд., испр. Киев: Дух і Літера, 2001. С. 155.

[7] К сожалению, эти произведения не сохранились.

[8] Речь, в частности, идет о росписи храма Святого Стефана в Феодосии-Кафе. Изображение Богоматери в этом храме напоминает позднюю иконописную работу Феофана, датированную 1405 годом.

[9] См.: *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. Киев: Наукова думка, 1966; *Ишин А. В.* Византия, Крым, Русь в творчестве Феофана Грека // Ишин А. В. Наследие Крыма. Симферополь. 2004. № 5. С. 62–64; *Лыкова Н. Н.* Своеобразие византийского стиля во фресковой живописи Феофана грека на территории средневековой Таврики // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». 2013. Т. 24 (65), № 3. С. 185–195.

[10] См. об этом: *Панофский Э.* Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб.: Азбука-классика, 2004. 337 с.

[11] Архиепископский кафедральный собор (итал. Duomo di Monreale или Santa Maria Nuova), расположенный в пригороде столицы Сицилии Палермо. Памятник арабо-норманнской архитектуры, заложенный сицилийским королем Вильгельмом II Добрым (1153–1189). Известен циклом мозаик на темы Ветхого и Нового Завета, выполненных византийскими мастерами в 1183–1189 г.

[12] Сербский православный монастырь с церковью Святой Троицы; расположен близ города Нови-Пазар (юг Сербии). Фрескам Сопочан близки росписи других сербских монастырей этого периода (в церкви Святых Апостолов в Печской патриархии, 1260 г.; в церкви Успения монастыря Морача, 1251–1252).

[13] «Cenni di Pepe, detto Cimabue» [Ченни ди Пепе, прозванный Чимабуэ]. URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/cenni-di-pepe-detto-cimabue_%28Dizionario-Biografico%29/ (доступ: 24.03.18). Статья в энциклопедии «Треккани».

[14] *Гомбрих Э*. История искусства. М.: АСТ, 1998. С. 30.

[15] Существование же еще одной, критской, поздневизантийской школы живописи в данный момент оспорено и считается «придуманным» Г. Милле. (См.: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 187).

[16] Отказ от фронтальности изображения, асимметричность композиционного построения, динамизм многофигурных изображений характеризуют мозаику и фреску палеологовского ренессанса. Мягкий и нежный колорит подчеркивает стройность и изящество фигур с одухотворенными аскетическими лицами, выражающими приветливый и добродушный характер. Преобладают цвета: фиолетовый, голубовато-синий, светло-зеленый, жемчужно-серый, белый, розовый и золотой.

[17] См.: *Рутенбург В. И*. Итальянский город от раннего Средневековья до Возрождения. Л.: Наука, 1987.

[18] *Рерих Н. К.* Из письма. Цит. по: *Юшкова Н.* Русский путь Николая Рериха // Восход. ИЦ РОССАЗИЯ. 2005, февраль, № 2 (130). URL: http://rossasia.sibro.ru/upload/pdf/voshod_2005-02.pdf18561 (доступ: 24.03.18).

[19] Исследовательские работы 20–30-х г. XX века выявили значительное число хорошо сохранившихся фресковых композиций, выполненных вскоре после возведения храма (Храм Михаила Архангела был построен по заказу архиепископа Моисея в 1355 г.). Во время войны храм был разрушен (часть фресок сейчас восстановлена). В святых Сковородского монастыря не было прямолинейности образов исконно новгородской традиции, идущей из XII в., колорит был более ярок и близок к звонкому колориту местной иконы того времени, построенному на оттенках оранжевого, зелено и синего тонов. По своему стилю сковородские фрески значительно отличались от фресок «феофановской школы».

[20] *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 162.

[21] После 1378 г. Феофан, по-видимому, работал в Нижнем Новгороде, но его росписи этого периода до нас не дошли.

[22] *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. С. 164.

[23] *Голейзовский Н. К.* Епифаний Премудрый о фресках Феофана Грека в Москве // Византийский временник. 1973. № 60.

[24] Феофан Грек создал в Москве мастерскую, которой приписывают иконы «Богоматерь Донская» с «Успением» на обороте (1380 г. или 1392 г.), «Четырехчастная», «Преображение» из Переславля-Залесского и инициалы «Евангелия Кошки» (около 1392 г.).

[25] *Успенский Б. А.* Русская духовность и иконопочитание // Факты и знаки: исследования по семиотике истории / Ин-т славяноведения, Рос. акад. наук. Вып. 3 / [под ред. Б. А. Успенского и Ф. Б. Успенского]. М.; СПб.: Нестор-История, 2014. С. 38–71. С. 45.

[26] *Воскобойников О. С.* Свобода средневекового искусства (несколько методологических размышлений) // НЛО. 2009, № 99. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2009/99/vo4.html (доступ: 24.03.18).

[27] См.: *Демус О.* Мозаики Византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / пер. с англ. Э. С. Смирновой; ред. и сост. А. С. Преображенский. М.: Индрик, 2001.

[28] См.: *Гомбрих Э.* История искусства. М.: АСТ, 1998.

[29] *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. С. 185.

[30] *Вазари Д*. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе: пер. с итал. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2017. С. 75.

[31] *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. С. 185–186.

[32] *Воскобойников О. С.* Свобода средневекового искусства (несколько методологических размышлений) // НЛО. 2009, № 99. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2009/99/vo4.html (доступ: 24.03.18).

[33] *Мень А.* Феофан Грек. Из «Библиологического словаря» священника Александра Меня: в 3 т. СПб: Фонд А. Меня, 2002. URL: http://krotov.info/spravki/1_history_bio/14_bio/feofan_g.html

[34] *Флоренский П.* Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М.: Академический Проект — Гаудеамус, 2012.

[35] *Деррида Ж.* Правда в живописи // Эстетика и теория искусства XX века [Хрестоматия] / отв. ред. А. С. Мигунов, Н. А. Хренов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 123.

36 Дебаты св. Григория Паламы (1296–1359) относительно догмата о «нетварных энергиях» с монахом Калабрийцем (1290–1348) побудили св. Григория к написанию знаменитых «Триад в защиту священно-безмолвствующих». В этом труде он отстаивал учение о «вечно сияющих, изобильно и таинственно льющихся из Божьей Сущности энергиях (действиях), к которым приближает постоянная молитва и через которые каждый может приобщаться к Богу». После июньского Собора 1341 г. учение было принято как православное, а символом Божьих энергий стал «нетварный Свет Преображения Христова», или «фаворский свет», который стало уместным запечатлеть на иконе.

[37] *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. С. 163.

[38] *Алпатов М. В*. Искусство Феофана Грека и учение исихастов. С. 191–192.

[39] Там же. С. 192.

[40] *Лазарев В. Н*. История византийской живописи. С. 163.

[41] Первые две книги фундаментального труда ученого «Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика» (продолжение так и не появилось) вышли в свет соответственно в 1861 и 1863 годах.

[42] См.: *Базен Ж.* История истории искусства: От Вазари до наших дней. М.: Прогресс, 1994.

[43] См.: *Фосийон А*. Жизнь форм. Похвальное слово руке. М.: Московская коллекция, 1995.

[44] *Вазари Д*. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. С. 47.

[45] Синопия — изготовление подготовительного рисунка под непосредственную «заливку цветом». Рисунок производится красно-коричневой краской, известной по центру производства в греческом Синопе (ныне район в северной Турции). Открытие средневекового метода, от которого отказались уже художники итальянского Возрождения в пользу изготовления подготовительного картона, произошло в годы Второй мировой войны, когда с отслоением фресок были обнаружены «чертежи», выполненные базовым цветом. В других областях, как и на Руси, метод использовался еще и в XVI веке.

[46] Работа «в дни» предполагает работу с одним участком композиции в день; обычно это 3–5 кв. м. При создании больших фресок штукатурку наносили только на тот участок фрески, который мог быть завершен за один день.

[47] *Алпатов М. В*. Искусство Феофана Грека и учение исихастов. С. 198–199.

[48] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: в 4 т. Т. 2. М.: Искусство, 1969. С. 317. URL: http://esthetiks.ru/gegel-lektsii-po-estetike/tom-2-razvitie-ideala-v-osobennyie-formyi-prekrasnogo-v-iskusstve.html

[49] *Агамбен Дж*. Человек без содержания. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 51.

[50] *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 163.

[51] *Агамбен Дж.* Человек без содержания. С. 54.

[52] *Гегель Г. В. Ф*. Эстетика: в 4 т. Т. 2. М.: Искусство, 1969. С. 320.

[53] *Хайдеггер М*. Исток художественного творения: избранные работы разных лет / пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008.