

Центр медиафилософии Института философии СПбГУ
Международный центр изучения русской философии
Санкт-Петербургский консорциум независимых критиков

Жанна НИКОЛАЕВА
Александр РЫБАС
Валерий САВЧУК

ФЕОФАН ГРЕК – ЗЕЛО ХИТРЫЙ ФИЛОСОФ

триография

Санкт-Петербург
2019



ББК 71 Монография написана при финансовой поддержке
Н 76 гранта РФФИ 18-011-00552А (СПбГУ).

Авторы: В. В. Савчук – Введение, Часть I, Заключение;
Ж. В. Николаева – Часть II, Заключение;
А. Е. Рыбас – Часть III, Заключение.

Рецензенты: Н. В. Филичева – доктор философских наук,
С. Л. Фирсов – доктор исторических наук.

Н 76 **Николаева Ж.В., Рыбас А.Е., Савчук В.В.**
Феофан Грек – zelo хитрый философ: Триография.
СПб.: Академия исследования культуры, 2019. – 234 с.
ISBN 978-5-6041848-3-7

Творчество Феофана Грека рассматривается не только как художественное послание, но и как имеющее философское содержание. Анализируются образы Иисуса Пантократора, Троицы, а также письменные источники той поры, в частности Епифания Премудрого. Представлен контекст художественной практики проторенессансного периода и показано место в нем работ Феофана Грека. Выделяются различные подходы к анализу работ Феофана: искусствоведческий, теологический и контекстуальный, учитывающий различные коннотации слова «философ» в древнерусской культуре XIV–XV вв.

© Ж. В. Николаева, 2019

© А. Е. Рыбас, 2019

© В. В. Савчук, 2019

© В. В. Пасынков: обложка, 2019

© Академия исследования
культуры, 2019

ISBN 978-5-6041848-3-7

Оглавление

Введение..... 5

Часть I. Феофан Грек как мыслитель

Власть образа 15

Соразмышление..... 43

Исходная форма мысли 70

Топологическая перспектива..... 87

Часть II. О художественной свободе Феофана Грека

Проблемы метода 97

Личность и традиция..... 105

Технический императив 145

Часть III. Сомнения и озарения

Философ в Древней Руси..... 161

«Хитрость» художника Феофана:
исторический контекст 179

Икона как искусство:
попытка актуализации 196

Заключение..... 215

Информация об авторах..... 232

ВВЕДЕНИЕ



Мнение о том, что русская философия литературоцентрична, столь же расхожее, сколь и, в сущности, заведомо одностороннее. Верно, что труды *русских философов* (выносим за скобки проблему идентификации русскости философии) немислимы без изучения их в контексте *русской* литературы, что им присущи образность, метафоричность, эмоциональная вовлеченность, этическая размерность и персональная интонация. Однако так было не всегда. В изначалье русской философской традиции были иные примеры отождествления фигур философа и художника. Ярким примером этого может послужить творчество Феофана Грека (1330-е – ок. 1415).

Обратившись к первоисточникам, читаем: «Преславный мудрец, философ зело хитрый... книги изограф нарочитый и среди иконописцев отменный живописец», – так характеризует Феофана Грека его современник монах Елифаний Премудрый. И далее: «Поне же егда живях на Москве, иде же бяше тамо муж он живый, преславный мудрок, зело философ



хитр, Феофан, гречин, книги изограф нарочитый и живописецъ изящный во иконописцех, иже многи различные множае четверодесято-численныхъ церквей каменныхъ своею подписал рукою, яже по градом, елико в Константине граде и в Халкидоне, и в Галафе, и в Кафе, и в Велицем Новгороде, и в Нижнем»¹.

К этой рельефной характеристике Феофана возникает целый ряд вопросов. Характеристика «зело хитрого философа» в отношении иконописцев была исключительна: по крайней мере, определение «философа» к другим греческим стенописцам и иконописцам (Олисею Гречину, XII–XIII в.², Исаею Гречину, работал в Новгороде в первой половине XIV в.) не встречается. Отчего же Феофан Грек был удостоен этой характеристики? Не оттого ли, что его работы

¹ Письмо Епифания к другу своему Кириллу / Пер. с др.-рус. и ком. А. И. Некрасова // Мастера искусства об искусстве. Т. 4: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. М.; Л.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1937. С. 15–18. Преподобный Епифаний Премудрый (~1358 – ~1443) – русский монах, агиограф, духовный писатель и мыслитель, автор житий и посланий, раскрывающих мировоззрение Древней Руси, один из первых русских православных писателей и философов.

² См. собранные и введенные в искусствоведческий контекст сведения об Олисее (Алексее) Гречине: Колчин Б.А., Хоросhev А.С., Янин В.Л. Усадьба новгородского художника XII в. М.: Наука, 1981.



несли столь недвусмысленное философское послание? Если так, то какое? А определение понятия «философ» определением «хитрый» не получил ли он от Епифания Премудрого благодаря тому, что искусно прятал свою философию за образами в расписываемых им церквях и иллюстрациях к Евангелиям? И, к тому же, не прятал ли Феофан свою философию самым надежным способом, открыто предъявляя ее образы, подобно тому, как говорил Лао-Цзы: «Все показать – значит все скрыть»?¹

Из содержания письма Епифания следует, что он весьма и весьма высоко оценивает творчество Феофана Грека, его образованность, его византийское происхождение, откуда были заимствованы и церковь, и способы ее росписи на Руси. Но почему же Епифаний не ограничился определением «мудрый»? И как все же отнести нам к такому определению – исключительно как к позитивной характеристике? Как трактовались взаимоотношения между

¹ Таковой сокрытой тайной явленности обладает не только роспись Храма, но и сам Храм, архитектура которого «еще недостаточно исследована. ... Отсюда следует, что ... внимательное взглядывание в архитектуру храма сулит множество находок и настоящих открытий» (*Седов В.В. Церковь Спаса на Ильине улице в Новгороде: архитектура боярского храма. М.; Вологда: Древности Севера, 2015. С. 64*).



художником и философом в ту пору? Кого еще называли философом из тех, кто не писал философские труды? Да и каков был статус философа в то время на Руси? Вполне вероятно, что, ответив на эти вопросы, можно будет посмотреть на росписи Феофана Грека как на философское высказывание.

Интересны и во многом еще не исследованы причины преодоления отрицательного отношения к философии в древнерусской культуре, и этот сюжет не менее важен для понимания статуса философа в древней Руси, чем описание положительного контекста употребления слова «философ». Однако становление положительных коннотаций философа в отношении, например, мыслителя говорит о некоей цикличности в формировании то позитивного, то негативного его значений. Но еще более важный – поскольку не очевидный – вопрос: какие протофилософские формы творчества существовали во времена Феофана Грека, кто философствовал стихийно, а какие философские ипостаси примерялись на себя сознательно?

Так, уже значительно позже, на рубеже XIX–XX веков, философ утрачивает желание вести беседы с ученым, но, следуя за экстравагантным высказыванием Ницше, все более настойчиво берет себе в собе-



седники художника. Ницше поведал о своем приоритете, усиливая свое отношение выделением курсивом глагола «путают». «Мы, философы, ни за что так не благодарны, как если нас *путают* с художниками», – писал он Брандесу из Турина 4 мая 1888 г.¹ Константин Леонтьев в это же время, но независимо от Ницше, идет дальше в своем самоотчете: «Я по складу ума более живописец, чем диалектик, более художник, чем философ»². Этим он не только дает повод называть себя «русским Ницше», но и проясняет *ограничение* понятия «мыслитель» предикатом «русский»: он *более* художник, чем философ.

Другой отечественный мыслитель, В. В. Розанов, также часто именуемый «русским Ницше» (повидимому, не в последнюю очередь из-за того, что при всей своей «чудовищной лени читать» он много «переживал», то есть читал, размышлял и совпадал в мысли и чувстве, например, с Константином Леонтьевым), а по радикальности, сродственной и Ницше, и

¹ *Nietzsche F. Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe. Bd. 8, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari unter Mitarbeit von Helga Anania-Heß, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2001. S. 309.*

² *Леонтьев К.Н. Письмо И. И. Фуделю 6 июля 1888 г. // Леонтьев Константин. Избранные письма. СПб.: Пушкинский фонд, 1993. С. 385.*



Леонтьеву, полагавший себя радикальнее их, признавался: «Мне много пришло на ум, чего раньше *никому* не приходило, в том числе и Ницше, и Леонтьеву»; «Я боюсь ошибиться не в мысли (этого я именно не боюсь), но очень боюсь быть худым художником своей правильной мысли»¹. Как *художник*, он убежден в верности своей мысли, перед ним одна задача — найти соответствующую ей форму выражения, что, как показало время, ему удалось на славу.

В данной книге к ряду философов-художников авторы предлагают открыть ряд художников-философов. И первый из них — Феофан Грек. Авторы триографии, объединенные общностью предмета исследования, сохраняют свой взгляд, используют свои подходы и, соответственно, идут разными путями к общему для всей книги выводу — творчество Феофана Грека трактуется как философское высказывание.

¹ Розанов В.В. Открытое письмо Д. В. Философону // Мир искусства. 1988. № 20. С. 61.

Часть I

**ФЕОФАН ГРЕК
КАК МЫСЛИТЕЛЬ**



ВЛАСТЬ ОБРАЗА

Известный специалист по древнерусскому искусству В. Н. Лазарев полагает, что «свидетельство Епифания о том, что Феофан был “преславным мудрецом, философом zelo хитрым”, говорит о начитанности художника и широте его духовных запросов»¹. По сути, фигура философа отождествляется здесь с хорошо образованным человеком и эрудитом.

Трудно, однако, не вспомнить гераклитовское высказывание о многознании, не делающем человека мудрым и не ведущем с необходимостью к философской позиции. Образованность и эрудиция в ту пору составляли содержание слова «хитрый».

Автор обстоятельного исследования о фигуре философа в Древней Руси приводит свидетельство о тождестве характеристики «хитрый» и «образованный»: «...под философом могли подразумевать вы-

¹ Лазарев В.Н. Феофан Грек и его школа. М.: Искусство, 1961. С. 29.



сокообразованного человека, занятого гуманитарной деятельностью. Так, об известном итальянском гуманисте и книгоиздателе Альде Мануции писал знавший его Максим Грек: “...въ Венеции был некий философ, добре хытр, имя ему Алдус, а прозвище Мануциус; родом фрязин, отчъством римлянин, ветхаго Рима отрасль; грамоте и по-римскы и по-греческы добре гораздо. Я его знал и видел въ Венеции и к нему чясто хаживал книжным делом”¹.

Фрязин (искаж. франк) Мануциус «хытр» тем, что образован, что знал языки, что многие книги читал. Позитивное содержание слова «хитрый» усиливается, если соотнести хитрость с греческим словом *techné*, понимаемом как хитрость и обман природы. Несомненно, это в первую очередь относится к художнику, который открывает красками другой мир, который на плоскости изображает мир, выходящий за границы стен храма, столбов и приделов, а в пространстве купола буквально создает образ Христа Вседержителя, извне – с небес – смотрящего на прихожан (например, в церкви Спаса Преображения на Ильине улице).

¹ Громов М.Н. Образы философов в Древней Руси. М.: ИФ РАН, 2010. С. 20.



Первая и лежащая на поверхности версия тако-
ва: Феофан Грек столь радикально отличался по ма-
нере письма, по образно-смысловой структуре изо-
бражавшихся им икон, фресок, иллюстраций, заглав-
ных букв, что это не могло не заинтриговать его со-
временников и последующих исследователей его
творчества: «Можно полагать, что украшение тере-
мов знати изображениями солнца, луны и звезд бы-
ло обычным делом. Епифаний акцентирует внимание
не на самом факте росписи великокняжеского терема,
а на том, что роспись была “невиданной” и “неведо-
мой” по красоте. А. Д. Седельников рассматривал
выражение “незнаемую подписью и страннолепно”
как своеобразный словесный штамп, характерный
для Епифания Премудрого и окружающей его лите-
ратурной среды. Наблюдение исследователя служит
одним из аргументов в пользу авторства Епифания,
но ни в какой мере не подвергает сомнению смысл
епифаниевской характеристики росписи терема. По-
этому можно рассматривать эту характеристику как
намек на необычность и новизну сюжетов росписи»¹.
При этом «страннолепно» одного происхождения со

¹ Голейзовский Н.К. Епифаний Премудрый о фресках Фео-
фана Грека в Москве // Византийский временник. 1973. Т. 35.
С. 224.



словом «странник» и глаголом «странствовать», отголосок чего мы слышим в слове «иностранный».

Происходила ли новизна трактовки религиозных сюжетов, так поразившая современников Феофана и продолжающая поражать нас по сей день, от гениальности художника, которому стало тесно в кругу византийских иконописцев¹, или же, напротив, от транслируемого им константинопольского контекста? Или же, как полагает В. В. Седов, гениальная архитектура храма сподвигнула художника на равную архитектуре роспись его?² С позиции историка архитектуры, храм первичен не только по отношению к времени росписи его, что очевидно, но и содержательно. Ведь, как не устают повторять В. В. Седов, архитектура храма не только создает стены для росписи, но и несет эстетическое значение и, что важнее, несет скрытые смыслы, вкладываемые архитектором, которые воздействуют на сознание, влияя,

¹ Согласно В. Н. Лазареву, «в свете открытий последних тридцати лет вряд ли можно сомневаться в том, что среди византийских художников XIV века Феофан Грек был одной из самых ярких, если не самой яркой индивидуальностью» (Лазарев В. Н. Феофан Грек и его школа. М.: Искусство, 1961).

² Седов В. В. Церковь Спаса на Ильине улице в Новгороде: архитектура боярского храма. М.; Вологда: Древности Севера, 2015. С. 7, 44–45.



изменяя и трансформируя его. Архитектура храма «незаметно» определяет взгляды, эмоциональное состояние, телесные жесты, поведение. Архитектура храма укрепляет веру.

История искусства свидетельствует о том, что любое искусство развивалось в противоборстве тенденций, заказчиков и художников, искусств различных стран и городов. Константинополь исключением не был: как и в других городах, где работал Феофан, там были разные школы иконописи, разное отношение к иконе, разные трактовки библейских сюжетов, которые в большей или меньшей степени совпадали или противостояли его позиции.

Надо ли упоминать о том прискорбно малом количестве дошедших до нас работ Феофана Грека (одна из сорока расписанных им церквей), среди которых главное место занимают фрески новгородской церкви Спаса Преображения на Ильине улице? Памятуя об утраченном контексте, о невозвратно ушедших работах многочисленных современников Феофана, можно сказать, что ему повезло: он остался в истории, остался выдающимся художником.



Лицевой летописный свод: «В том же году в Великом Новгороде построили каменную церковь святого Спаса на Ильине улице» (XVI в.)



Здесь следует сделать оговорку, опираясь на результаты исследования Т. Ю. Царевской, посвященные участию византийских художников в росписи соборов и церквей генуэзских городов. Ведь и пригороды Константинополя Халкидон и Галат, и богатая генуэзская колония Кафа – все они принадлежали католическому миру, следовательно, художники расписывали католические храмы. Подобных примеров было немало. Талантливые греческие художники из Византии нередко приглашались для росписи католических храмов. Так, по Т. Ю. Царевской, в 1310 или 1313 году для росписи католического собора Сан-Лоренцо в Генуе пригласили византийского мастера Марка, который во внутреннем тимпане главного портала собора создал фрески со сценами Страшного суда.

Феофану были свойственны истовость веры и строгое следование букве Писания. Не оттого ли многие его образы сопровождаются то развернутыми, то свернутыми свитками («Троица») или Библией в руках («Пантократор»)? Здесь эволюция записи, переход от свитка к книге, в которой все предшествовавшие и раздробленные свидетельства веры собраны воедино. Не потому ли в расписываемом им храме праотцы, праведники и пророки Ветхого Завета



та соединены с историями Нового Завета? Ибо путь к спасению у них один: неустанный труд и подвиг веры.

Феофан – идеолог нового образа веры, нового мироощущения. Учитывая, что прихожане редко прислушивались к философским умозрениям своего времени, фигура Феофана уникальна. Он не просто делает зримыми идеи исихазма, опосредующие его идентичность, но находит единственно возможный для него способ донести их новгородцам. Он прославился тем, что явил свое умозрение в скупых красках фресок¹, оттеняющих невероятную мощь графичности и исполненных движения, показывая, что мысль может быть обусловлена образами, действие – верой, вера – аскезой. Встраивая в образы идеологию, Феофан говорит исходя из Книги, из ее сюжетов и

¹ Не вдаваясь в детали спора о первоначальном колорите, поскольку росписи, открытые в нижних раскопанных исследователями частях алтаря, отличаются более яркими и разнообразными цветами, все же разделяем точку зрения В. Д. Сарабьянова, полагавшего что, хотя фрески и понесли некоторые цветовые утраты, их лаконичный колорит является авторским замыслом. Подобный приём встречается и в некоторых других памятниках византийского искусства, в особенности экспрессивного стиля. URL: <https://tropki.ru/rossiya/novgorodskaya-oblast/velikiy-novgorod/cerkov-spasa-preobrazheniya-na-iline-ulice>.



историй. Вопреки К. Марксу, он идеолог, не порождающий «ложное сознание» и не выражающий структуру, создающую необходимость «ложного сознания» (Луи Альтюссер). Идеологический состав его работ, скорее, описывается следующим определением: «Идеология – это вовсе не Большая Система типа коммунизма, капитализма и так далее, идеология проявляется в самых интимных отношениях»¹, в способах доступа к себе. В этой перспективе не кажется случайным замечанием Л. И. Лившица, высказанное им в беседе с Т. Ю. Царевской: «Феофан Грек принес новые художественные идеи. В этом смысле он был не только художником, но неким идеологом»².

Его искусство (во всех видах: иконопись, фрески, стенопись, иллюстрации) создавало невиданные прежде образы, которые не сразу давались привычным

¹ С. Жижек: «Идеология – пустое слово, именно поэтому она и работает». URL: <http://archives.colta.ru/docs/20836>.

² Феофан Грек: революция в древнерусской живописи. URL: <http://www.radiorus.ru/brand/audio/id/58960/>. См. также: Царевская Т.Ю. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и его место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. М.: Северный паломник, 2008; Царевская Т.Ю. Фреска церкви спаса на Ильине улице. Богоматерь Одигитрия и ее художественные истоки // Зограф. Бр. 34. Београд, 2010. С. 125–136.



способам самоопределения себя. Они были грамматической внутренней состояний: двигаясь взглядом от одного образа к другому (которые можно прочесть как сгустки интенсивности проживания), пришедший в храм со временем замечал, как пульсация внимания от образа к образу замирала, открывая Священную историю. Образы – это не черный ящик между «Я» и образом «Я»; скорее, это новый способ почувствовать себя нерасторжимым с другими. Но возможно ли обнаружить идеологию Феофана в явленном, в самом мощном и выразительном образе Христа Пантократора, выступающего, к тому же, и самым трудным для анализа? Из-за суровости взгляда Христа Пантократора его называли еще Христом Судией: в версиях Страшного суда он традиционно изображался с суровым выражением лица, поскольку, как описывает Евангелие от Матфея, вершил суд, отделяя праведных от грешных. Он держит Книгу в левой руке, вернее, Книга лежит на его раскрытой ладони, – еще мгновение, и он протянет ее нам, даст важнейшее знание о сотворении мира и земной жизни Христа.

Но если Пантократор из Софийского собора в Киеве словно бы бережно прижимает к себе Книгу, как наибольшую ценность, им созданную – Книга как свод, как миропонимание, как учение и настав-



ление в вере, она как сам храм, как здание (здесь переключка с образом Пантократора из Софии константинопольской), то в Новгороде эта Книга даруется, преподносится.

Не стоит недооценивать еще один фактор: внутренние процессы церковной жизни, как, например, популярность в ту пору секты стригольников, с которой вела борьбу церковная власть Новгорода. В этом узле противоречий, во враждебном окружении православный идеолог (знавший сильную сторону католической веры, ее экспансионистскую силу) должен был дать образец жизни праведной, вдохновляя единоверцев противостоять католикам, а язычников — принять христианскую веру.

Что еще символизирует здесь Книга (уже не свиток)? — То, в какой мере жизнь верующего соответствует заповедям. Ибо христианская религия есть религия Писания. И здесь, в этом храме на новгородской земле, она столь же значима, сколь красноречиво указывает на окружение храма, на все еще остающиеся символы многобожия: идолы, амулеты, капища. Не вызвана ли суровая воинственность взгляда Пантократора наличием старых религиозных представлений, кои верой и правдой издавна служили местным племенам? Приход новой веры утвер-



ждает себя Писанием, ведь религиозное «изображение понятно только тогда, когда его созерцание узнают по Писанию»¹.

Очевидно, что христианская вера утвердилась в Новгороде настолько, насколько верующие уже могли соотносить образы и сюжеты с Писанием, но истовость и суровость Пантократора внутри храма не указывает ли на языческое окружение вне его? Его правая рука сложена для благословения, на плечах — полупрозрачная накидка. Он взирает на паству столь пристально, что у пришедших в церковь не может не возникнуть ощущение крайней заинтересованности в пастве *именно этой* церкви, в присутствии каждого конкретного человека здесь. Не адресовал ли Феофан Грек Пантократору свое удивление от новгородцев, от состояния веры и ритуалов, ими исполняющихся на этой северной и снежной земле?

Ошеломляюще суровый и вместе с тем пристальный и заинтересованный взгляд Пантократора устанавливает личностный контакт с каждым, на него смотрящим, тем смотрящим, кто созерцает его строго *снизу* вверх, *задрав* голову. Именно для это-

¹ *Белтинг Х.* Образ и культ. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 23.



го ракурса, для такого положения смотрящего писал Феофан Грек. Когда же сегодня мы смотрим на репродукцию, то смотрим на нее *сверху* вниз, тем самым мы словно бы меняемся местами с Вседержителем, смотрим на него свысока, с его же места власти. Известно, что те скульптуры, на которые мы смотрим снизу вверх, ваяются с нарушением пропорций тела. И, как известно, они неуклюже смотрятся на уровне глаз. Мне не встречалось в литературе, посвященной этой теме, указаний на странное противоречие впечатлений от лицезрения образа непосредственно в церкви и от рассматривания иллюстраций, пусть и сколь угодно хорошего качества. Величественность облика, грозный и испепеляющий греховные помыслы и поступки взгляд, брошенный из купола вниз, на землю, на странице альбома превращаются в застывший, почти стеклянный и безумный взгляд узко посаженных глаз. Следовательно, не совершаем ли мы непростительную ошибку, меняя точку зрения при созерцании иллюстраций Пантократора? Непочтительно нарушая иерархию, смотря сверху вниз и приближая образ к своим глазам, мы теряем замысел художника, его форму общения с нами и обращения к нам. Не утрачиваем ли мы тем самым замысел «зело хитрого» философа?



И все же, нет убедительного ответа на вопрос, чем же вызван столь суровый образ Пантократора. Быть может, изображая Пантократора, грозно смотрящего из-под купола на прихожан, пришедших на службу, Феофан Грек обличал нравы местных верующих, не освободившихся окончательно от языческих ритуалов и предрассудков. Ведь и людьми той поры, согласно обоснованным выводам Г. М. Прохорова, «обрушившиеся на Русь в XIII в. беды воспринимались отчасти как наказание за неискоренность дохристианских верований и обычаев»¹. Именно к этим людям, не знавшим подлинной веры, заключенной в Книге, которую держит в руках Вседержитель, к тем, кто ограничивался наивной верой, перемежая ее с языческими обычаями, обращает свой лик Вседержитель, призывающий прихожан к напряжению всех сил, к истовой исповедальности, к высшему эмоциональному подъему, когда высвобождаются глубоко скрытые чувства страха Божьего и надежды.

¹ Прохоров Г.М. Духовные повороты в истории России // Альманах «Русский миръ. Пространство и время русской культуры». № 10. 2016. С. 189. См. также: Прохоров Г.М. Исламизм и Православное возрождение в Византии, на Руси и в Болгарии (Доклад в Софийском ун-те). URL: <http://www.viaevrasia.com/documents/ANIMUS%C2%A0ROSSICUS.%20Gelias%20Prohorov.pdf>.



Не оттого ли *степень* строгости Пантократора в отношении взирающих на него людей осталась уникальной для изображений, написанных Феофаном? Возможно, суровость условий жизни новгородцев убедила его представить в последующих работах (авторство коих, правда, сегодня под большим сомнением) иные состояния. Возможно, осмотревшись, Феофан, поначалу с острым неприятием относившийся к состоянию веры жителей Новгорода, Нижнего Новгорода, а затем и Москвы, стал впоследствии с пониманием и любовью относиться к людям этого северного для него края – края, стоявшего на границе христианского мира. Его ригоризм, очевидно, смягчился, когда он ближе познакомился с суровыми условиями жизни, которые не могли не отложиться на религиозности народа, на нравах и церковных ритуалах. Патриархальный космос и неверие осуждались в суровых глазах и грозном выражении лица Вседержителя. Видимо, сила этого осуждения была такова, что явилась основным аргументом не писать сцены Страшного суда, обычные в церковных росписях, в церкви Спаса Преображения на Ильине улице. Этот осуждающий взгляд на пришедших в храм совпадал с мироощущением самих людей того времени.



Рефлексия как таковая, в том числе художественная рефлексия, производится не только из своего времени, но и из *своего места* (заметим, как генеалогия и герменевтика, так и «деконструкция имеет место», о чем писал Ж. Деррида своему японскому другу), с присущим им ритмом, темпом и качеством культурных преобразований. Все это в полной мере относится и к попыткам интерпретировать творчество Феофана Грека. В этой интерпретации не может быть ни излишнего преклонения перед «неизреченной тайной» художественного образа, ни высокомерия современника, вооруженного техниками анализа, разработанными в XX веке, ни мобильности искусствоведа, посетившего все храмы и церкви и собравшего все работы греческих художников того периода, с которыми можно сравнивать и соотносить работы Феофана.

Исподволь возникающее намерение трактовать позицию *художника как философа* требует доказательств. И первое из них касается сомнения в ставшей расхожей трактовке слов Епифания Премудрого: «Когда он все это рисовал или писал, никто не видел, чтобы он когда-либо смотрел на образцы, как делают это некоторые наши иконописцы, которые от непонятливости постоянно в них всматриваются, пе-



Феофан Грек. Иисус Пантократор (1378)



Феофан Грек. Иисус Пантократор (фрагмент)



реводя взгляд оттуда – сюда, и не столько пишут красками, сколько смотрят на образцы. Он же, кажется, руками пишет изображение, а сам беседует с проходящими, а умом обдумывает высокое и мудрое, острыми же очами разумными разумную видит доброту. Сей дивный и знаменитый муж питал любовь к моему ничтожеству; и я, ничтожный и неразумный, возымев большую смелость, часто ходил на беседу к нему, ибо любил с ним говорить»¹.

Придя в Новгород уже зрелым мастером, он не мог *списывать* с уже имеющихся икон, в том числе и с тех, которые были писаны его предшественниками (Олисеем Гречином и Исайей Гречином или местными иконописцами, учившимися у греков), которые увидел в Новгороде (нелишне заметить, что они были написаны по византийским канонам непосредственными предшественниками или современниками Феофана, возможно, даже конкурирующей школы)².

¹ Письмо Епифания к другу своему Кириллу / Пер. с др.-рус. и ком. А. И. Некрасова // Мастера искусства об искусстве: В 8 т. м.: Искусство, 1965–1970. Т. 4. С. 16.

² Не могу здесь не привести, выразив искреннюю благодарность, пояснения искусствоведа Ж. В. Николаевой: «В XIV веке сложные знания о техниках фрески и других видах стенописи получают большое распространение в областях центральной, южной и восточной Европы. Два важных нововве-



дения используются итальянскими и византийскими мастерами эпохи: применение подготовительного рисунка (синопия) и выполнение работы не по тематическим композиционным частям, а “в дни” (от *ит. agiornate*), что предполагает работу с одним участком композиции в день, обычно это 3–5 кв. м. При создании больших фресок последний слой штукатурки наносили только на тот участок фрески, который мог быть завершен за один день. Работа в такой технике – это всегда работа большого коллектива мастеров, чьи действия должны быть хорошо спланированы, причем между исполнителями должно быть взаимопонимание и доверие. Также им должен быть предельно ясен финальный замысел мастера. Система изготовления *buonfresco* (нанесение сухих пигментов на сырую известковую штукатурку) заставляет мастера-автора продумывать проект всех росписей с их мельчайшими деталями в течение подготовительного периода и при 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). Кроме сложностей художественного порядка были и технико-экономические. Весь цикл работ по мокрой штукатурке, например в Новгороде, составлял 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; мастер работал только на определенных участках, на других же ра-



И все же, полагаю, он *смотрел* на иконы внутренним взором, *списывал с них*, вспоминая образы, прежде им виденные в Византии, в латинских городах, впечатлившие его в свое время, росписи его учителей, свои прежние изображения, написанные в сорока церквях и храмах до приезда на Русь. И, неизбежно ведя диалог – как это можно игнорировать? – с незнакомой ему ситуацией, с заказчиками, иерархами и простыми новгородскими людьми (отмечу, что Епифаний Премудрый нигде не указывает на языковые трудности диалога с «Гречином» ни в его личных беседах с ним, ни в беседах с теми, кто заходил к нему в церковь во время работы)¹, Феофан творчески синтезировал их и с помощью своих работ старался «примирить» разнообразные, а зачастую и противоположные тенденции в уместном для

ботали его подмастерья, что затрудняет установление авторства; подчеркивание, усложнение “личной манеры” для “узнаваемости”; трафареты, копирование, что, в свою очередь, вносит неопределенность в оценивание общего художественного уровня работы, так как некоторые участки могут быть “гениальными”, а другие “шаблонными”, особенно в провинциальных сооружениях, и т. д.»

¹ Видимо, потому, что «иеромонах Епифаний, жизнеописатель преподобного Сергия, получил образование в Греции» (Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе. М.: Лепта-Пресс, 2003. С. 25).



этой церкви образе. В итоге своеобразие суровой мощи и динамизма его фресок оказалось столь значимо, что существенно отличало его не только от новгородского контекста, но и от византийского искусства в целом, которое, согласно специалистам, было лишено трагизма и которому был присущ «светлый настрой» (О. С. Попова).

Следует указать и на удивлявшее современников Феофана обстоятельство: не списывая с образцов, он создавал весьма своеобразные характеры персонажей, каждый из которых не похож на другого (вспомним в этой связи жанр группового портрета Малых голландцев, у которых персонажи выходили на одно лицо). И ликами, и объемным расположением в пространстве, и позой, и жестами Феофан нигде не повторяется, словно он писал их с реальных людей. Каждая композиция состояла из психологически достоверно взаимодействующих персонажей, обращенных друг другу либо напрямую говорящих с нами. Не потому ли они гипнотически притягивают к себе любого, вошедшего в церковь, и продолжают привлекать по сей день, являясь выдающимися произведениями в истории изобразительного искусства Руси?



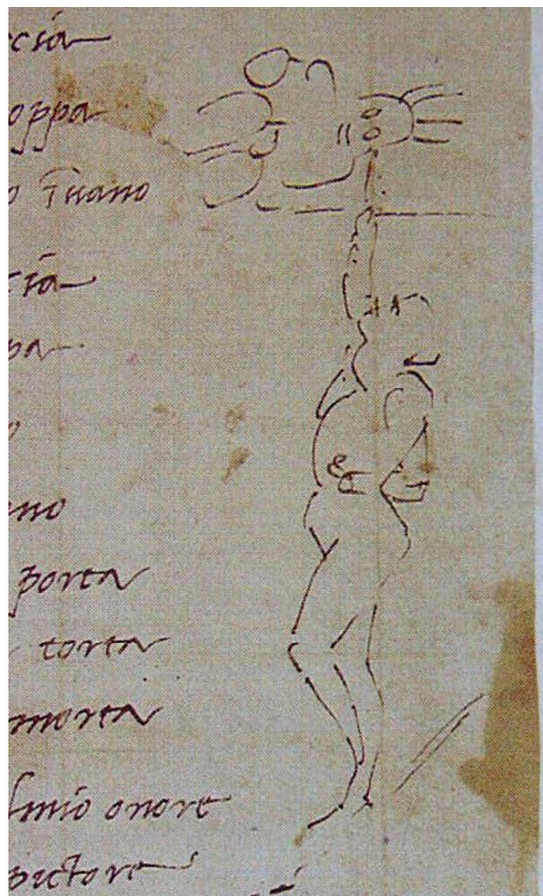
Творчество Феофана можно понимать как творчество философское еще и потому, что он *под видом следования традиции* умел создавать революционно новые образы. Ибо, отказавшись от следования *наличным* образцам, которыми пользовались русские иконописцы, он оказался на острие исихастского движения, которое шло из Византии. В деле исправления сложившейся практики росписи храмов на Руси (ежели признать эту версию основной) Феофан не мог смотреть на наличные образцы, т. к. он сличал с пребывающими в памяти образами, видимыми им прежде, подобно тому, как он, помня образ Святой Софии Царьграда, легко нарисовал его по просьбе Епифания¹.

Подытожим: Феофан все же смотрел на образцы, но своим внутренним взором, воскрешая их в своей памяти, поскольку свою миссию он видел в том, чтобы давать местным художникам образцы для подражания. Детальнее мы остановимся на этом сюжете ниже. Здесь же отметим тот факт, что Фео-

¹ Как много позже немецкий художник Каспар Давид Фридрих, много раз писавший развалины монастыря Аббатства Эльдена близ Грайфсвальда, по памяти вписал его в горный пейзаж, назвав работу «Klosterruine Eldena und Riesengebirge» (около 1825 г.).



фан, согласно Елифанию, не только занимается росписью храмов, но и активно «беседует с приходящими», обдумывая умом «высокое и мудрое», причем «сколько бы с ним кто ни беседовал — много ли, или мало, — не мог не подивиться его разуму, его притчам и его искусному изложению». Таким образом, Феофан всегда находил время для бесед, хотя и не останавливал работу, обдумывая свои образы. Словно он библиотекарь Николай Федоров, охотно беседующий со всеми посетителями его библиотеки. Но представим себе ситуацию росписи лика Христа Пантократора высоко на лесах, когда нужно уложиться за время, пока не высохла штукатурка. Вспомним, как Микеланджело, расписывая Сикстинскую капеллу и не зная ни отдыха, ни даже времени для сна, был раздражен и несносен, объясняя это тем, что «получил за труд лишь зоб, хворобу». А из-за того, что во время росписи приходилось постоянно смотреть вверх, задрав голову, Микеланджело после окончания работы не сразу мог возвратиться в нормальное состояние. Так, например, он еще некоторое время читал, держа книгу над головой. О каких же неспешных светских беседах с Феофаном при таких условиях работы над фресками могла идти речь?



«Микеланджело пишет фреску» (рисунок на полях письма Микеланджело к Джованни де Пистойя)



Итак, умение Феофана обходиться без образцов указывает на то, что он, своеобразно трактуя библейские сюжеты, сам задавал образцы для подражания. Епифаний сообщает: «Когда я увидел, что он меня любит и что он мною не пренебрегает, то я к дерзости присоединил бесстыдство и попросил: “Прошу у твоего мудролюбия, чтобы ты красками написал мне изображение великой этой церкви, святой Софии в Цареграде, которую воздвиг великий царь Юстиниан... Если странник войдет в нее и пожелает ходить без проводника, то ему не выйти, не заблудившись, сколь бы мудрым ни казался он, из-за множества столпов и околостолпий, спусков и подъемов, переводов и переходов, и различных палат и церквей, лестниц и хранильниц, гробниц, много-различных преград и приделов, окон, проходов и дверей, входов и выходов, и столпов каменных. Упомянутого Юстиниана напиши мне сидящего на коне и держащего в правой своей руке медное яблоко, которое, как говорят, такой величины и размера, что в него можно влить два с половиной ведра воды. И это все вышесказанное изобрази на книжном листе, чтобы я положил это в начале книги и, вспоми-



ная твое творение и на такой храм взирая, мнил бы себя в Цареграде стоящим»¹.



Конная статуя императора Юстиниана I в Константинополе у Софийского Собора. Венецианский рисунок 1440 г.

¹ Письмо Епифания к другу своему Кириллу. С. 16–17.



Если вдуматься, то в этой просьбе, развернутой столь подробно и столь невыполнимой (и собор со всеми столбами, околостопиями, спусками, подъемами и пр., и статуя Юстиниана на коне и с «двухведерным» яблоком в руке (позолоченная держава с крестообразным навершием), все раскрашенное красками), мы обнаруживаем как обширные знания Епифания, ведающего о Софии Царьградской, о ее величии и конной статуе подле нее, так и решительное непонимание Епифанием возможности живописи и возможностей художника, в частности того труда и времени, которые должны быть затрачены для исполнения такого грандиозного заказа. Ввиду этого Епифаний получил от художника вежливую, но весьма решительную отповедь и графический обобщенный образ Софии без статуи Юстиниана. Вот как описывает этот процесс Епифаний: «Он же, мудрец, мудро ответил, мне: “Невозможно, — молвил он, — ни тебе того получить, ни мне написать, но, впрочем, по твоему настоянию, я малую часть от части ее напишу тебе, и это не часть, а сотая доля, от множества малость, но и по этому малому изображению, нами написанному, остальное ты представишь и уразумеешь”. Сказав это, он смело взял кисть и лист и быстро написал изображение храма,



наподобие церкви находящейся в Цареграде, и дал его мне»¹. И все же, жаль, что Феофан не исполнил просьбу Елифания: возможно, мы имели бы одну из первых светских картин, написанную не для конкретного интерьерера в целях украшения конкретных зданий, кои, по свидетельству того же Елифания, Феофан писал в Москве.

Но и этот схематичный образ сделал свое дело, так как, вероятней всего, ни московские, ни новгородские иконописцы не бывали в Константинополе и поэтому для них так важен был нарисованный Феофаном образ. «От того листа была великая польза и прочим московским иконописцам, ибо многие перерисовали его себе, соревнуясь друг с другом и перенимая друг у друга»². Далеко не все иконописцы могли видеть сам рисунок Феофана, посему они списывали с его копии. Собственно, и сведениям о Феофане мы обязаны этому рисунку, поскольку Кирилл, увидев его в книге, представленной Елифанием, спросил об авторе, изобразившем его.

¹ Там же.

² Там же.



СОРАЗМЫШЛЕНИЕ

Однако не ведем ли мы себя неосмотрительно, берясь за неподъемную ношу трактовать образы фресок, икон и книжных иллюстраций (тем более, что авторство последних двух ставится сегодня под сомнение) в качестве философских высказываний Феофана? Ведь ни М. Хайдеггер, размышляющий о поэзии Гельдерлина, фигуре рабочего Э. Юнгера или о башмаках Ван Гога, ни Ж. Делез, анализирующий творчество Ф. Бекона, ни Ф. Серс, трактующий творчество В. Кандинского, ни В. А. Подорога, размышлявший о фильмах А. Сокурова, не говорят о них как о философах, но говорят лишь как об обладающих философски значимыми художественными обобщениями, которые, однако, не являются самостоятельными философскими высказываниями.

Тем не менее, у того же М. Хайдеггера мы видим попытку мыслить не об Анаксимандре, Пармениде или Гераклите, но *созамышлять* с ними, что



предполагало, в частности, отказаться от того – технического, научного – способа мышления, который укрепился на Западе за последние две тысячи лет: «Мышление есть изначальное *dictare*. Мышление есть прапоэзия, которая предшествует всякому стихотворчеству, равно как и всякому поэтическому в искусстве, поскольку то выходит в творение внутри области речи. Всякое стихослагание, в этом более широком и более тесном смысле поэтического, в основании своем есть поэзия»¹. Возможно, и нам стоит не размышлять об образах фресок и икон, а *соразмышлять* с ними.

У искусствоведа М. В. Алпатова есть следующее объяснение казуса иконописца-философа: «Если Феофан был действительно философом и умел силою разума осмыслить все проблемы, то он, вероятно, в спорах со своими современниками мог только уловить вопросы, с которыми сталкивался на каждом шагу»².

¹ Хайдеггер М. Изречение Анаксимандра / Пер. Т. В. Васильевой // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге: Избранные статьи позднего периода творчества. М.: Высшая школа, 1991. С. 34.

² Алпатов М. Феофан Грек. М.: Искусство, 1990. С. 9.



Феофан Грек. Иисус Пантократор. Серафимы, херувимы, архангелы. Праведники и Пророки. Роспись купола церкви Спаса Преображения на Ильине улице, Великий Новгород (1378)



Ни один философ не может осмыслить все проблемы. Как известно, философ скорее ставит новые вопросы, чем дает однозначные ответы на них, схватывает и выражает дух времени, изобретает концепты. Поскольку и в наши дни поиск новых форм философской мысли, новых форм воплощения ее ведется непрестанно (в ход идут не только анализ скульптурных портретов философов античности, но и надписи на произведениях древнерусского изобразительного искусства и сами эти произведения (иконы, фрески, миниатюры), в результате чего углубляются представления о философии и философах на Руси), то не продуктивно ли будет воспользоваться методологическим приемом соразмышления?

Важный шаг в этом направлении делает исследователь М. Н. Громов, анализируя надписи на иконах и подписи к различным изображениям. Его внимание привлекает икона конца XVII в. северного письма «Воскресение – Сошествие во ад» из собрания П. Д. Корина, изображающая жаждущих рая древних пророков и мудрецов, под которыми сделана киноварью надпись «философове». «Уникальны образы Платона, Аристотеля, Анаксагора и других философов древнего мира, а также причислявшихся к ним Гомера, Вергилия, Гиппократата и иных. Техни-



кой золотой наводки выполнено изображение Платона на южных воротах Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме, где он представлен вместе с Аполлоном в виде пророка, предвосхитившего появление Христа»¹.



Феофан Грек. Иисус Пантократор (фрагмент)

¹ Громов М.Н. Образы философов в Древней Руси. М.: ИФ РАН, 2010. С. 22–23.



Внесение в философский реестр исследований слово на иконе или подпись «философ» на изображении или скульптуре является тем важным и продуктивным первым шагом, который побуждает сделать и шаг второй: предпринять аналитику философских образов. Но и здесь возникает вопрос о том, как отделить философские образы от нефилософских, как указать на философское содержание их (в отличие от лишенных таковых): дело это крайне трудное и, по всей видимости, неблагоприятное. Но мы не одиноки, у нас есть прецеденты, которые и выступают методологическими установками нашего исследования.

Известно, что иконописные каноны каждый раз интерпретировались в ходе конкуренции между различными иконописными школами. Тому подтверждение – приводимое противопоставление манеры письма Феофана Грека распространенным на Руси приемам иконописания, сложившимся до него. Как свидетельствуют специалисты, Феофан, изобразив ветхозаветных праведников, праотцев, пророков, избрал такой набор их, что нигде в таком наборе и такой конфигурации они не встречаются. Ряд образов трактуется им настолько своеобразно, что повторить



их никто и не пытался. Таковой, к примеру, является и трактовка образа пророка Еноха.



Феофан Грек. Праотец Енох.
Роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице
в Великом Новгороде. 1378 г.



Так, приподнятая кисть Еноха с раскрытой ладонью, направленная на нас, есть жест, общепризнанно трактуемый как призыв остановиться, успокоиться и сосредоточиться. В библейской версии этот жест трактуется как жест Боговидца, указывающего на видение Христа. Однако Феофан, изображая жест Еноха, придает ему особый колорит, что позволяет увидеть в нем нечто большее, вплоть до самых современных трактовок. Заметим, что символическое прочтение открытой ладони в искусстве неисчерпаемо: от знака утверждения авторства первых художников палеолита, оставивших на стенах пещер отпечатки ладоней, до сложного диалога рук Микеланджело в росписи Сикстинской капеллы «Сотворения Адама» и серии рук американского фотографа Р. Мэплторпа. У Феофана в изображении Еноха, как, впрочем, и в других росписях, трудно не увидеть глубоко продуманную логику жестов. Лучше всего она заметна в жестах столпников Симеона старшего, Симеона младшего Дивногорца и Алипия. Эти жесты словно показывают развитие жеста Еноха, который подобен жесту Симеона старшего – уже двух раскрытых ладоней. Следующая фаза рук – охватывающе-приглашающая, напоминающая колоннады собора Святого Петра в Риме или Казанского



собора в Санкт-Петербурге, и, наконец, третья – прижимающая и утешающая – у Алипия. Жесты рук столпников символизируют стадии обращения в христианство: от изгнания неверующих до приглашения к вере сочувствующих и полного принятия искренне верующих.

Зададимся вопросом, насколько точно Епифаний трактовал состояние Феофана, выражая его словами «обдумывает высокое и мудрое», ведь сжатые сроки заказа требовали безусловной концентрации иконописца, а приходящие отвлекали его. Феофан, скорее всего, был вынужден решать сразу несколько конкретных задач, дабы успеть выполнить намеченную работу в срок.

В ином ракурсе предстает фигура Феофана Грека в истории церкви. Протоиерей Иоанн Мейендорф так характеризует творчество Феофана: он «неповторимо умеет передать стремление человека к Богу и даруемое свыше “обожение”; его живопись всегда носит личный, динамический и красочный характер»¹. Оригинальность манеры письма Феофана церковный историк объясняет прежде всего влиянием

¹ Мейендорф И., *прот.* Византия и Московская Русь. URL: http://www.vizantia.info/docs/149.htm#_ftn368.



исихазма, полагая, что византийский исихазм, с его отрицанием человеческого во имя божественного, монашеским отказом от интеллектуального критицизма и культурного творчества, не только не препятствовал художественным исканиям иконописца, но даже способствовал тому, чтобы его «личный гений» соединился с лучшими достижениями палеологовской живописи. Согласно Мейендорфу, монашеское возрождение, пришедшее из Византии на Русь, представляло собой целостное мировоззрение, требовавшее обновления личной религиозности, индивидуальной молитвы и осознанного отношения к культуре и христианству. Таким образом, в результате распространения на Руси идей исихазма возникла атмосфера, благоприятная для творческой активности. «Молодое и довольно богатое великое княжество Московское, в отличие от обнищавшей Византии, могло оказать широкую поддержку развитию искусства. Постройка новых церквей, основание монастырей, стойкое восхищение русских культурным наследием Византии, – все это создало благоприятные условия для творчества Феофана, Андрея Рублева и их многочисленных учеников. Это творчество говорило современникам о единении с Богом как о главном содержании человеческой жизни; их искусство, как



духовность и богословие исихастов, стремилось показать, что такое соединение возможно, что оно зависит как от божественной благодати, так и от человеческого желания достигнуть его, что это соединение касается не только человеческого духа, но человеческого существа в его целостности, как тела и души, в которые облекся Бог в Лице Иисуса Христа»¹.

Не вдаваясь в тонкости, отличающие профессионализм искусствоведов, стремящихся к точности атрибуции работы (к установлению датировки, авторства, подтвержденных документальными свидетельствами), все же отдадим должное их непредвзятости и мужеству противостоять мифам, среди которых — приписывание авторства, пусть и в опосредованном виде, Феофану Греку или его ученикам таких икон, как «Преображение» из Переславля-Залесского и «Богоматерь Донская» с «Успением» на обороте (из собрания Государственной Третьяковской галереи). Следует, однако, учесть, что актуальное состояние искусствоведения характеризуется не только радикально новыми трактовками авторства известных икон, но также и новыми оценками сложного про-

¹ Там же.



цесса взаимодействия византийских и русских авторов, и не только в духе учитель – ученик.

Согласно А. Лидову, можно вести речь «о сломе удобного мифа, который говорит о том, что был такой великий византийский мастер Феофан Грек со своей экспрессивной суровой манерой и был его русский ученик, который пошел радикально другим путем – в сторону душевности, гармонии, спокойной созерцательности. Выясняется, что это было одним из направлений византийского искусства, что никоим образом не умаляет ни достижений Андрея Рублева, ни глубины, ни красоты его образов, приобретших статус национального идеала. Просто мы должны понять эту картину в целом, в контексте византийской традиции, не вырывая из нее русского искусства, которое было органичной частью этой великой культуры»¹.

Обратим свой взор к «Троице» Феофана. В отличие от рублевской «Троицы», здесь традиционная композиция, включающая в себя сюжет гостеприимства Авраама.

¹ Лидов А. Мифы об иконах в свете новых открытий // Артгид. Процесс. <http://artguide.com/posts/1303>.



*Феофан Грек. Троица. Фреска церкви Спаса
Преображения на Ильине улице (1378)*

Давно подмечена основная черта, заключающаяся в монументальной обобщенности монохромных, по сути, образов феофановой росписи церкви Спаса Преображения на Ильине улице, подчеркнутой белильными бликами¹.

¹ Ср. поэтические образы Игоря Шестакова: «Палитра Феофана кажется монохромной. Мастер использует как основу местные, псковско-новгородские желтоватые, коричневатые и красноватые охры, белила. К этим нечувственным пигмен-



Образы ангелов написаны охрой, на фоне которой экспрессивные линии белил усиливают драматизм изображения. Охра, как известно, – наидревнейший пигмент. Первые изображения, как и ритуальные орнаменты, были выполнены охрой, она же была важнейшей краской, использовавшейся в погребальных обрядах. В сознании древнерусского человека охра символизировала вхождение в другой мир, в вечность.

Феофану, стало быть, удалось перевести образы потустороннего мира прошлых верований, ассоциировавшиеся с охристой окраской, на язык христианского учения о спасении. Эстетическое наслаждение всегда требует знания той культуры, в контексте которой оно производится. Внутри своей культуры образы-символы транслируются в воспитании и обучении. Если же происходит встреча с произведениями искусства иной культуры, то понимание их и наслаждение ими требуют многих усилий по установлению

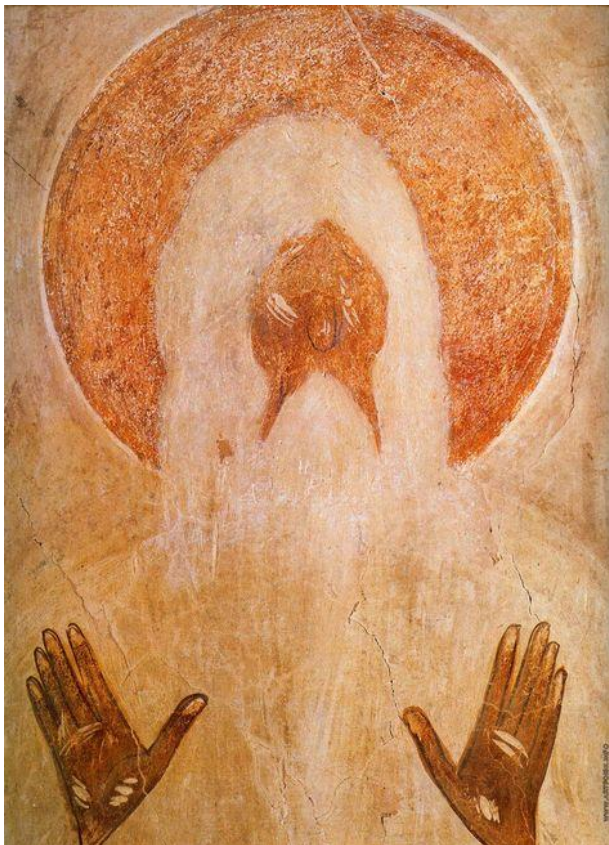
там Феофан подмешивает малые количества чувственных – киновари, зелени, сини... В результате его красноватая краска теряет присущий охре суховатый терракотовый оттенок, загорается. Светлый фон получает еле заметные сиреневые, зеленоватые оттенки, ниспадающая одежда – красноватые, желтоватые» (*Шестаков И.* Фрески Феофана Грека. URL: <http://www.proza.ru/2009/12/09/133>).



связи с интеллектуальным, философским, религиозно-символическим и прочими контекстами.



Феофан Грек. Троица. Фрагмент фрески церкви Спаса Преображения на Ильине улице (1378)



Феофан Грек. Макарий Египетский.
Фрагмент росписи купола церкви Спаса
Преображения на Ильине улице (1378)



Возможно, именно этот контекст доносился художником внимательным его собеседникам, пытавшимся понять смысл и намерения Феофана, – Епифаний не исключение. Трактуют образы фресок и икон, передавая теологические споры, пересказывая античных философов и говоря о различных школах иконописи, Феофан не мог, обосновывая свое художественное решение «подписи» храма, не указывать на преимущество своей версии, своего направления трактовок, например тварной и нетварной природы света – света животворящего¹.

В речах Феофана мало что находило подтверждение в русском опыте того времени. Приводя аргументы и примеры, он опирался на иной опыт жизни в ином, теплом климате Средиземного моря, при ином освещении, иной архитектуре и, наконец, ином социальном устройстве византийского и генуэзского способа ведения хозяйства, и говорил словно о

¹ Примером более поздним, но все же проясняющим идею «животворности» света, его всепроникающую, духовно преображающую и оплодотворяющую природу, символически можно считать витражи европейских соборов с изображением Девы Марии: «...свет, проходящий через стекло, но его не разрушающий, означает непорочное зачатие в силу физического изоморфизма процессов» (Ревзин Г. Очерк по философии архитектурной формы. М.: ОГИ, 2002. С. 66).



трансцендентном для русских людей мире. Тем самым Феофан открывал дорогу видению, сокращая ее для неопитов и малосведущих в теологических и философских спорах, видению, дающему неизъяснимое наслаждение от понимания и сопереживания. Скорее всего, это обстоятельство и послужило основанием для Епифания утверждать, что Феофан Грек – «zelo хитрый философ», проводящий определенную идеологию своими «подписями» храмов, иконописью, иллюстрациями Евангелий и росписями полатей бояр.

Вновь обратимся к аскетическим образам столпников, которые демонстрируют столь строгое отречение от всего земного, что именно и только они приводят к освобождению от греха и в итоге позволяют ступить человеку на путь к обретению царствия небесного. Именно этим – наиболее строгим – подвигом веры недвусмысленно указывается на *прообраз* жизни, в духе трактовки Е. Н. Трубецкого: «Икона не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества»¹, образ мыслей и модель поведения, проекция спасения.

¹ Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе. М.: Лепта-Пресс, 2003. С. 25.



Феофан Грек. Столпники: Симеон старший, Симеон младший Дивногорец, Алипий (1378)



И все же, как роспись Феофана согласуется со словами Елифания, что он «острыми же очами разумными разумную видит доброту»? Видел ли иконописец доброту в гневном взгляде Вседержителя, делегировал ли ее ему или же он видел доброту людей, еще не ведающих Писания? И выражал ли он эту доброту, изображая праведников в Троицкой камере – личной молельной заказчика росписи храма боярина Василия Машкова – в виде полуфигурных образов столпников, каждый из которых молится столь же истово, сколь и разнообразно? Вспомним, что столпник, по Иоанну Лествичнику, являет собой «земную форму ангелов». Жесты столпников Феофана разнятся, как и их облик, возраст, позы и сами столбы, на которых они пребывают. Заметим: ни у одного из них мы не видим ни свитка, ни книги. Их молитва праведна, хотя в их руках нет ни свитков, ни книг, в коих говорится о том, что привносится в этот мир вместе со словом Божьим (в книге запечатленным). Они дают нам наглядный пример того, как следует верить, как жить и какие аскетические (исихастские, например) практики использовать.

Нетривиальную версию связи иконы и феномена столпничества дает интерпретатор, вооруженный лакановской оптикой: «Без перформанса не могла бы



возникнуть икона: два полюса христианского искусства не могут существовать один без другого»¹. А. К. Черноглазов проясняет свою мысль следующим образом: светоносные столпники, что смотрят на нас с новгородских фресок, являют собой особое искусство: «Искусство подвижников – это еще, и прежде всего, искусство фармакологическое: не создание зримых форм, а превращение собственной плоти, умерщвляемой ими плоти, в целебное и спасительное лекарство»².

Думается, что не с меньшим основанием, чем перформанс, можем указать мы на зависимость иконы и фрески от архитектуры расписываемого храма. В. В. Седов, опираясь на широкий круг источников, делает вывод, что церковь Спаса Преображения на Ильине улице – это самый высокий, самый величественный из всех сохранившихся храмов периода XIII–XV веков на Руси, построенный новгородским зодчим³. Для не оставившего своего имени в истории архитектора или руководителя артели мастеров, чей

¹ Черноглазов А.К. Рефлексия искусства // EINA1: Проблемы философии и теологии. 2016, № 5 (1/2). С. 148.

² Там же.

³ Седов В.В. Церковь Спаса на Ильине улице в Новгороде: архитектура боярского храма. М.; Вологда, 2015. С. 70.



почерк В. В. Седов обнаруживает и в других храмах Новгорода, это была вершина его мастерства: это сооружение не только самое большое, но и самое сложное по декоративному оформлению. Ни до, ни после его архитектор, согласно выводам исследователя, ничего равного по силе и величию не построил.

Вовлекаемое в воронку смыслов, собранное и устремленное ввысь пространство храма не могло не диктовать Феофану характер живописи. Он был вдохновлен архитектурой церкви, ее величием, подчеркивая и усиливая в росписях собранное и устремленное ввысь внутреннее пространство, а в некоторых случаях решая сложные проблемы. Как замечает искусствовед Т. Ю. Царевская, ветхозаветную Троицу «Феофан вписал в асимметричную форму сегмента восточной люнеты, создав парадоксальное впечатление симметричной композиции, движущейся ввысь»¹, подчиняясь ритму организации пространства и увлекая взгляд созерцающего фрески человека вверх, к куполу.

И другой пример: вытянутые фигуры столпников Троицкого придела, их увлекающее зрителя движе-

¹ Царевская Т.Ю. Церковь Спаса Преображения на Ильине улице. Новгород: Новгородский музей-заповедник, 2016. С. 22.



ние вверх также подчинены ритму архитектурных форм, создающему уникальное пространство храма. Архитектор намеренно работал с состоянием человека, ограничивая горизонтальную перспективу — во всех смыслах — видения: он заставлял человека смотреть вверх и постоянно быть «с задранной головой» (В. В. Седов). Величие храма, подчеркнутое необыкновенно высоким крестом в его основании, а также архитектурное совершенство, по мнению В. В. Седова, не могли не повлиять на характер росписи храма, вдохновляя и вовлекая великого художника в диалог с величием архитектурного пространства.

Одной из важных тем диалога является тема взаимоотношения с византийской традицией. Если, как полагает В. В. Седов, в сложной и разработанной в деталях архитектуре Византии древнерусские мастера стремились выделить «близкие и твердо звучащие темы»¹, получившие название «варварской монументализации» или «провинциального упрощения», если в русской храмовой архитектуре в целом и в церкви Спаса на Ильине улице в частности

¹ Седов В.В. Церковь Спаса на Ильине улице в Новгороде: архитектура боярского храма. С. 91.



«слышится голос молодого народа, принимающего культуру внешне»¹, то во фресках Феофана сама византийская традиция говорит без посредников, без назидательных подсказок и существенных упрощений. Все образы написаны так, словно прихожане должны были бы точно опознать их и реконструировать библейские сюжеты, с ними связанные. Изображенные фигуры оставлены без подписей. Даже специалисты, много и продуктивно исследовавшие росписи Феофана или, как в те времена говорили, «подписи»², в некоторых случаях (как, например, в случае с образом Анфима Никомалийского) не уверены в точности их идентификации.

¹ Там же.

² Здесь стоит остановиться и пристальнее посмотреть на тождество письма, живописи и фрески. Даром что ли были предприняты усилия утратившего ныне популярность Ж. Деррида, соотнести и отождествить их, на основе фармакона ли, археписьма, трикстера, логоса: «Несколько ниже – мы еще до этого доберемся, – прямо сравнивая письмо с живописью, Платон явно не свяжет это суждение с тем фактом, что в другом месте он называет и живопись *фармаконом*. Ведь по-гречески *фармакон* относится также к окраске – но это не естественная краска, а искусственный тон, химическая тинктура, имитирующая данную в вещах хроматику» (Деррида Ж. Фармация Платона / Пер. А. Гараджи // *Tel Quel*. 1968. № 32. Знал бы Деррида это совмещение, усилил бы свою позицию экстравагантным примером.



Таким образом, вопрос об адекватном прочтении всех фигур храма современниками Феофана остается открытым. Назидательность и поучение не идут у него по линии снижения художественного языка. И еще: варваризация, с одной стороны, — это необходимая уступка нравам и эстетическим представлениям людей того времени, в опыте которых преобладала деревянная архитектура, крепостные валы и деревянные же стены, горизонтальные в своей сути языческие капища; с другой стороны, это народное декоративное искусство, использовавшееся для украшения как внешнего облика дома (резьба, наличники, коньки и пр.), так и внутреннего пространства жилища¹.

Если смотреть на храм как на процесс — храмовое действо, то мы увидим вполне логичную последовательность движения от варваризации, как максимальной уступки контексту, до фресок и икон, как минимальной уступке. Добавим еще синкретизм хора, созданного светом сакрального пространства (ие-

¹ См.: Рыбаков Б.А. Декоративно-прикладное искусство Руси X–XIII веков: Иллюстрированный альбом. Л.: Аврора, 1971. (Здесь действительно можно не только прочитать, но и воочию увидеть обильные и хорошо исполненные иллюстрации); Чёрная Л.А. История культуры Древней Руси. М.: Логос, 2007.



ротопия), проповедей, вводивших прихожанин в церковь как дом Божий, жестов молитв и преклонений, запаха воска и ладана и еще многое из того, что не попадает в поле зрения современных исследователей, но что составляло, несомненно, космос храма как места для самоотречения и подлинного молитвенного состояния.

Можно вспомнить и о том, что не так давно была изучена роль огня и света, как «важнейших средств создания сакральных пространств»¹, в архитектурных решениях храма, благодаря чему стали понятными некоторые особенности устройства храмов: проектируя культовое строение, зодчие принимали в расчет и такие факторы, как освещение, блики свечей, тени, чтобы добиться определенной последовательности чередования освещенных и затемненных участков пространства храма.

Каждому специалисту, изучающему сакральное пространство храма, естественно акцентировать значимость своего предмета исследования. Так, искусствовед Т. И. Царевская полагает, что «во фресках Феофана все средства направлены на создание пре-

¹ Лидов А.М. Иеротопия Огня и Света // Огонь и Свет в сакральном пространстве: Материалы международного симпозиума / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2011. С. 11.



дельно целостного внутреннего пространства церкви. Его образы обладают крупными и обобщенными формами, за которыми ощущается небывалая мощь, масштабность помыслов, нестигаемая воля и почти осязаемая физическая сила»¹. Сменив перспективу, можно было бы предположить, что архитектурное пространство церкви достраивалось средствами стенописи и иконописи. Специалист же по ритуалу богослужения мог бы со всей ответственностью утверждать, что и храм, и роспись его есть оформление, или внешняя форма, принятого ритуала.

¹ URL: http://wiki.ru/sites/vizantiyskaya_imperiya/articles-14137.html.



ИСХОДНАЯ ФОРМА МЫСЛИ

Вначале следует внимательно отнестись к той пространственно-временной точке, из которой мы смотрим в прошлое, а также к тому, исходя из каких принципов и какими методами (осознанно или нет) пытаемся анализировать его. О том, что мыслить можно с помощью образов, писал А. Камю: «Мыслить – означает заново научиться смотреть, направлять сознание на предметы, ставить каждый очередной образ, на манер Пруста, в привелигированное положение»¹. Более определенно высказывается по этому поводу В. Флюссер: можно «философствовать образами»². С. Жижек настаивает на тезисе «Хочешь быть философом – пиши о кино». Ряд мысли-

¹ Камю А. Счастливая смерть. Посторонний. Чума. Падение. Калигула. Миф о Сизифе. Нобелевская речь. М.: Фабр, 1993. С. 496.

² Флюссер В. За философию фотографии / Пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2008. С. 131.



телей, пришедших к идее возможности философствовать образами, растет. В их числе и Ж. Бодрийар, и С. Жижек, и, само собой, Ж. Делез. Ситуация икононического поворота неизбежно влияет на переосмысление истории философии, к нему ведущему. Данная перспектива уже не может игнорировать мыслителей, являющих свое умозрение в красках, в рисунках, скульптуре и архитектуре. Здесь не важны язык и форма изложения (никого ведь не смущает поэтическое начало философской мысли), а важно то, к каким источникам припадают приверженцы икононического поворота, предъявляя свою генеалогию. В этой перспективе философствование сопряжено с преимущественным сообщением образами, вербальная артикуляция которых составляет вторичный и зависимый от первых способ донесения мысли об эпохе.

Только настоящее делает прошлое важным, адекватным оптике видения, в свете которой известные сюжеты или явления получают соответствующую времени актуальность. Так, Нико Пиросмани из рисовальщика вывесок стал художником благодаря тому, что изобразительное искусство в начале XX века в лице М. Ларионава, Н. Гончаровой и др. представителей, входивших в объединения «Ослиный



хвост» и «Мишень», пришли к идее примитивизма¹. В этом ряду и Поль Гоген, открывший наивное искусство Таити и Пикассо, обративший взор на африканские маски – все они утверждали новый взгляд на народное и наивное искусство, представляющее особую ценность в деле обновления художественного языка. Подобным же образом в 1968 году был «открыт» ныне широко известный художник Е. В. Честняков (1874–1961), работавший в стилистике наивного искусства. И примеры этими именами, естественно, не ограничиваются.

Собственно говоря, в этих примерах проявляется общее правило: визуальные коды в целом и художественные стили в частности периодически революционно обновляются, вводя в сферу актуального интереса художников новые сюжеты и предметы изображения (как это произошло с Пиросмани, лубком, народным искусством) и, напротив, вытесняя в сферу маргинального прежде популярных авторов. При ускорении частоты революционных сломов в искусст-

¹ «Летом 1912 года творчество Пиросмани заметили и начали пропагандировать футуристы, близкие к кругу Михаила Ларионова – братья поэт Илья и художник Кирилл Зданевичи, а также их друг, художник Михаил Лё-Дантю» (Нико Пиросмани: биография. URL: <http://www.people.su/87443>).



ве появляется «побочный» эффект: выдающиеся представители критики и теоретики «дореволюционной» поры оказываются беспомощны в оценке новых явлений и не укладываются в традиционную эстетику произведений¹.

Радикальные новации и переосмысление задач искусства не только переописывают сцену актуального, вводя новые темы и сюжеты, новые стили, но и ретроактивно высвечивают в истории авторов, внося их работы в сферу подлинного искусства. Так было не только с открытием Пиросмани, африканских масок, импрессионистов, но и с древней иконой, которая была признана высоким искусством лишь в начале XX века, после выставки 1913 года. В этот год, год трехсотлетия дома Романовых, состоялась

¹ О том, как нервно и остро отрицательно реагировали на работы К. С. Петрова-Водкина, И. И. Машкова и П. П. Кочаловского художники и критики старшего поколения И. Е. Репин, А. Н. Бенуа и др., см.: *Курбановский А.А. Незапный мрак. Очерки по археологии визуальности.* СПб.: Артс, 2007. С. 208–224. О непонимании и неприятии критиков кубизма русских художников см.: *Доронченков И.А. Кубизм в России: к истории восприятия // Научные труды Российской академии художеств.* 2014. Вып. 29: Проблемы развития зарубежного искусства. С. 212–221.



первая масштабная выставка икон¹. Тогда художники обнаружили в иконе непревзойденный красоты цвет, продуктивность обратной перспективы, своеобразный способ предъявления трансцендентного. Сегодня же признано, что у иконы «вся структура и вся система чисто художественная. Она необычайно логична, и она прекрасна. И если там есть отступления, просто другое представление о пропорциях, то это идет не от неумения художника, а от каких-то других причин»². В начале XX века русскую икону открыл для себя Анри Матисс: приехав в Москву в 1911 году, он обнаружил, что его поиски собственного художественного языка, основанного на использовании интенсивных локальных цветов, обобщенных форм, отсутствии светотеневой моделировки и отказе от линейной перспективы, удивительным образом совпадали с характерными особенностями древнерусской иконы и во многом предвосхитили его собственные

¹ По случайному ли совпадению, но и фрески Феофана Грека впервые стали раскрываться и реставрироваться в 1913 году П. И. Юкиным (См.: *Седов Вл.В.* Церковь Спаса на Ильине улице в Новгороде: архитектура боярского храма. М.; Вологда: Древности Севера, 2015. С. 10).

² *Логинова А.* Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков в Пушкинском музее. URL: https://www.gazeta.ru/news/culture/2009/02/18/n_1332042.shtml.



открытия¹. Осмысление этих фактов отлилось в известной формуле: «Весь авангард вышел из иконы»².

Еще одним ярким примером ретроактивного интереса к истокам художественного высказывания в признанном ныне жанре изобразительного искусства – перформансе – стало открытие художника Диогена Синопского (IV в до н.э.), у которого жест, дейст-

¹ Вот слова самого А. Матисса: «Я видел вчера коллекцию старых икон. Вот большое искусство. Я влюблен в их трогательную простоту, которая для меня ближе и дороже картин Фра Анджелико. Я счастлив, что наконец попал в Россию. Я жду многое от русского искусства, потому что чувствую, что в душе русского народа хранятся несметные богатства; русский народ ещё молод. Он не успел ещё растратить жара своей души» (цит. по: *Русаков Ю.А. Матисс в России осенью 1911 года // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XIV. Л., 1973. С. 167–184*).

² Один из первых, кто разрабатывал тему связи русского авангарда и иконы, был Д. В. Сарабьянов, который указал на наличие сильного влияния иконы на творчество русских авангардистов. Среди них в первую очередь он называет Наталью Гончарову, имея в виду ее разработку темы неопримитивистской живописи. Кубофутуристы также черпали пафос радикализма в иконе. Д. В. Сарабьянов называет работы «Евангелисты», «Богоматерь с младенцем» Н. Гончаровой, «Все святые», «Святой Георгий», «Страшный суд» В. Кандинского, «Крестьянский цикл» К. Малевича, многие работы П. Филонова, а также указывает на творчество О. Розановой, Л. Поповой, В. Татлина (*Сарабьянов Д.В. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998*).



вие, поступок, слово были неразрывны и в равной мере выражали содержание его мысли. Так, широко известные поступки Диогена в свете современного перформанса вполне логично отнести к первой и вполне состоявшейся форме последнего¹. Речь, собственно, идет о том, что современность переописывает прошлое. Мыслить поэтическими образами, как об этом говорит Ф. Новалис², мыслить телом, как об этом говорит Д. Кампер³, или картинами сегодня не является отступлением от дела мысли, как нет препятствий (кроме привычного рассечения гуманитарного знания и искусства на разные виды творчества) не только для того, чтобы философа трактовать как художника, но и художника – в качестве философа.

¹ Аргументы и подробный анализ художественных акций Диогена см.: *Савчук В.В.* Конверсия искусства. СПб.: Петрополис, 2001. С. 64–67.

² «Поэзия есть абсолютно реальное. Это центр моей философии. Чем поэтичнее, тем истиннее» (*Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. I – IV / P. Kluckhohn, R. Samuel (Hg.). Bd. II, Leipzig, 1959. S. 647*).

³ Дитмар Кампер, как никто другой, до конца продумывал опыт мышления тела (*KörperDenken*), делая вывод, что мышление тела означает «не о теле думать – по определённым абстрактным образцам, а телесно думать» (*Kamper D. Ultra // Paragrana. No. 7 (2). 1998. S. 276*).



Здесь следует сделать оговорку. Достаточно ли философу быть самим собой или он нуждается в чем-либо инородном, в зеркале, в нефилософском поле применимости? Изошренность оговорок (подобных той, что философ только тогда остается философом, когда он, занимаясь любыми проблемами и работая с любым эмпирическим материалом, не утрачивает горизонт вопрошания о предельных основаниях сущего, даже тогда, когда осмысливает свой личный опыт), с которыми, конечно же, нельзя не согласиться, скорее подтверждает нехватку другого, чем избыток и плотность себя. На поставленный вопрос сегодня нельзя ответить, не затрагивая специфики общения с другим. Поле битвы традиций, инноваций и мутаций таково, что философ, отвечая на вызов современности, принужден к перформативным высказываниям и к масс-медийным стратегиям захвата внимания. В свою очередь, художник, закладывая в произведение концепт, описывая его в дискурсе современной мысли, попадает в поле философии. Оба они оказываются не там, где их привыкли видеть. Но, двигаясь навстречу друг другу, они не сливаются, как квадрат и круг у Н. Кузанского в геометрической точке, а остаются собой, обнаруживая при этом дополнительный ресурс понимания фи-



гур «философа» и «художника». Осознание этого факта проясняет то, почему нарушение дисциплинарных границ не влечет сегодня дисциплинарных взысканий и идеологических отречений.

Но вернемся к Феофану Греку. Ведущей темой его философского высказывания является вопрошание о путях, ведущих к спасению, о праведной и нравственной жизни как условии его. Феофан строго стоит на позиции молитвенного труда и подвига, заслугой чего как раз и явится царство небесное. Внимая заповедям Иоанна Лествичника (которые относятся не только к инокам, но дают такие знания, «которые, по идее, должны знать все люди»¹), Феофан Грек, говоря о тяжелом труде веры, об испытании, о пути самоотречения ветхозаветных праведников, праотцев, пророков и столпников, наставляет прихожан: «Монах есть тот, кто, будучи облечен в вещественное и бренное тело, подражает жизни и состоянию бесплотных. Монах есть тот, кто держится одних только Божиих словес и заповедей во всяком времени и месте, и деле. Монах есть всегдашнее понуждение естества и неослабное хранение чувств. Монах есть

¹ Слинин Я.А. Путь подвижников (Иоанн Лествичник) // Слинин Я.А. От Платона до Сократа. СПб.: Наука, 2012. С. 47.



тот, у кого тело очищенное, чистые уста и ум просвещенный»¹. Увидеть во фресках путь, ведущий к спасению, и затем вообразить его значит впечатлить, впечатать, воплотить. Ряд не случаен. От образов Феофана исходит путь формирования определенных эмоций и чувств, которые «являются моментом культурной основы общества»². Но основа эта дается не сразу, не в одночасье, она воспитывается медленно и трудно. И заметны эти изменения в исторической перспективе. По аналогии с экстрасоциальными индивидуальностями Н. Лумана можно предложить концепт «экстрасоциальные восприятия». Заслуга Феофана заключается в формировании как эмоционально-чувственной, так и культурной основ жизни новгородцев, а в перспективе и всей Руси.

Феофан прибыл из Константинополя, принеся память о ярком солнце и теплом климате. Но вот парадокс: все, кто бывал в греческих храмах и храмах Крита, особо себя отделяющих от континентальной Греции, замечали, сколь менее суровые порядки царят там, менее строгий ритуал исполняется, что их

¹ Иоанн Лествичник. Лествица. СПб.: Благовест, 1996. С. 16.

² Хан А. Эмоции и память // Чувство, тело, движение / Под ред. Кристофа Вульфа и Валерия Савчука. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2011. С. 107.



монастыри отличает почти домашний уют. Были ли суровы уставы религиозной жизни в Византии в то время, когда ее покинул художник? Отчего же здесь, в Новгороде, он пишет столь суровые образы? Или в ту пору они таковы были во Втором Риме, а ныне утратившие в Греции строгость?

Есть основание предположить, что непреклонность, ригоризм и даже суровый стиль назидания Феофана оправданы не только положением Новгорода и, шире, Руси в целом – на окраине христианского мира, окруженного еще не крещенными народами, народами-язычниками, но и опытом столкновения с непримиримыми католиками, опасность экспансии которых чувствовалась на северо-восточных окраинах Руси, поскольку время от времени они вторгались в ее пределы. Феофан остро ощущал ответственность, которую несет верующий в пограничье, в соприкосновении с неверующими, в переживании опасности прихода монголов, с одной стороны, и католиков, с другой, противостоять которым можно было, только сплотившись в единое целое. Вера была одним из важных условий такого сплочения. В этом смысле не стоит сбрасывать со счетов внутренние процессы церковной жизни, например популярность секты стригольников, с коими вела борьбу



новгородская церковная власть. В этом узле противоречий, в этом враждебном окружении православный идеолог должен был давать образец жизни праведной, вдохновляя принять христианскую веру язычникам, противостоять католикам, собирать в единую рать православных на борьбу с врагами Новгорода.

Весьма существенной является трактовка воли Феофаном. Строго пройдя путь, начертанный фресками, идя снизу вверх, пройдя все стадии отрешения и следуя примеру аскетов и праведников, человек может выдержать взгляд Пантократора, ответственность об исполнении им заветов на земном пути. Воля человека направлялась на отказ от своеволия, от воли к воле, от капризов желания. Вседержитель словно вкладывает в сознание каждого человека образ поведения, заповеди и молитвы. Детерминистская концепция Феофана исторически оправдана. Это потом Лейбниц будет обосновывать в своей «Монадологии» идею личной независимости и, соответственно, ответственности каждого за свои идеи, выработанные им самим. Сознание людей или души предстает у Лейбница как действительная субстанция, она же простейшая, она же есть монада. А



«монады вовсе не имеют окон, через которые что-либо могло бы войти туда или оттуда выйти»¹.

В интерпретации фресок Феофана Грека как философских жестов предосудительны как излишнее преклонение перед неизреченной тайной художественного образа, так и высокомерие современника, вооруженного техниками анализа визуальных образов, разработанными в XX веке. Нам следовало бы избавиться и не повторять ошибочных оценок, вызванных осознанным или латентным принятием европоцентризма, который выражается в высокомерии западной философии по отношению к уникальной и исторически оправданной форме мысли древних. (Но надо ли нам ее оправдывать, задается справедливым вопросом Р. Барт: «...стоит вспомнить сугубую осторожность, с которой Мосс, Леви-Строс или Леруа-Гуран уже давно пользуются двусмысленными терминами типа “первобытности” или “архаичности”, их интеллектуальную честность в борьбе со скрыто расистской терминологией, — как нам сделается ясна одна из наших главных бед: удручающий разрыв между научным знанием и мифологией. Наука быстро движется вперед, а коллективные представления

¹ *Лейбниц Г.В.* Сочинения. В 4 т. М.: Мысль, 1982. С. 88.



не поспевают за ней, отстают на целые столетия, коснеют в заблуждениях под влиянием власти, большой прессы и ценностей порядка»¹. Не поэтому ли такие этнологи, как К. Леви-Стросс, Э. Эванс-Притчард, А. Элькин, выстраивая стройную концепцию из всего многообразия этнографического материала и следуя принципам политкорректности, вводят понятия «туземной», или «естественной», философии, что может быть расценено как запоздалое и потому несколько неуместное со стороны европейского ученого извинение за то, например, что не признали аутентичность изображений Альтамиры, называя их открывателей фальсификаторами.

Возможно, что домысливание философского содержания фресок Феофана таит изрядную долю редукции визуального к вербальному, поскольку любое длительное воздействие «умозрений в красках» на характер народа требует общего основания говорящего и слушающего, изображающего и всматривающегося. Видимо, таким общим контекстом древнерусского космоса была поза логоса, определяемая как сохраняющееся единство образа и мысли, жеста и

¹ Барт Р. Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. С. 110



слова, тела и языка, красоты храма и истины, в нем пребывающей.

Это единство с легкой руки Г. Спенсера и В. Шерера определялось как синкретическое, что сегодня мы можем понять как снисходительность эпохи модерна, характеризующейся дифференциацией наук и искусств. В наше время, пережившее как модернистские, так и постмодернистские искушения, утрачивается возможность различения истины и фейка, авангарда и арьергарда, когда онлайн и оффлайн предстают единой цифровой реальностью, с ее производными постправды и постгуманизма, все настоящее ищутся основания нового единства мысли и образа. Предтечей нового единства можно считать опыт умозрения фресками Феофана.

Очевидно, что подобное домысливание, точнее сказать, продумывание, требует не только выработки нового инструментария, но и коррекцию нынешнего самосознания философии, не изжившей еще окончательно свои модернистские основания. Весьма вероятно, что будущий образ мысли будет исходить из мифопоэтической достоверности, а положения о мысли образами и интеллектуальные самоотчеты о них в образах будут столь же очевидными, как и разъяснения Р. Магрита: «Наша сила мышления объемлет



и зримое, и незримое, и я при помощи живописи делаю мысли видимыми»¹.

Можно ли предположить, что Феофан Грек также делал свои мысли видимыми? Осознавал ли он это? Заведомо положительный ответ в перспективе заданного исследования был бы крайне однокбок и по сути неверен. Ибо Феофан делал видимым *весь* комплекс, составлявший содержание русского Логоса в христианской традиции: тождество образа и мысли, жеста и слова, тела и языка сообщения, красоты храма и истины, в нем пребывающей. Заметим, к случаю, что если «юрродство действительно было одной из форм интеллектуального критицизма» (А. М. Панченко), то нет противоречия в том, чтобы последовательность расположения фресок и икон представить путем веры и одновременно визуальным способом доказательства религиозных истин. К тому же, в поиске признания строгой формы доказательства христианских заповедей нам следовало бы вернуться и заново продумать содержание категории «доверие», которая господствовала в мифопоэтической форме достоверности архаической эпохи, пер-

¹ Рене Магритт: тайны великого художника. URL: interesno.cc/article/1722/rene-magritt-tajny-velikogo-hudozhnika.



вые признаки воскрешения которой мы наблюдаем сейчас. В этой перспективе Феофан Грек – религиозный философ, мыслящий образами.



ТОПОЛОГИЧЕСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Если, как многократно подчеркивалось М. Хайдеггером, «бытие проговаривается в языке», то у Феофана Грека бытие «проговаривается» в образе, который, в свою очередь, указывает на связь природного ландшафта, климата, социального и культурного тела. Время, когда Логос обращается логикой, а поэзис – поэзией, совпадает с временем трансформации образа в образец, в который смотрели и с которого списывали «некоторые наши иконописцы» (Елифаний). Но образ, сочетая не сочетаемое (вечность и временность, мировую религию и местные культы, духовное и телесное) и сплавляя воедино разнородное, не редуцируется до образца, он неустранимо топологичен. Он вызывал на Руси смущение умов из-за резкого перехода от системы местных святынь к высоким, но привнесенным в пространство культуры готовыми образам и символам христианства. Начало стенописи, иконописи и фрески на Руси



– перенесение и укоренение византийских форм. Вспомним фрески XI века в Софии Киевской. Полнота прочтения росписи храма зависит от веры, дающей подлинность присутствия прихожан в храме Господа. Присутствие не может не вовлекать жизненный опыт, опирающийся на культурный пласт народного сознания, на мифопоэтическую картину мира. В силу того, что образный строй был дан в готовом виде, он исключал долгий путь адаптации, компромиссов и влияний на систему представлений библейских сюжетов. Косвенным, но от этого не менее важным свидетельством такого разрыва можно считать то обстоятельство, что «Русь – единственная из христианских стран, где устное творчество в целом не было допущено в письменность»¹ и, смело добавим, в иконописную трактовку образов, в философско-богословскую трактовку их.

Если придерживаться исихастской версии православия, исповедуемой Феофаном Греком (любопытно, что проводником исихазма был Феофан, а «молчал» у Тарковского его ученик Андрей Рублев) и радикальность которой, по С. С. Хоружему, осозна-

¹ Прохоров Г.М. Духовные повороты в истории России // Русский миръ. Пространство и время русской культуры. 2016. № 10. С. 189.



валась Григорием Паламой в связи с решительным разрывом с неоплатонизмом («Исихастское Умное-Делание – принципиально холистическая практика, которая заведомо не могла быть заимствована у неоплатоников, но длительное время вырабатывалась в самой исихастской среде», ибо «устремление ума к Единому и созерцание-соединение с Единым – принципиально обоюдный процесс; ему полностью чужды диалог и синергия»¹), то можно сказать, что исихастская практика порывала не только с языческой Грецией, но и иудейской верой, опираясь на письмо апостола Павла к коринфянам: «Ибо и иудеи требуют чудес, и эллины ищут мудрости; а мы проповедуем Христа распятого, для иудеев – соблазн, а для эллинов – безумие, для самих же призванных, иудеев и эллинов, – Христа, Божию силу и Божию премудрость» (1 Кор. 1:22–24).

Расписывая церковь Спаса Преображения на Ильине улице, Феофан использовал экспрессивные «белильные блики», отсылающие к Фаворскому пре-

¹ Хоружий С.С. Созерцание и общение: две парадигмы духовной практики. Доклад на XIV Успенских чтениях «Общение – Communio – Koïnonia: Истоки, пути осмысления и воплощения» (Украина, Киев, сент. 2014 г.) // Праксема. 2015. № 3(5). С. 24.



ображению, и тем самым своими светоносными образами добивался преобразования вчерашних язычников в истово верующих. Русские подвижники, русская вера опираются на иной пласт личного опыта, крепко связанного с соответствующим климатом и культурным контекстом. Так, столпники Феофана не воспринимались с той силой очевидности, как это происходило в греческом мире с его теплым климатом. Посему не удивительно, что со сменой климата столпники трансформировались на Руси в институт юродивых. И таковых трансформаций можно найти немало.

В связи с этим позволим себе некоторое отступление, связанное с одной из важнейших характеристик нетварного света – его всепроницающим и преобразующим характером. Иконические образы в целом и Феофана в частности – предпосылка того, в свете чего библейские образы становятся видимыми, воспринимаемыми сейчас и тогда. Расширение горизонта дальнего действия (сегодня медиа транслируют образы, а в те времена приглашали тех, кто может *создать* их на месте) сопряжено с репрессией способности видеть с помощью иной конструкции взгляда, с иных позиций и иным образом. Как ни упорствовали и до сих пор упорствуют наследники



просвещения, сумерки, темнота никуда не деваются из сферы видимого, точнее сказать, невидимого. В реальности нечто всегда устаревает, уходит в тень, уступая место сомнению актуального. Как в оптическом разрешении, так и в избранном сообществе — в высшем свете непосвященному не видны пути преображения, истоки власти и религиозного авторитета. В просвещении всегда что-то принципиально непроявлено, сокрыто, недоступно, например сам свет — и в физическом, и метафизическом, и теологическом смыслах. При этом всеприсутствие божественного света, его сакральные воздействия могут объясняться через свойства физического света.

Тема ослепляющей очевидности — инверсия темного пятна или абсолютной ясности, прозрачности полуденного света, — не менее интересна, чем способ создания видимости. Хотя и здесь есть вдохновляющие открытия. Вспомним, что принципиально всепроникающую и духовно преображающую, оплодотворяющую природу света можно увидеть в витражах соборов, в которых свет проходил через стекло, но не разрушал его.

Позже, в эпоху Просвещения, этот мотив нашел отражение в концепте «естественный свет разума» (*lumen naturale*), воспринятого у Фомы Аквинского,



который считал его высшей способностью разума постигать природу вещей. В начале XX века авангардистская живопись со всей серьезностью воскрешает идею всепроникающего света, опираясь на открытие радиоактивного излучения и рентгеновских лучей. Так, лучизм М. Ларионова, футуристские манифесты часто использовали образы излучения, пронзающего все предметы и открывающего его тайны: «Иконописцы в России понимали свет как свет несотворенный, следовательно, не использовали светотеневой моделировки»¹.

Итак, используя топологическую рефлексию, мы акцентируем характер образов, укорененных в местном ландшафте, что дает нам подход к пониманию философии фресок Феофана Грека. Существо дела топологической рефлексии проявляется в отказе от *lumen naturalis* трансцендентального субъекта, смотрящего поверх уникальных топосов и тем самым отражающегося лишь от однокачественных секторов их внешней поверхности. Шаг от субъекта к человеку,

¹ Левина Т.А. «Реализм света» в русской религиозной философии и художественной теории начала XX века // Огонь и Свет в сакральном пространстве: Материалы международного симпозиума / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2011. С. 163.



собираемому здесь и сейчас *уникальным* образом, есть шаг от регулярного тождества к «тождеству» единиц, каждая из которых уникальна. Таким образом, использование топологической рефлексии приводит к пониманию художественного мира Феофана, не соизмеряемого с абстрактной моделью, для которой равнотождественны, едино- и однообразны все регионы христианского мира. Образы Феофана Грека — образы новые, но не чужеродные в чувственно-воспринимаемой и интеллектуально созерцаемой перспективе. Его сверхчувственные образы — продукт в равной мере и творческого самопознания, и познания природы добродетели, включающей обретение пути спасения. Процедура топологической рефлексии завершается пониманием обусловленности выводов реальной ситуацией, предметным миром и столь же реальным присутствием нетварного Божественного Света.

Изжив сегодня искушение концептуализма — редуцировать все содержание произведения до его идеи, мы, тем не менее, не можем игнорировать разумность образа, в форме ли интенции «выражения невидимого через видимое» (Эжен Фромантен) или в форме космостроительной задачи художника «выстроить порядок из хаоса» (Чак Паланик). В случае



же Феофана Грека мы твердо можем ответить на вопрос, заданный модернистом Пабло Пикассо: «Мир сегодня не имеет смысла. Так почему я должен рисовать картины, в которых смысл есть?». Поэтому, ответил бы Феофан, что художник верит в его возможность, в то, что можно, идя по пути умного делания, найти путь к добродетели, а через нее – к спасению. Последнее же есть идеологическая, художественно-эстетическая и философская задача, которая в полной мере и осознавалась Феофаном Греком.

Часть II

О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
СВОБОДЕ
ФЕОФАНА ГРЕКА



Уильям Оккам. Миниатюра с подписью: «Frater Ocham isrte».
Кембридж, рукопись «Логика» У. Оккама (1341)



ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА

Философы XX века обязательно обращались к сфере искусства. Например, Х. Ортега-и-Гассет, Т. Адорно, М. Хайдеггер, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Деррида и Дж. Агамбен понимали искусство как ту сферу, где, собственно, и надо искать философию¹.

Правда, чаще всего они обращались к искусству как к творению или объекту перцепции, когда после исчерпанности Бога и искусства для Бога, в состоянии духовной секуляризации надо было искать его для философии, а где же 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 «но-

¹ Философы то и дело совершают «прыжок в исток» и пользуются для этой цели то произведениями искусства, то актом творения, то образами, то символами. Сложившаяся в последние десятилетия «междисциплинарность» гуманитарного знания не может не радовать.



сителями»-откровениями, созерцая и превращая речь в мышление и диалог. Такова была медиальная и основная функция средневекового искусства, и особенно тех его стилей, где влияли теософские идеи, подобные исихазму, усиливающие значение и роль образа, возводящие его к символу, и велики были значение и ответственность медиатора.

Р. Арнхейм, автор многочисленных работ по психологии искусства, так определяет индивидуальный 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 символа всеобщей истины»¹.

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

¹ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Пер. с англ. В. Л. Самохина, общ. ред. В. П. Шестакова М.: Прогресс, 1974. С. 162.



представляет собой частный случай школы (мастерской), которая, в свою очередь, есть частный случай художественной среды – социума (социумов) и которую также можно рассматривать как частный случай стилистического, духовного и технического глобальных векторов развития искусства. В истории искусства нельзя отбрасывать особенности социального, географического и темпорального детерминизма. Как нельзя и отбрасывать персональные, личностные особенности художника (духовные и даже технические).

Наряду с проблемами хронологии и терминологии в изучении средневекового искусства возникает 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»¹.

С тех пор было сделано немало открытий, но вопросы о стилистической связанности, провинциаль-

¹ Муратов П.П. Византийская живопись // Муратов П.П. Ночные мысли. М.: Прогресс, 2000. С. 152.



ности и архаичности в работах, написанных «на периферии» византийского мира, или же, наоборот, о гениальности творений, равно как и общая концепция иконографии образа в православии по-прежнему составляют предмет для дискуссии и по-разному описываются 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 мыслителей 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 «силой образов и бессилием теологов»¹.

Искусство как способ демонстрации образа обладает своими нормами и «свободами»; Восток и Запад в сравнении традиционно противопоставляются друг другу 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 или, напротив, 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, как нам кажется, в отсутствии

¹ Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002.



равновесия между вниманием к его «духовному» началу, с одной стороны, и к материальной, жизненной обусловленности, с другой. Традиционно толкование его произведений создает перед нами образ автора почти бестелесного, «разочарованного» константинопольской духовной жизнью, не имевшего личной творческой биографии до того, как он явил себя в роли «медиума», чьей рукой водит Провидение. Попытки определить творческую манеру Феофана Грека 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 с обстоятельствами миссии Киприана, но вне каких-либо предшествовавших социальных связей новгородцев с художниками Византии, с Каффой, с экономическими и культурными тенденциями остальной Европы XIV века. «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»¹, — так, пытаясь определить место росписей Феофана внутри византийской и древнерусской традиций, 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 богословия. Перед нами «зело хитрый» художник-интеллектуал и путешественник, «собеседник» Елифания 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, как его истолковал Сергей Аверинцев: «Переходя в символ, образ становится “прозрачным”; смысл “просвечива-

¹ Алпатов М.В. Искусство Феофана Грека и учение исихастов // Византийский вестник. Том 33. М., 1972. С. 196.



ет” сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого “вхождения” в себя»¹.

¹ *Аверинцев С.С.* София-Логос. Словарь. Изд. 2-е, испр. Киев: Дух і Літера, 2001, С. 155.



ЛИЧНОСТЬ И ТРАДИЦИЯ

Творческая манера не являет собой что-то первозданное, девственное, а, напротив, всегда полна реминисценций и заимствований. Автор, опровергая императив привычных художественных «установок», осознает то, что он отвергает. В результате реконструкции художественного и культурного контекстов 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 факторов,



детерминирующих создание произведения: социальный, нравственный, политический, интеллектуальный, а также подчеркивал важность географического контекста, внутри которого действует художник. Выводы о значительном влиянии на художника конкретно-исторических условий, в том числе мифологических, астрологических и магических верований, принятых в данное время и на данной территории, делались и ранее. Не считаются они ошибочными и теперь.

В связи с творчеством Феофана Грека изучаются новгородские росписи первой половины XIV века (как, возможно, оказавшие влияние) и XV века (как испытавшие влияние), византийская и северная иконописные школы, циклы росписей в Западном и Восточном Средиземноморье, выполненные византийскими мастерами, работы итальянского предшественника Феофана Грека Чимабуэ (ок. 1240–1302) и последовавшего за ним Джотто (1266–1337) и даже творчество грека-киприота, жившего почти на 200 лет позднее Феофана – Доменико Теотокопулоса (Эль Греко). Все они рассматриваются в контексте связей, влияний или противостояния детерминизму «столичной константинопольской манеры» своего времени с целью прояснения значения локальных



школ и мастерских, развития архитектуры и живописной техники, социальной природы изменений в западной традиции.



Ченни ди Пепо, прозванный Чимабуэ. Ангел, деталь фрески «Маэста». Трансепт нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи (ок. 1296)



До приезда на Русь Феофан Грек учился в константинопольском Пандидактерионе, где преподавали античную философию, богословие, искусство и архитектуру, работал в Халкидоне (пригороде Константинополя), гегуэзских Галате (в поздневизантийскую эпоху также предместье Константинополя) и Кафе (Феодосии). Его деятельность в Константинополе и Малой Азии подтверждается рядом источников. В Галате того времени, контрастирующей красотой итальянских палаццо, богатством и деловитостью с укладом традиционного восточного общества, а также с упадком и разрушениями отходящей «в прошлое» столицы, он не только имел возможность оценить изменчивость мира, но и рассмотреть новые элементы культуры «Запада».

Большинство соотечественников Феофана Грека в качестве направления как для путешествий, так и для эмиграции останавливали свой выбор на Италии, но многие – и на ее ближайших колониях. Среди последних оказался и мастер Феофан, который направился в многонациональный, многокультурный, независимый и загадочный город Каффу (Кафу). Именно с этим городом ученые связывают несколько чудом сохранившихся фресок Феофана в Восточном



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



Крым, проникнутых «суровой и пламенной религиозностью»¹.

В 1360-е годы 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 и в Македонии.

¹ 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. См.: *Домбровский О.И.* Фрески средневекового Крыма. Киев: Наукова думка, 1966.; *Ишин А.В.* Византия, Крым, Русь в творчестве Феофана Грека // Историческое наследие Крыма. № 5. Симферополь, 2004. 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». Т. 24 (65). 2013. № 3. С. 185–195.



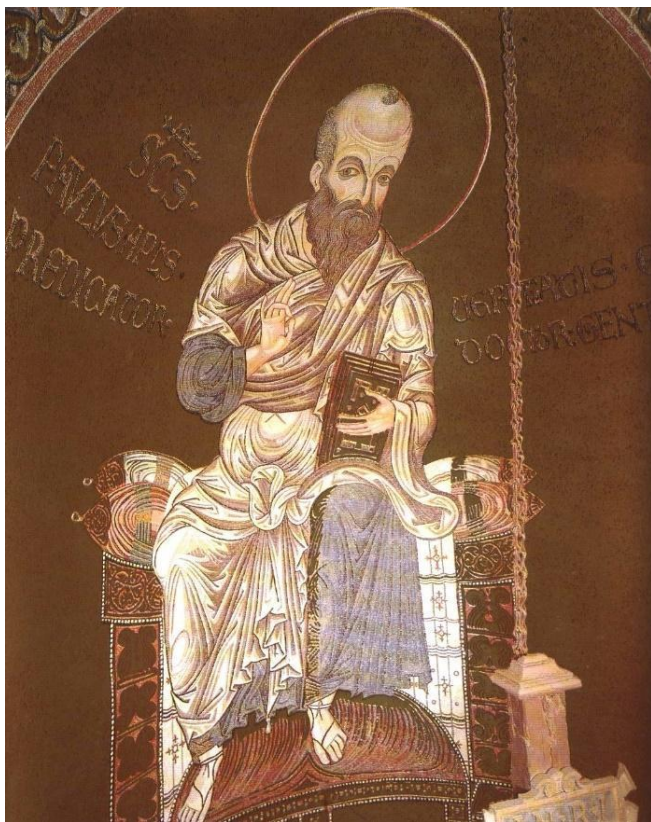
Из этого следует, что он не мог видеть образцов неконстантинопольского искусства, что еще более усложняет вопрос о влиянии на его творчество того или иного современного ему стиля.

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 Европы¹.

В этой связи мы не можем рассматривать стиль работ Феофана Грека как равный или неравный аналогу в ансамблях Запада в синхронном плане. Однако можно попытаться провести некоторые диалогические аналогии с византийскими образцами.

Предшествовавшая «комниновская» традиция византийского искусства на удаленных от Константинополя территориях в ее зрелых формах хорошо известна по мозаикам собора в честь Рождества Пре-

¹ См. об этом: *Панофский Э.* Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб.: Азбука-классика, 2004. – 337 с.



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



святой Богородицы в Монреале¹. 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, 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 искусствоведении подобные метаморфозы объяснялись бы работой локальных, провинциальных мастеров, не столь уме-

¹ Архиепископский кафедральный собор (*итал.* Duomo di Monreale или Santa Maria Nuova), расположенный в пригороде столицы Сицилии Палермо. Памятник арабо-норманнской архитектуры, заложенный сицилийским королём Вильгельмом II Добрым (1153–1189). Известен циклом мозаик на темы Ветхого и Нового Завета, выполненных византийскими мастерами в 1183–1189 гг.



лых, но сейчас в изображениях видят романское начало – необходимое условие среды, проявившееся также и в архитектуре собора: от мощных, строгих и неуточненных образов должна была исходить спокойная мощь, более характерная для мировоззренческих представлений скандинавских по происхождению норманнов.



Поцелуй Иуды. Византийская школа.
Собор в Монреале, Сицилия (1183–1189)

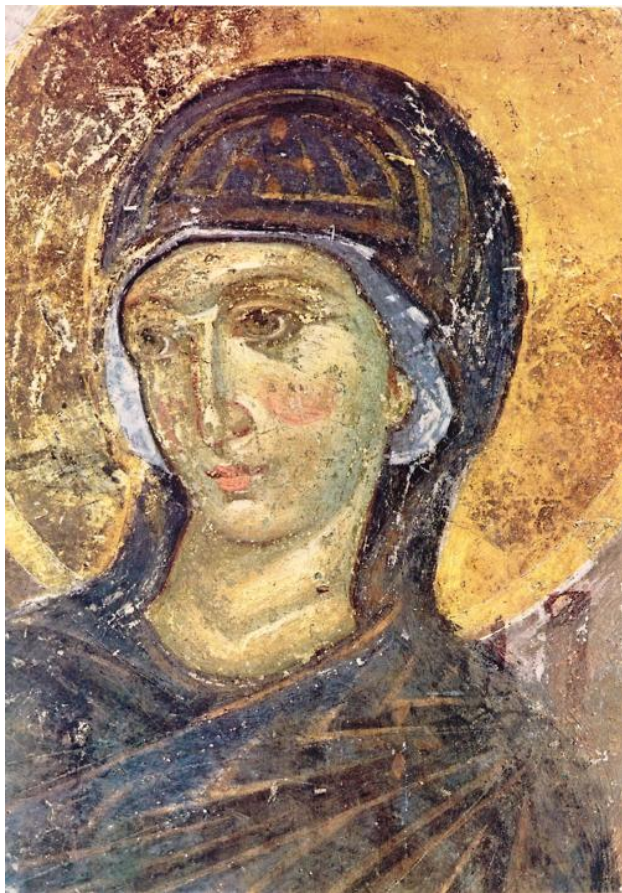


Следующий этап развития православных византийских художественных тенденций можно рассмотреть на примере сохранившихся росписей монастыря Сопочаны в Сербии¹, где около 1265 года создавались фрески церкви св. Троицы. В центральной части храма изображения имитируют мозаику, что указывает на важность сооружения. На фресках монастыря Сопочаны бросается в глаза отсутствие контуров у фигур, погруженных в легкую дымку, подчеркивающую их объемную округлость.

Композиции известных библейских и евангельских сцен в византийском искусстве XIII века строятся свободнее и непринужденнее, в образах святых более видны живые устремления и мысли, волновавшие человека той эпохи. Недавние исследования показали², что и метод флорентийца Чимабуэ (1240–1302), определяемый как обновляющийся европейский

¹ 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).

² Cenni di Pepe, detto Cimabue // Treccani. URL: www.treccani.it/enciclopedia/cenni-di-pepe-detto-cimabue_%28Dizionario-Biografico%29.



Дева Мария в композиции «Благовещение».
Монастырь Сопочаны, Сербия (ок. 1260–1280)



контекст развития живописи, не являлся разрывом с византийской традицией ввиду 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 того, 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»¹.

Среди непосредственных источников² в памятниках константинопольской школы, повлиявших на общий строй и свободу композиционных решений и определивших особенности колорита работ Феофана, обычно называют фрески трапезной и мозаики купола Кахриэ Джамии (церковь Христа Спасителя, монастырь в Хоре, Константинополь), хотя для доказательства прямой преемственности не существует значительных оснований.

¹ Гомбрих Э. История искусства. М.: АСТ, 1998. С. 30.

² 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).



Мозаика купола Кахрие Джамии.
Церковь Христа Спасителя, монастырь в Хоре,
Константинополь (XIV в.)



Это — основной памятник монументальной живописи эпохи Палеологов¹, что дает основания предполагать, что его влияние испытали на себе все художники XIV века; тем не менее, его стилистическое происхождение еще также мало изучено.

Прибытие Феофана Грека в Новгород, о действительных причинах которого ничего не известно из подтвержденных источников, в общекультурном срезе предстает не таким уже удивительным «предприятием», совершенным исключительно по духовному порыву искания не «испорченного» ни Западом, ни фанатиками истинного православия. Крымские италийские 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 ехал не в пустынь

¹ 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 подчеркнута одухотворенными аскетическими лицами, выражающими приветливый и добродушный характер. Преобладают цвета: фиолетовый, голубовато-синий, светло-зеленый, жемчужно-серый, белый, розовый и золотой.



ные 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 указывал¹ 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 веков. Не случайно в западном искусствознании можно встретить упоминания о Новгороде того времени как о «северной Флоренции».

Находящийся в XIV веке в таком же экономическом и культурном благоденствии, как и итальянские города, Великий Новгород имел обширные контакты с внешним миром (и, в частности, с Византией). В Новгороде хорошо знали константинопольское

¹ См.: Рутенбург В.И. Итальянский город от раннего Средневековья до Возрождения. Л.: Наука, 1987.



искусство. В это время после более чем столетнего перерыва многие храмы в городе были украшены фресками, выполненными приглашенными византийскими мастерами. «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!»¹. 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. Эта художественная деятельность имела в большой степени политическое значение в годы возвышения Москвы. Статическая форма изобразитель-

¹ Цит. по: Юшкова Н. Русский путь Николая Рериха // Восход. ИЦ РОССАЗИЯ. № 2 (130). Февраль, 2005. URL: http://rossasia.sibro.ru/upload/pdf/voshod_2005-02.pdf18561.



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



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



ной греческой «нормы» увидела здесь развитие новых тенденций, с большой долей вероятности находившихся в зависимости от пожеланий заказчика. Особенно в иконе новая яркость тонов заменила темные цвета, а черты фигур смягчались, обретая то человеческий, то, наоборот, слишком бесплотный образ. Фигуры и их жесты, снисходительные и доброжелательные, усиленные динамизмом и пронизанные торжественным сиянием, свидетельствуют о незамутненном и невоинственном духе беспечной (пока еще) республики.

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

Живописным памятником нового стиля являлась и роспись Михайловской церкви Сковородского монастыря¹ (ок. 1360). Самым большим завоеванием

¹ Исследовательские работы 20–30-х гг. 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 году). Во время войны храм был разрушен (часть фресок сейчас восстановлена). В святых Сковородско-



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 века в архитектуре являются и церковь Феодора Стратилата (1360–1361 гг.), и церковь Спаса Преображения на Ильине улице (1374 г., росписи – 1378 г.).

И хотя Феофан Гречинин «подписал» более сорока церквей, книжных миниатюр, икон, в настоящий момент мы можем говорить только о фресках Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде и, возможно, о двух циклах в Тавриде. Эта роспись, как определил В. Л. Лазарев, «обычно включаемая в

го 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, построенный на оттенках оранжевого, зеленого и синего тонов. По своему стилю сковородские фрески значительно отличались от фресок школы Феофана.



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»¹.

К фрескам церкви Спаса Преображения по общему духу и колориту близки иконы Благовещенского собора Московского Кремля (ок. 1405)². «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»³. По свидетельству Епифания Премудрого⁴, Феофан Грек пользовался и в Москве большим авторитетом. Здесь в некоторой степени так же, как и в Новгороде, но более в отношении композиции, нежели колорита, сказалось «влияние» заказчика: из-за высоты и уст-

¹ Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 162.

² После 1378 г. Феофан, по-видимому, работал в Нижнем Новгороде, но его росписи этого периода до нас не дошли.

³ Лазарев В.Н. История византийской живописи. С. 164.

⁴ Голейзовский Н.К. Епифаний Премудрый о фресках Феофана Грека в Москве // Византийский временник. 1973. № 60.



Церковь Спаса Преображения на Ильине улице,
Великий Новгород (1374)



ремленности 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 традиций художественный эффект. Феофан своим творчеством значительно повлиял на русскую школу, из которой вышли мастера, создавшие многочисленные памятники¹.

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

¹ 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.).



реальностью чувственного, в частности исторического, опыта»¹.

Проблема свободы художника в Средние века была всесторонне рассмотрена в работе медиевиста О. Воскобойникова «Свобода средневекового искусства (несколько методологических размышлений)» (2009). 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”»².

¹ 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. 45.

² Воскобойников О.С. Свобода средневекового искусства (несколько методологических размышлений) // НЛО. 2009. № 99. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/99/vo4.html>.



В византийском искусстве XIV века, как и в итальянском треченто, сосуществовали различные идейные и художественные тенденции. Например, известный австрийский искусствовед и исследователь византийского наследия в Сицилии Отто Демус условно называл их «классицизмом», «маньеризмом» и «экспрессионизмом»¹. И если еще в XIII веке в *maniera greca* работали практически все крупнейшие мастера Восточного и Западного Средиземноморья, то в XIV веке стиль становится все более интернациональным, в Италию проникают северные французские «моды»², 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 формами³. Джорджо Вазари, скорее всего, ошибался, так как достоверных сведений о пребывании греческих мастеров во Флоренции нет, но он писал о Чимабуэ так: «Этой склонности его

¹ См.: Демус О. Мозаики Византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / Перевод с англ. яз. Э. С. Смирновой, ред. и сост. А. С. Преображенский. М.: Индрик, 2001.

² См.: Гомбрих Э. История искусства. М.: АСТ, 1998.

³ Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 185.



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»¹. 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 была «перегружена западными деталями»², 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.

¹ Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2017. С. 75.

² Лазарев В.Н. История византийской живописи. С. 185–186.



«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»¹. 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 художников того времени воплотился в том числе и благодаря апокалиптическим и эсхатологическим чаяниям эпохи. А. В. Мень обратил внимание на то, что в ансамбле церкви Спаса

¹ *Воскобойников О.С.* Свобода средневекового искусства (несколько методологических размышлений).



Преображения на Ильине улице 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 именованный, а не благословляющий, книга в левой руке — скорее не Евангелие, а книга судеб Божьих из Откровения»)¹.

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

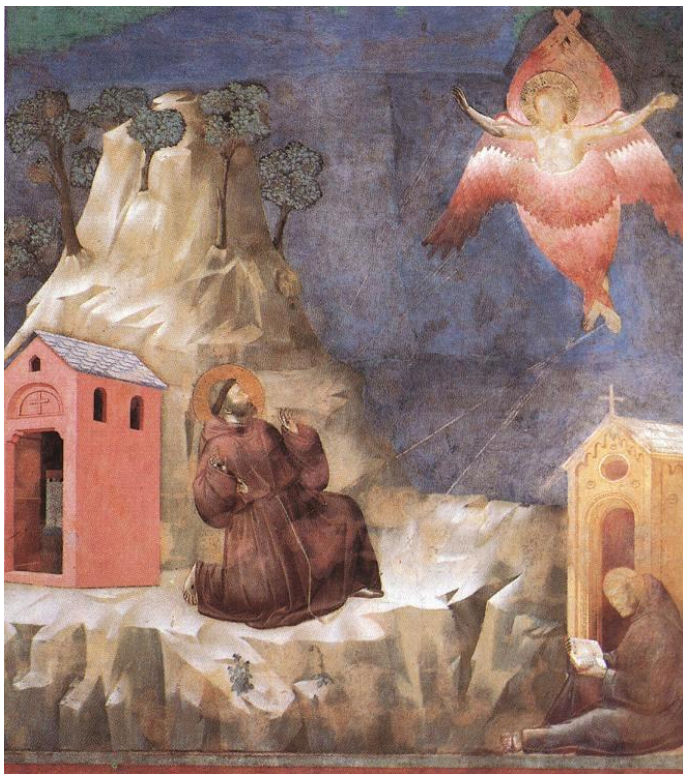
¹ *Мень А.* Феофан Грек. Из «Библиологического словаря» священника Александра Меня. В 3 т. СПб: Фонд А. Меня, 2002.



ваний¹. Во многом эти различия обусловлены изменившейся внутренней структурой сооружения, сочетанием плоскостей для обзора. Для Древней Руси более характерно «ансамблевое» восприятие искусства в храме, где достигалось гармоничное единство канонической архитектуры, настенной живописи и звуков церковного пения и службы. Ж. Деррида, используя аллегорию с *паспарту*, писал: «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»². 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.

¹ Флоренский П. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М.: Академический Проект – Гаудеамус, 2012.

² 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.



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



Феофан Грек. Св. Макарий. Церковь Спаса Преображения.
Новгород. Фреска северной камеры на хорах.
Троицкий придел (1378)



Законы пространства, определяющие «композицию» фресок Спаса Преображения на Ильине 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 был вписать картину. Для позднероманских сицилийских и других византийских фресок характерна также линейная 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 достигался 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 основы: метафизику света языческого и христианского



неоплатонизма. Флюидный золотой свет¹, 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».

Метод сравнительного художественного анализа произведений, предложенный Джованни Морелли, способствует выявлению «детерминированных» традиций и идущих от личной свободы художника деталей живописного произведения. Этот метод исследования творческой манеры мастера и его подража-

¹ Дебаты св. Григория Паламы (1296–1359) относительно догмата о «нетварных энергиях» с монахом Калабрийцем (1290–1348) побудили к написанию св. Григория 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 года учение было принято как православное, а символом Божьих энергий стал «нетварный Свет Преображения Христова», или «фаворский свет», который стало уместным запечатлевать на иконах.



телей через характерные детали (глаза, руки, складки одежды и т.д.) стал основополагающим для искусствоведения XIX–XX веков и был высоко оценен Бернардом Беренсоном, Францем Викхоффом, Аби Варбургом и другими представителями Венской школы искусствознания, к которой принадлежали Макс Дворжак, 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 им «казалось, он может рисовать и метлой», настолько неявными были очертания фигур при их невероятной экспрессивности. Выразительность и экспрессивность художественной манеры фресок Феофана Грека свя-



зывают и с его специфической техникой, называемой «скорописью», для которой характерны также стремление к монохромности и непроработанность 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 аскетическое сочетание оттенков росписи долгое время объяснялись лишь исихастским влиянием на мировоззрение Феофана, а «живописная фактура» Феофана понималась лишь как средство «для усиления иллюзионизма глубоко одухотворенных образов»¹. Макарий словно соткан из божественного света, красный цвет – цвет жертвы Иисуса, золотой венец – символ духовной победы добра над злом. Однако колорит, по всей вероятности, дошел до нас не таким, каким его задумывал мастер, а искаженным.

Что же касается аскетичности, поэтичности, стремления к свободе и раскрепощения в работах Феофа-

¹ Лазарев В.Н. История византийской живописи. С. 163.



на 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»¹.

Однако Феофана, находившегося далеко в Новгороде и Москве, следует признать незатронутым, во всяком случае в живописной манере, традициями развитого исихазма, «академической сухости» и мрачной экзатичности. Но и «безоговорочное отнесение Феофана к столичной школе явно неубедительно»².

¹ Алпатов М.В. Искусство Феофана Грека и учение исихастов // Византийский вестник. Т. 33. М., 1972. С. 191–192.

² Там же. С. 192.



Священномученик Климент, папа Римский. Роспись алтаря.
Церковь святого Георгия, Старая Ладога (посл. четв. XII в.)



По этому поводу В. Л. Лазарев пишет: «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 клоочет... Слишком гордые, чтобы поведать о своей внутренней жизни другим, они замкнулись в броню созерцательности»¹.

Феофан Грек прожил на Севере около тридцати лет. Будучи, как представляется, космополитичным по воспитанию, образу жизни и живописной манере, он сумел понравиться и новгородцам, и москвичам. Русская культура не могла не оказать влияния на его мировоззрение, художественный вкус, технику и стиль работы. Однако связь Феофана 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 влия-

¹ Лазарев В.Н. История византийской живописи. С. 163.



нию константинопольской школы, но ему есть множество примеров в местной традиции и, как ни странно, в итальянской живописи, которая Феофану не была известна.



ТЕХНИЧЕСКИЙ ИМПЕРАТИВ

Немецкий архитектор, теоретик и историк искусства Готфрид Земпер (1803–1879) рассматривал «технический императив» как важнейшее понятие художественного творчества¹. 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

¹ 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.



Г. Хенке даже посвятил специальное исследование влиянию материала на художественное творчество»¹. О том, что в каждом материале, к которому прибегает художник, заключено определенное «формальное предназначение», предложил задуматься Анри Фосийон («Жизнь форм») ².

Работа в технике стенописи, особенно стенописи 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 при отсутствии подготовительных рисунков «держат его в голове», объясняя изустно помощникам. Представляется, что для такой работы требовалось знание языка и умение выразить слова-

¹ Henke H.Ph.C. Allgemeine Geschichte der christlichen Kirche nach der Zeitfolge (1820). См.: Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. М.: Прогресс, 1994.

² См.: Фосийон А. Жизнь форм. Похвальное слово руке. М.: Московская коллекция, 1995.



ми 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 писал: «...необходимо остерегаться переписывать красками, содержащими нездоровый 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»¹.

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 рас-

¹ Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе. С. 47.



смаатриваемой эпохи: применение подготовительного рисунка (синопия¹) и выполнение работы скорее не по тематическим композиционным частям, а «в дни»².

В Древней Руси техника стенной росписи в основном была смешанной: живопись водными красками по сырой штукатурке дополнялась темперно-клеевой техникой (фон, верхние прописки) с различными связующими материалами (яйцо, животные и растительные клеи). Кроме сложностей художественного порядка, были сложности и технико-экономические. Весь цикл работ «по сырому», например в Новгороде, составлял 2–3 месяца. Тем более тщательно надо было продумать окончательную компо-

¹ 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.

² 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.



зицию 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 велась только на определенных участках, а на других ее выполняли подмастерья, что затрудняет установление авторства, и, напротив, подчеркивание, усложнение «личной манеры» для «узнаваемости»; трафареты, копирование, что, в свою очередь, вносило неопределенность в оценивание общего художественного уровня работы, так как некоторые участки могли 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, Феофан Грек сумел сочетать свои творческие искания с исканиями всего древнерусского искусства, отразив в опосредованной форме и трагизм противоречий того времени. «В новгородских фресках Феофана, – отмечал 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»¹.

Единство субъективности художника с его материалом давало «связанность» особенным содержанием и способом воплощения. Связанность уступила место отточенной рефлексии; с наступлением Нового времени она отошла в прошлое и сделала художников, по выражению Г. Гегеля, «*tabula rasa*» в отношении материала и формы их творчества². 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

¹ Алпатов М.В. Искусство Феофана Грека и учение исихастов. С. 198–199.

² Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 2. М.: Искусство, 1969. С. 317.



объяснена только исходя из расщепления, последствия которого мы лишь сегодня становимся способны оценить»¹, – этот тезис Г. Гегеля оказался важен для развития теории искусства, на что обратил внимание современный философ Джорджо Агамбен. Средневековый художник, с точки зрения профессиональных художественных возможностей, не считал своей задачей создание мира новых и прекрасных форм, но представлял себя частью этого мира.

Греческие мастера с необходимостью учитывали комплекс местных тенденций и сложившихся локальных традиций, поэтому без глубочайшего анализа предшествующих образцов новгородской и московской иконописных школ 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,

¹ Агамбен Дж. Человек без содержания. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 51.



влияние работы местных «помощников», а также богословские и житейские «беседы», окружавшие процесс создания того или иного произведения, должны изучаться в сравнении и поиске подобия, при допущении возможного «отступничества», но 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»¹.

Согласно свидетельствам современников и комментариям исследователей, Феофан никогда не копировал и не повторял существующие 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

¹ Лазарев В.Н. История византийской живописи. С. 163.



искусства» был им начат в Новгороде, здесь же он и закончился: уже в творчестве Андрея Рублева проступают «маньеристические» черты (элементы стилизации). В самой Византии уже не создавались в то время примеры подобного стиля, и впоследствии к ним никогда уже не возвращались. «Бежав» от константинопольского догматизма и «художественной реакции», Феофан обрел творческую свободу или только 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 иные культурный и мировоззренческий горизонты. Джорджо Агамбен, перечитывая «Эстетику» Г. Гегеля и формулируя свою проблематику искусства в хайдеггеровском ключе, заметил, что «пока художник существует в сокровенном единстве со своим мате-



риалом, 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 нехудожники, пребывают в живом единстве»¹. Г. 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»². Благодаря философским исканиям XX века стало очевидно, что некоторая «невыговоренная» часть художественного образа, символа может являть собой свидетельство: свидетельство достоинства «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.

¹ Агамбен Дж. Человек без содержания. С. 54.

² Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 2. С. 320.



М. Хайдеггер искал в художнике исток творения и исток художника в творении¹. 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, заключалась в том, чтобы не украшать существование, не подменять его, а быть им, что, как нам кажется, понимал и глубоко чувствовавший новые времена Феофан из Константинополя.

Интерес к личности художника начинает проявлять себя в проторенессансной культуре. Тот факт, что имя Феофана сохранилось и сохранилось в связи с формированием собственной русской школы живописи, обусловлен появлением нового жанра в русской словесности – описания творчества мастера-живописца². Как отмечал Жак Базен, с появлением биографии художника начинается десакрализация искусства. Механические, или «сервильные», искусства (к

¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения: Избранные работы разных лет / Пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008.

² Письмо Епифания Премудрого к Кириллу Тверскому содержит описание работ Феофана Грека с указанием мест, взгляды на творческую манеру, характер и личностные качества.



которым относится живопись в Средние века), таким образом, получают развитие статуса, превращаясь в индивидуальное искусство, в котором растет значение авторской идентичности. Как правило, начало такой эволюции отмечается историками искусства на примере флорентийских мастеров треченто¹. Однако пример творчества и личности Феофана (каковым ее представил и Андрей Тарковский в фильме «Андрей Рублев») показывает наметившийся на Руси, и прежде всего в Новгороде, переход к «свободным» искусствам, то есть к таким искусствам, в которых все значительнее начинает проявлять себя индивидуальная манера мастера. Существенную роль в становлении Проторенессанса сыграл подъем свободных городов. Прежде и там анонимность художественного творчества была нормой. Но в этот переходный по характеру период проявились ранние признаки изменения мироощущения.

В работах Феофана Грека ярко проявили себя личность и уважение к традиции, в его религиозных композициях он старался передать не абстрактный

¹ Первые описания личности творца мы находим в трактате об искусстве современника Феофана – флорентийского живописца Ченнино Ченнини и в хрониках флорентийского историка Джованни Виллани (1274–1348).



Феофан Грек. Донская икона Богоматери (1390-е гг.)



идеал, а живое и яркое ощущение своего внутреннего мира. Индивидуальный универсализм византийского живописца, характеризующий мастера эпохи, не ограниченного специализацией или требованием практических знаний, расширил представления о художнике как о мыслителе «преславном, философе зело искусном».

Часть III

**СОМНЕНИЯ
И ОЗАРЕНИЯ**



ФИЛОСОФ В ДРЕВНЕЙ РУСИ

Приступая к изучению и осмыслению художественного творчества Феофана Грека, современный исследователь не может обойтись без критической рефлексии и даже скепсиса, обусловленного известной мифологизацией личности и дела великого иконописца. Недоверие к сложившейся на Руси традиции восхваления «гениального византийца» становится тем более необходимым, когда речь заходит о попытке *философского* прочтения его работ. А повод к такому прочтению подает уже Епифаний Премудрый, современник Феофана Грека, который восхищался мастерством и яркой индивидуальностью живописца настолько, что называл его «преславным мудрецом» и «философом». Невольно возникает вопрос: а вдруг данные Епифанием определения – это не просто «красное словцо», а отражают, хотя бы отчасти, действительное положение дел? И если так, то тогда как могут философские идеи высказываться и передаваться посредством писания икон или фресок?



Казалось бы, философия и иконография – вещи несовместные. Однако именно в силу несовместимости этих практик появляется соблазн увидеть и возможность их синтеза, чтобы не только убедиться в правдивости высказываний древнерусского книжника, но и суметь по-новому раскрыть творения Феофана в их актуальности для современного, уже безвозвратно секуляризованного человека. Иконописец-философ – вот настоящая проблема, решение которой должно позволить выйти за рамки идеологизированных истолкований и по-настоящему уважительно отнестись к прошлому.

Первым шагом на этом пути с необходимостью будет, разумеется, критическое рассмотрение актуальных «славословий», ибо «благочестивое» мышление приводит, как правило, к противоположному результату. Важнейшим из хвалебных именований Феофана является слово «философ», и поэтому нет ничего удивительного в том, что как раз в этом именовании и следует усомниться прежде всего.

Несмотря на обилие исследовательской литературы, посвященной изучению древнерусской духовности, вопрос о наличии философии в Древней Руси до сих пор остается открытым. Причина отсутствия единомыслия в этом важном вопросе заключается



прежде всего в *неопределенности* статуса философии в то время.

С одной стороны, нельзя не согласиться с тем, что до XVIII века на Руси философов не было — если понимать под словом «философ» человека, свободно и самостоятельно мыслящего, а также отстаивающего свои взгляды в форме учения или философской системы. Не было в древнерусской культуре и специальной философской литературы, образовательных учреждений, в которых бы систематически излагались философские дисциплины, и т.д.

С другой стороны, нельзя не заметить, что древнерусские сочинения часто пестрят рассказами о философах, об их деяниях и даже о состязаниях в мудрости, причем деяния эти, как правило, трактуются как важнейшие события, определяющие историческую судьбу государства или помогающие сохранить чистоту веры. Достаточно вспомнить о том, что князь Владимир принимает решение о крещении Руси после того, как он выслушал весьма пространную речь философа¹ («Повесть временных лет»). Следует

¹ Несмотря на то, что Владимир, выслушав философа, все-таки решил устроить «испытание вер», а когда осадил Корсунь, удостоверился в истинности христианства не благодаря философским доказательствам, а вследствие предательства



отметить и тот факт, что «солунские братья» – создатели славянской письменности и христианские миссионеры Кирилл и Мефодий – также были «философами». Вот как описывает «Повесть временных лет» процесс возникновения славянской азбуки: царь Михаил, к которому обратились моравские князья с просьбой послать им учителей, способных истолковать слова книжные и смысл их, «созвал всех философов и передал им все сказанное славянскими князьями. И сказали философы: “В Селуни есть муж, именем Лев. Имеет он сыновей, знающих славянский язык; два сына у него искусные философы”. Услышав об этом, царь послал за ними ко Льву в Селунь со словами: “Пошли к нам без промедления своих сыновей Мефодия и Константина”»¹. Таким образом, не только Кирилл и Мефодий были философами, но и посланы они были в славянские земли по совету «всех философов»; получается, что в деле христианского «просвещения» славян огромную роль сыграла философия, о чем прямо и говорится в «По-

Анастаса и исцеления от глазной болезни, речь философа, согласно логике составителей «Повести временных лет», все равно оказалась решающим фактором в деле крещения Руси.

¹ Повесть временных лет / Пер. Д. С. Лихачева, О. В. Творогова. СПб.: Вита нова, 2012. С. 21.



вести временных лет». Тем самым, как кажется, дается вполне достаточное основание полагать, что в Древней Руси философы не только были, но и пользовались огромным уважением.

Среди большого количества современной научной литературы, посвященной изучению допетровской философской культуры, следует отметить монографию М. Н. Громова «Образы философов в Древней Руси». Эта работа интересна прежде всего тем, что в ней осуществлена попытка объективного изучения рассматриваемого вопроса. Действительно, отказавшись как от «чрезмерного восхваления» древнерусской духовности, так и от «пренебрежительного отношения» к ней, исследователь произвел скрупулезный анализ первоисточников, обратив внимание на то, в каких смыслах слово «философ» употребляется в древнерусских текстах. В результате он предложил достаточно полную классификацию бытовавших в Древней Руси представлений о том, что такое философия и чем должен заниматься философ.

М. Н. Громов выделил 20 основных случаев использования слова «философ» древнерусскими книжниками, сделав вывод, что «термин “философ” понимался на Руси весьма полисемантически — от возвышенного до уничижительного, от языческого до хри-



стианского, от расширительного до уточняющего смысловые оттенки»¹. Такой широкий диапазон коннотаций, связанных с понятием «философ», должен, по мысли М. Н. Громова, свидетельствовать о востребованности философии в древнерусской культуре, даже более того – о глубокой философичности русского православия².

Однако возможно и другое прочтение представленных в монографии результатов исследования. Прежде всего, разноплановость употребления слова «философ» может указывать на размытость, принципиальную неопределенность и даже неясность его содержания, что, в свою очередь, будет объясняться отнюдь не потребностью в философии, а, наоборот, ее неуместностью в древнерусской культуре. Действ-

¹ Громов М.Н. *Образы философов в Древней Руси*. М.: ИФ РАН, 2010. С. 23.

² Так, например, М. Н. Громов, разбирая этимологию слова «философия» и подчеркивая, что в Древней Руси «любовь к софии» понималась как поклонение «Премудрости Божией», пишет: «Образ Софии Премудрости пронизывает всю древнерусскую культуру, воплотившись в посвященных ей прекрасных храмах, великолепных фресках и иконах, в разнообразных произведениях пластики, в возвышенных песнопениях, во многих письменных источниках. Он является ключевым для понимания древнерусской философии как образно-художественного, эстетического выражения мудрости» (Там же. С. 17).



вительно, предложенная М. Н. Громовым классификация, как об этом замечает и сам ее автор, не является исчерпывающей и может быть продолжена, поскольку выявление смысловых нюансов «столь многозначно употреблявшегося термина «философ»»¹ истине бесконечно. Но не означает ли это, что все обнаруженные М. Н. Громовым случаи использования слова «философ» *случайны*? А если так, то они вообще не могут быть систематизированы исходя из какого-то определенного, пусть и самого широкого, понимания философии, которое было бы характерно для древнерусской культуры.

Содержательная вариативность понятия «философ» — это вовсе не следствие его «затасканности», а, скорее, наоборот — результат *очень редкого* употребления в древнерусских текстах. Нельзя не заметить, что термин «философ» встречается исключительно в *нефилософской* литературе, и то только для того, чтобы охарактеризовать кого-нибудь *внешним* образом. Так, «философом» могли назвать, чтобы подчеркнуть или неординарную образованность человека, или закрепившийся за ним статус, или чтобы оскорбить его, но никогда — чтобы указать на осо-

¹ Там же. С. 20.



бую, философскую манеру его мышления и соответствующую оригинальную систему взглядов. Исходя из этого можно сделать еще один вывод, а именно, что поскольку именование философом в Древней Руси было исключительно «внешним», то при составлении классификации значений этого слова следует опираться не на содержательные, а на *формально-оценочные* критерии. В результате такого подхода все многообразие случаев использования термина «философ» легко сводится к двум, представляющим контрастные позиции эмоционально-оценочного отношения к «философу» в древнерусской культуре: позитивной и негативной трактовкам. Причем негативное отношение к философии и тем более к тем, кто испытал на себе соблазн вольнодумства и поддался ему, в древнерусских текстах встречается гораздо чаще.

Что касается позитивного отношения, то оно обуславливалось, как убедительно показала в свое время Е. Э. Гранстрем, простым следованием сложившейся в Византии традиции. Действительно, во всех древнерусских текстах, где термин «философ» употребляется в положительном смысле, он обозначает не мыслителя, придерживающегося того или иного философского учения, а адепта христианской



веры, получившего светское образование в «Греческом царстве». Философ, таким образом, с точки зрения древнерусских источников, — это *ученый представитель эллинизированного христианства*. Здесь важны два момента: 1) образование, полученное в Византии; 2) инородность «философа», а именно его греческое происхождение. Таким образом, философ в Древней Руси — это всегда инородец-чужак, который хотя и пользуется авторитетом, поскольку находится под покровительством церкви или государства, но все равно является «лишним» в русской культуре.

Типичный пример так понятого философа представлен в «Житии Константина-Кирилла». Будучи отроком, Константин молился Богу, чтобы тот даровал ему премудрость — для познания только того, что «угодно Богу», и исключительно с целью спасения души. Так и случилось: сотворил Бог волю боящихся его, и Константин был приглашен логофетом в Царьград «учиться с царем». В житии приводится перечень учебных дисциплин, успешное освоение которых и позволило впоследствии Константину именоваться философом: «И в три месяца выучился грамматике и за другие науки принялся. Обучился же Гомеру и геометрии, и у Льва и у Фотия диа-



лектике и всем философским наукам вдобавок: и риторике, и арифметике, и астрономии, и музыке, и всем прочим эллинским искусствам»¹.

Не стоит, однако, думать, будто прозвище «философ» Константин получил потому, что обучился «всем философским наукам» и, следовательно, примкнул к той или иной философской школе. Неверным будет также и вывод о том, что предметность философии в то время понималась как совокупность знаний в области арифметики, астрономии, музыки и прочих эллинских искусств.

Так, логофет, видя способности Константина к учебе и желая приблизить его к себе, «спросил его однажды, сказав: “Философ, хотел бы я знать, что такое философия”. Он же быстрым своим умом тотчас ответил: “Божественных и человеческих дел понимание, насколько может человек приблизиться к Богу, и как делами учить человека быть по образу и подобию создавшего его”. После этого еще больше полюбил его и постоянно обо всем спрашивал этот великий и почтенный муж. Он же ему преподавал нау-

¹ Память и Житие блаженного учителя нашего Константина Философа, первого наставника славянского народа. Чтение первое. URL: <https://pravoslavie.ru/59816.html>.



ку философскую, в малых словах изложив большую мудрость»¹.

Очевидно, во-первых, что Константин, хотя и имел представление об эллинской философии, ни в коем случае не считал себя ее продолжателем; во-вторых, данное им «сходу» определение философии характеризует его не как философа, а как богослова, для которого «истины веры» изначально выше всевозможных истин, добытых разумом. Можно было бы даже сказать, что своим ответом на вопрос «Что такое философия?» Константин поставил крест на философии — не только «языческой», но и вообще всякой, которая развивалась хотя бы отчасти вне христианской парадигмы.

Почему же тогда Константин — «философ»? Ведь можно было бы его именовать просто «мудрым», противопоставляя, как это и делалось иногда в древнерусских текстах, «мудрость» (мистическое, духовное знание) «философии» (знанию мирскому, рациональному)? В житии Константина-Кирилла (как впоследствии и в «Повести временных лет») слово «философ» употребляется не в том смысле, который обычно вкладывался в понятие «философия»

¹ Там же.



в античной Греции, с одной стороны, и в раннехристианской мысли, с другой (Нил Синайский, каппадокийцы, Иоанн Златоуст). Как известно, Константин учился в Магнаврской школе, окончив которую, он получил соответствующий «диплом», где и было указано, что он – «философ». «Лица, окончившие высшую Магнаврскую школу, получали право преподавания и звание “философа”, равноценное званию учителя»¹. Таким образом, Константин стал философом не потому, что увлекался философией или же имел особые интеллектуальные способности, а потому, что таковы были тогда квалификации в системе византийского образования. Известно также, что Константину пришлось некоторое время поработать по специальности (его «наильно» определили преподавать философию в том же Магнаврском университете), в результате чего прозвище «философ» закрепилось за ним и впоследствии стало постоянным. В житии Константин называется «философом» исключительно в этом смысле слова.

Можно с достаточной уверенностью предположить, что в Древней Руси не была известна визан-

¹ Гранстрем Е.Э. Почему митрополита Климента Смолятича называли «философом» // Труды Отдела древнерусской литературы. 1970. Т. 25. С. 25.



тийская практика употребления слова «философ». Но дело не только в этом. Гораздо важнее тот факт, что в древнерусской культуре вообще не было «места» для философии и поэтому изначально понятие «философ» было пустым, или, точнее, содержательно не определенным. Не случайно книжники оставили прозвище Константина таким, как оно и было дано в житии, т. е. без перевода: чтобы перевести слово «философ» на русский язык, нужно было найти ему соответствие в реальной жизни Древней Руси, что, разумеется, сделать было нельзя. Легко представить, насколько «понятным» было для древнерусского читателя указание на то, что Константин был философом, пусть даже и «по диплому»: это определение не только не сообщало никакого знания, но само требовало пояснения. В результате произошла интересная смысловая инверсия: вместо того, чтобы исходя из содержания слова «философ» судить о Константине, стали понимать философию исходя из описанной в житии деятельности Константина как христианского подвижника. И поскольку главным делом его было составление славянской азбуки, то философами стали именовать на Руси христианских «просветителей».



Наиболее ярким примером такого употребления слова «философ» в древнерусской литературе является житие Стефана Пермского, написанное Елифанием Премудрым. Здесь о «просветителе зырян» сказано следующее: «Это воистину новый философ. Тот был Константин, прозываемый Кириллом, философ, который дал славянскую азбуку в 38 букв, а этот сложил числом в 24 буквы, по числу букв в греческой азбуке, одни буквы греческого письма, а другие из пермского языка»¹.

Гораздо чаще в древнерусских текстах слово «философ» употребляется в более узком смысле – в смысле «человека, получившего образование в Византии». При этом подчеркивалась именно «византийскость» образования, что было очень важным ввиду высокого авторитета Константинополя как центра православия.

Интересно заметить, что для обозначения тех, кто получил образование в Западной Европе, использовалось другое выражение – «латинские докторы». Так, Иван Пересветов, убеждая Ивана IV

¹ Слово о житии и учении святого отца нашего Стефана, епископа Пермского // Древнерусская литература. URL: <http://www.drevne.ru/lib/stefan.htm>.



«ввести правду в свое царство»¹, апеллировал к «премудрости греческих философов, латинских докторов и Петра, молдавского воеводы», полагая, что сочетание византийской и европейской учености представляет собой весь массив современного ему знания (что касается «молдавского воеводы Петра», то это был своего рода псевдоним Ивана Пересветова, который он использовал из «скромности»).

В силу того, что образование в Византии легче всего было получить грекам, то и «философы» в Древней Руси были по преимуществу греки – те, кто прибывал на Русь в качестве христианских миссионеров или представителей церковной иерархии. Таким образом, первыми «философами» на Руси были не местные славяне, а иностранцы. Неслучайно философа, речь которого прослушал Владимир, ему «прислали греки»². Греками были также большинство из тех, кто именуется в древнерусских текстах «философами», в том числе чернец Малахия Философ и иконописец Феофан Грек.

¹ Большая челобитная Ивана Семеновича Пересветова // Древнерусская литература. Антология. URL: <http://old-ru.ru/07-24.html>.

² Повесть временных лет. С. 59.



Конечно, иногда «философами» называются и славяне – в основном это князья и церковные иерархи, однако в этом случае непременно подчеркивается их причастность к византийской образованности.

Прежде всего, нужно вспомнить о Клименте Смолятиче, ставшем митрополитом Киевским и всея Руси по протекции князя Изяслава без согласования с Константинополем. В Ипатьевской летописи Климент Смолятич упоминается как «книжник и философ так, якоже в Руской земли не бяшеть»¹. Хотя начало биографии Климента не сохранилось, есть основания предполагать, что он получил образование в Магнаврской высшей школе, где и был удостоен диплома «философа», с которым затем прибыл на Русь – уже в качестве представителя византийской образованности. Возможно также, что Климента прозвали «философом» на том основании, что он занял место грека на посту митрополита. Из единственного дошедшего до настоящего времени сочинения Климента известно, что он знал «византийский» язык, цитировал Гомера, Платона и Аристотеля

¹ Ипатьевская летопись // Полное собрание русских летописей. Изд. 2-е. Т. II. М., 1962. Стлб. 340.



(«Аз писах от Омира и от Аристоля и от Платона, иже во Елиньских нырех славне беша»¹).

В Ипатьевской летописи под 1288 г. сообщается, что «философом» был князь Владимир Василькович — но именно потому, что он увлекался коллекционированием и чтением *греческих* книг: он «глаголаше ясно от книг, зане бысть философ велик».

Этот же мотив обнаруживается и в житии Стефана Пермского. О просветителе зырян сказано, что, «желая большего разума, научился он любомудрию, то есть философии, и греческой грамоте и книги греческие изучил, и хорошо читал их и постоянно хранил у себя. Говорил на трех языках и три грамоты знал: русскую, греческую и пермскую».

Итак, можно сделать вывод о том, что в древнерусской культуре слово «философ» так или иначе указывало на принадлежность к византийской образованности, отражало реалии греческой жизни и воспринималось как нечто заимствованное.

С течением времени и по мере того, как Москва все больше становилась «Третьим Римом», положи-

¹ Послание, написано Климентом, митрополитом русским, Фоме, пресвитеру смоленскому, истолковано Афанасием мнихом // Предание.ру. URL: <https://predanie.ru/kliment-smolyatich/book/216697-poslanie-fome-presviteru/#toc2>.



тельный контекст употребления слова «философ» встречается все реже: «падшая Византия» уже не пользуется былым авторитетом и не оказывает, как прежде, большого влияния на церковную политику в России. Теперь Святая Русь – «последний оплот православия», а в отношении к грекам начинает культивироваться недоверие, а иногда и презрение. Основание к такому отношению можно было найти и в Св. Писании: например, апостол Павел в послании к Титу нелестно высказывается о греках, говоря, в частности, что «критяне всегда лжецы, злые звери, утробы ленивые»¹. В результате в Святой Руси выстраивается новая важная смысловая параллель: с одной стороны, «все греки врут», а с другой, «философ» – не свой, а чужой. В таких условиях увлечение философией становилось не только предосудительным, но и весьма опасным занятием.

¹ Апостола Павла послание к Титу, 1:12.



«ХИТРОСТЬ» ХУДОЖНИКА ФЕОФАНА: ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

Разумеется, было бы грубейшей ошибкой считать исходя из вышесказанного, что в Древней Руси вообще «не было философии». Никакая культура, как известно, не может обходиться без философского осмысления важнейших вопросов, и древнерусская культура не является здесь исключением. Другое дело, что в Древней Руси философская мысль присутствует вовсе не там, где имеются соответствующие маркеры типа термина «философ». И более того: как раз там, где выставлены эти маркеры, нельзя обнаружить даже следов философской рефлексии. Вот почему исследователь истории русской философии каждый раз оказывается поистине в тупиковой ситуации, когда доверяет *слову* текстов, вместо того чтобы обратить внимание на их *дух*. А ведь древнерусская философская мысль тем и интересна, что она существует в неявной форме, обходится без специ-



альной терминологии и вообще не допускает применения к себе общепринятого в древнерусской культуре термина «философия».

В связи с этим возникает важный вопрос о том, что же является существенным признаком философской мысли в Древней Руси, коль скоро формальные параметры оказываются неприменимыми. Правомерность такого вопроса обуславливается, с одной стороны, тем фактом, что в России вплоть до настоящего времени статус философа не получил однозначного закрепления и признания в культуре. Печально известное высказывание министра народного просвещения П. А. Ширинского-Шихматова о том, что «польза философии не доказана, а вред от нее возможен»¹, актуально и сейчас, хотя еще не так давно мы все были свидетелями очередного «философского бума» и возрождения «подлинно-русской» философской традиции. С другой стороны, философия в России всегда понималась *шире* философии как особой стратегии дискурсивного познания и даже зачастую противопоставлялась ей – прежде всего в качестве интуитивно-художественной деятельности или поэтического творчества.

¹ Никитенко А.В. Дневник. В 3 т. Т. 1. Л., 1955. С. 334.



Последнее обстоятельство имеет решающее значение. Так, например, в XIX веке наблюдается интенсивное развитие философской культуры в России, появляются оригинальные мыслители, идеи которых инициируют важнейшие дискуссии и таким образом влияют на ход событий и т.д. — но только потому, что философия развивается *вне* академических учреждений, даже запрещается для преподавания в университетах, а функции философа берет на себя ученый, публицист и художник. К концу века статус свободного художника-мыслителя становится наиболее привлекательным.

Вполне возможно, что Феофан Грек — художник — был прежде всего философом, искавшим и нашедшим оптимальный способ выражения своих мыслей как раз в то время, когда философии на Руси «не было». Не в этом ли и состоит его *хитрость* и не является ли она, к тому же, ключом к пониманию его художественных творений? Чтобы ответить на этот вопрос, следует сначала обратить внимание на исторический контекст деятельности Феофана.

Известно, что Феофан прибыл в Новгород в 1370 году для росписи каменных храмов. Деятельность византийского иконописца, таким образом, характеризуется по преимуществу в этом ключе, при-



чем отмечается, что Феофан оказал громадное влияние на развитие новгородского (и затем московского) искусства.

Однако вряд ли Феофан, отправляясь на Русь, преследовал только эту цель: константинопольские мастера всегда играли ту или иную роль в политической борьбе, которая, скорее всего, и в XIV веке была намного важнее всех других дел. Политика древнерусских князей, «державших вотчину свою», определялась влиянием двух центров – Константинополя и Сарая, и в зависимости от того, чье влияние преобладало, решались все вопросы государственной и церковной жизни. Противостояние Золотой Орды, с одной стороны, и Византии, с другой, в их борьбе за Русь осуществлялось при помощи противоположных средств: если в Сарае выдавали ярлык на великое княжение и действенность этого ярлыка подкрепляли военной силой, то в Константинополе назначали митрополитов «всей Руси», полагаясь на власть духовную. Вместе с митрополитами на Русь отправлялись и другие лица, способные повлиять на ход событий, – своего рода «духовное войско». Иконописцы всегда входили в состав этого войска, выполняя свои задачи, и Феофан не является здесь исключением. Известно, что он прибыл в Москву в



свите митрополита Киприана — активного политического деятеля, и это, конечно же, не было случайностью.

По мере «возвышения» Москвы и «собираения» русских земель все более учащаются попытки московских князей отделаться от покровительства Константинополя в управлении русской церковью и, в частности, в назначении митрополита. В 1354 году константинопольский патриарх Филофей «уступил» просьбе московского князя и назначил митрополитом русского епископа Алексия «за его добродетельную жизнь и духовные достоинства», подчеркнув, однако, что это является исключением из правила. На посту митрополита «всех Русей» Алексий стал проводить откровенно промосковскую политику, что вскоре привело к многочисленным конфликтам как с другими русскими княжествами, так и с Византией. Для разрешения этих конфликтов и был послан в 1373 году в Литву и на Русь «патриарший посол» Киприан. В 1375 году константинопольский патриарх назначил Киприана митрополитом Киевским, Русским и Литовским, хотя митрополит Алексий был еще жив; предполагалось, что после смерти Алексия Киприан станет митрополитом всех Русей. Однако после смерти Алексия в 1378 году Москва открыто отка-



залась признавать главой русской церкви Киприана, и Дмитрий Донской распорядился не впускать его в Москву, когда тот приехал, чтобы вступить в свои полномочия. Вместо Киприана московский князь попытался самовольно назначить митрополитом своего духовника Митяя, однако по дороге в Константинополь тот «неожиданно умер». Пимен, один из архимандритов, которые сопровождали Митяя по пути в Византию, воспользовавшись документами с княжеской печатью и изменившейся политической ситуацией в Константинополе, получил от патриарха митрополичий сан, а также добился сужения полномочий Киприана: с 1380 года тот стал именоваться митрополитом Малой Руси и Литвы. Возвратившись в Москву в качестве митрополита всея Руси, Пимен, однако, был обвинен в обмане и сослан в Чухлому. Причиной тому послужило резкое ухудшение отношений между Москвой и Ордой, приведшее к Куликовской битве. В феврале 1381 г. Дмитрий Донской сам посылает своего духовника за Киприаном звать его на митрополию, чтобы заручиться поддержкой Византии. Интересно, что Киприан, хотя он и был накануне лишен статуса русского митрополита, отправляется в Москву и получает там официальный прием именно в качестве митрополита. Вскоре, одна-



ко, политическая конъюнктура опять изменилась, и московский князь, вынужденный возобновить выплату дани Орде после похода Тохтамыша, удалил Киприана из Москвы и возвратил Пимена из ссылки, признав его полномочия митрополита. Дальнейшая судьба Киприана определена в результате очередной смены патриарха в Константинополе: в феврале 1389 года патриархом стал Антоний, который, низложив Пимена, провозгласил митрополитом русским Киприана. 19 мая 1389 года умер князь Дмитрий Иванович, и Киприан смог вернуться в Москву. Русской церковью он руководил до 1406 года, последовательно проводя линию византийской политики.

Таким образом, во второй половине XIV века наблюдаются, с одной стороны, попытки московских князей добиться суверенитета государства как во внешних, так и во внутренних делах, а с другой, налицо все возрастающее давление Византии. Киприан был значительной фигурой в этой «духовной войне», которая велась широким фронтом и предполагала большое количество активных участников. Достаточно вспомнить о Малахии Философе, который был послан в Москву в 1381 году, как раз после Мамаева побоища, т.е. тогда, когда шансы добиться суве-



ренитета у Москвы были максимальными. Очевидно, что чернец Малахия был отправлен на Русь не с философско-просветительской миссией, а для того, чтобы воспрепятствовать стремлению русской митрополии к самостоятельности, которое значительно возросло вследствие победы над Мамаем. Именно поэтому Малахия везет на Русь иконы и размещает их в соборах Нижнего Новгорода и Суздаля. Подобные действия совершались и по инициативе митрополита Киприана: например, в Москву была принесена чудотворная икона Богоматери Владимирской. Неслучайной кажется в этой связи и церковная карьера Малахии: он дослужился до чина архимандрита и наместника князя, прожив в Московской Руси около 60 лет.

Возможно, и перед Феофаном Греком, как иконописцем, была поставлена такая же цель; по крайней мере, известно, что он был активным сподвижником митрополита Киприана. Вряд ли можно считать случайностью тот факт, что именно Феофану была доверена роспись главных храмов Московского кремля. Влияние, которое оказал Феофан Грек на новгородских и затем на московских иконописцев, может быть понято поэтому как «исправление» их доморощенного искусства, как искоренение в нем



творческих элементов, обусловленных наличием местных традиций и «русской веры» – своеобразного синтеза христианских и языческих представлений.

Епифаний Премудрый, характеризуя манеру иконописи Феофана, сообщает следующее: «Когда он все это рисовал или писал, никто не видел, чтобы он когда-либо смотрел на образцы, как делают это некоторые наши иконописцы, которые от непонятливости постоянно в них всматриваются, переводя взгляд оттуда – сюда, и не столько пишут красками, сколько смотрят на образцы. Он же, кажется, руками пишет изображение, а сам на ногах, в движении, беседует с проходящими, а умом обдумывает высокое и мудрое, острыми же очами разумными разумную видит доброту»¹.

На первый взгляд, умение Феофана обходиться без «образцов» при создании икон указывает на то, что он, в отличие от русских иконописцев, настоящий мастер, который, к тому же, позволяет себе творчески интерпретировать богословские сюжеты и образы. Разумеется, величие мастерства Феофана отрицать нельзя; тем не менее, вряд ли стоит пони-

¹ Письмо Епифания Премудрого к Кириллу Тверскому // Древнерусская литература. URL: http://www.drevne.ru/lib/epifan_s.htm.



мать это мастерство в смысле гениальности художника, стремящегося выразить свою индивидуальность или же философское миропонимание. Иконописец, как известно, являлся таковым именно потому, что следовал иконописным канонам, т.е. сложившимся и авторитетно закрепленным в христианской традиции правилам написания икон. Даже если понимать иконописные каноны не как внешние правила, сковывающие возможности художника, а как правила «внутренние», указывающие на «духовную основу» иконы, то и в этом случае выражение «творческой индивидуальности» художника будет весьма и весьма проблематичным, поскольку требование соблюдать «грамматику иконы» не совместимо ни с какими исключениями.

Что же касается философского миропонимания иконописца, то оно является просто недопустимым, если это миропонимание будет хоть в чем-то отличаться от церковного вероучения: в этом случае иконописец был бы обвинен в ереси и его работы, несмотря на их шедевральность, были бы сразу же уничтожены.

Кроме того, нельзя недооценивать подчеркнутое (и не раз) Епифанием противопоставление манеры письма Феофана Грека распространенным на Руси



приемам иконописания. Возможно, это ключевой момент для понимания письма Феофана в целом. Возможно, что отказ от следования образцам — это отказ от следования *русским* образцам, которые Феофан как раз и приехал исправлять; следовательно, здесь нужно видеть не столько указание на высокое мастерство Феофана-иконописца, сколько демонстрацию презрительного отношения константинопольского миссионера к русскому «оязыченному» искусству. Выходит, что Феофан Грек вовсе не стремился своей деятельностью стимулировать развитие художественного творчества на Руси, а как раз наоборот — хотел искоренить всякое самобытное творчество.

В связи с этим следует обратить внимание еще на одну деталь в письме Елифания. Он пишет Кириллу, что отважился попросить Феофана нарисовать для него церковь святой Софии в Царьграде, и тот набросал на бумаге «малую часть ее». И вот, не смотря на то, что изображение храма было схематичным, «от того листа была великая польза и прочим московским иконописцам, ибо многие перерисовали его себе, соревнуясь друг с другом и перенимая



друг у друга»¹. Данное замечание можно понять в том смысле, что Феофан, отрицая русские образцы, сам дает русским художникам образец – но не русского, а византийского искусства. Важно отметить и тот факт, что Феофан, согласно Елифанию, не только занимается росписью храмов, но и активно «беседует с приходящими», обдумывая умом «высокое и мудрое», причем «сколько бы с ним кто ни беседовал – много ли, или мало, – не мог не подивиться его разуму, его притчам и его искусному изложению». Нет никаких оснований сомневаться в том, что беседы эти велись исключительно с целью наставления русичей на «путь истинный».

Заметим, что в исследовательской литературе, посвященной анализу творчества Феофана, неоднократно повторяется мысль о том, что византийский художник сознательно и активно противопоставлял свое искусство сложившимся в Древней Руси иконописным традициям. Так, например, В. В. Бычков, описывая специфику образов «неистового грека», а именно предельно подчеркнутую суровость и экспрессивный драматизм, приходил к выводу о том, что это была реакция, причем всецело негативная, на

¹ Там же.



конкретные обстоятельства жизни новгородцев: «Попав из Византии, где он был окружен подвижниками духовной жизни, практиковавшими исихастское “умное делание” и аскетические подвиги, достигавшими “экстаза безмыслия”, в полуязыческую Русь с ее любовью к полнокровной, яркой, праздничной жизни, во многом далекой от христианского благочестия, представитель византийской духовной аристократии воочию увидел ту пропасть, что отделяла новгородскую жизнерадостную Русь от высот христианского духа, от грядущего блаженного Царства. Ощущение трагизма этой ситуации, которого сам новгородский люд, естественно, не замечал, стремление показать его (трагизм) своим новым соотечественникам, утратить и предостеречь их от грядущей опасности — все это и нашло выражение в новгородских росписях Феофана»¹.

Согласно В. В. Бычкову, византийский мастер не просто создает свои образы на Руси, но предлагает «философскую концепцию в красках», суть которой сводится к указанию на «глобальную греховность» человека перед Богом, на его предельную

¹ Бычков В.В. Феномен иконы. История. Богословие. Эстетика. Искусство. М., 2009. С. 262–263.



удаленность от него, в результате чего человеку остается только со страхом и ужасом ожидать прихода своего «бескомпромиссного и безжалостного судьи». Вот почему в лике Пантократора у Феофана нет почти «ничего человеческого», это предельное воплощение в живописи образа всеразрушающей карательной силы.

Смысл и назначение феофановской философии в красках В. В. Бычков видит прежде всего в том, чтобы утратить местных христиан, напомнив им о суровости веры и недопустимости радоваться жизнью, забывая о грядущих наказаниях и муках. «Гениальный художник, находившийся на высотах духовной культуры своего времени, направил всю свою творческую энергию на просвещение и спасение пребывавших в беспечной наивности и “слепоте духовной” русичей. Отсюда высокий драматизм и экспрессия новгородских росписей, не имеющие аналогий в византийской живописи, хотя и не единичное явление для Новгорода»¹.

Таким образом, столкновение Феофана с доморощенным русским христианством изображается В. В. Бычковым как конфликт между безусловно авторитетным представителем подлинной религиозно-

¹ Там же. С. 263.



сти и эпигонами-подражателями, обреченными на вечное ученичество и неспособными подняться на должные высоты духа. Конфликт этот разрешается в контексте авторитарного исправления укоренившихся на Руси представлений о христианской вере, а также образа жизни и мысли древних русичей. Интересно подметить, что Святая Русь в данном случае, согласно В. В. Бычкову, представляет собой исключительно негативный опыт усвоения христианства, то есть опыт его непонимания и искажения, на фоне которого контраст между Истиной и ложью ощущается особо сильно: «Только на Руси Феофан смог полностью осознать, как далеко отстоит реальный земной человек от тех духовных идеалов, на которые ориентировались византийские подвижники, и какую непосильную борьбу должен вести он сам с собой, со своим природным (плотским) началом, чтобы хотя бы приблизиться к этим идеалам»¹.

Итак, что же дает нам понять краткий обзор исторического фона, на котором протекала деятельность Феофана в Московской Руси? Прежде всего то, что она в той или иной форме всегда была связана с *властью*, и это обстоятельство имеет решающее

¹ Там же.



значение. Будучи активным участником миссии Киприана, Феофан не мог не участвовать в политической борьбе, а значит, свое мастерство иконописца он использовал в более широком контексте. С одной стороны, запечатленные им образы отражали вечное, неотмирное, богооткровенное – и здесь Феофан осознанно и строго следовал традиции, установленным канонам, – но с другой стороны, эти же образы были обращены к реальным людям в конкретной исторической ситуации, призывая их к определенным действиям и выступая тем самым своего рода лозунгами, промоутерами соответствующей политической программы.

Вряд ли было бы справедливым предположить, что погруженность в пучину борьбы за власть отвлекла Феофана от его работы или же мешала ему сосредоточиться на духовном постижении первообразов. Вообще «чистое» иконописание так же мифологично, как и «чистое» искусство, хотя бы уже потому, что сама претензия на «чистоту» возникает не сама по себе, а только в результате активного противостояния противоположным тенденциям. Участие в политической борьбе для Феофана-иконописца было отнюдь не помехой, а, наоборот, стимулом творчества, потому что именно здесь вероучительные прин-



ципы вступали в соприкосновение с действительной жизнью и требовали самостоятельного осмысления.

Возможно, лишь оказавшись в Московской Руси и выступая в роли авторитетного мастера, получившего поддержку со стороны власти, Феофан сумел раскрыться не только как великий иконописец, но и как настоящий мыслитель. Ведь в иной ситуации, когда не нужно было бы «давать образцы» и «беседовать» с прихожанами, он сосредоточился бы исключительно на «тонкости» писания и в лучшем случае стал бы художником, ничем не лучше других таких же. Но на Руси Феофану была уготована совершенно иная участь. Ибо когда Истина победившая становится на время правдой жизни, тогда и открывается возможность для творчества и философии.



ИКОНА КАК ИСКУССТВО: ПОПЫТКА АКТУАЛИЗАЦИИ

Нельзя не согласиться с утверждением, что отвлеченно-эстетическое рассмотрение иконы уничтожает ее как икону, а значит, является беспредметным, или пустым – *ложным*. Известно, что изначальное назначение иконы заключается не в том, чтобы будоражить эстетическое воображение зрителя, и тем более не в том, чтобы соответствовать или потворствовать его эстетическим вкусам. Икона рассчитана прежде всего на «зрение духовное», позволяющее человеку «видеть сокровенное», что достигается обычно «в конце борьбы с самим собой и с врагом рода человеческого» и требует наличия развитого духовного опыта, дающегося «через деятельное следование за Христом»¹. Согласно определению

¹ Монахиня Иулиания (Соколова М.Н.) Зрение духовное // Монахиня Иулиания (Соколова М.Н.) Труд иконописца. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1998. С. 131.



VII Вселенского собора, иконы имеют «напоминательное» значение, поскольку через созерцание образов побуждают молящихся «к воспоминанию о самих первообразах и к любви к ним»¹. Через икону человеку становится видимым подлинное в нем, благодаря чему он получает возможность судить и о подлинном в мире. Открывающаяся таким образом подлинная реальность не терпит эстетических суждений, подразумевающих автономность красоты и субъекта — ценителя прекрасного, потому что она поглощает их: в этой реальности и красота, и субъект непременно должны раствориться, *онтологизироваться*, утратив какую бы то ни было смысловую особенность. Таким образом, правильное созерцание иконы устраняет самого созерцающего, и поэтому оно не может быть эстетическим.

Кроме того, эстетически не может быть схвачено и смысловое содержание иконы, потому что оно является принципиально *безобразным*, нерационализируемым. Иоанн Дамаскин, опровергая аргументы иконоборцев, видевших в почитании икон возрождение идолопоклонства, писал, что «иконы суть видимое невидимого и не имеющего фигуры, но телесно

¹ См.: Православная икона. СПб.: Полигон, 2005. С. 78–90.



изображенного из-за слабости понимания нашего»¹. Именно «слабость» нашего ratio, полагал авторитетный христианский писатель, требует изображений, и они даются в иконе — но лишь для того, чтобы «тускло показать нам божественные откровения», выходящие за пределы разумного понимания. Вот почему все, что действительно изображено на иконе, остается неопишваемым, сокрытым, и не следует пытаться опровергать «разумом не постигаемое им, доказательствами — недоказуемое, силлогизмами — не подчиняющееся закону силлогизма». Следовательно, не следует также пытаться раскрыть красоту иконы, используя способности суждения.

Икона вообще не художественное творение. Нехудожественность иконы не является, разумеется, ее недостатком, а, напротив, служит конститутивным признаком ее как иконы. Более того, со стороны нехудожественности иконы отчетливо видна вторичность всякого искусства, его временность и неподлинность. Соответственно, иконописец не может быть назван художником в обычном смысле этого слова. Имея в виду вечное, он достигает наивысшего

¹ *Иоанн Дамаскин*. Три слова в защиту иконопочитания / Пер. с греч. А. Бронзова, ред. В. А. Крохи. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 101.



мастерства только тогда, когда научается преодолевать соблазн художества, утоляя жажду творчества в строгом следовании иконописному канону. Дионисий Фурноаграфиот, наставляя своих учеников в иконописном деле, подчеркивал, что главное здесь – молитва, с которой должны начинаться все работы, связанные с производством иконы, и прежде всего писание образа. Смысл молитвы в том, чтобы, заручившись помощью Божией, избавиться от своего, авторского взгляда на вещи, а вместе с ним и от личных пристрастий, переживаний, ассоциаций и мыслей: «...иконописание есть дело, угодное Богу. А посему все, занимающиеся им благоговейно и прилежно, получают от Бога благодать и благословение»¹. Вполне допустимо утверждение, что не иконописец – автор созданного им образа, а Бог, направлявший руку иконописца в процессе его вдохновенной работы. Те же, кто не справился со страстями и стал писать «по человеку», а не «по Богу», не только не могут считаться хорошими иконописцами,

¹ Дионисий Фурноаграфиот. Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иермонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. 1701–1733 год // Труды Киевской Духовной академии. Киев: Киевская духовная академия, 1868. № 2. С. 270.



но должны вместе со сребролюбивым и единомысленным с ними Иудой мучиться в геенне огненной. Талант рисовать, согласно Дионисию, – это «дар Божий», который предполагает ответственность и наказание, если этим даром воспользоваться не так, как желает Дарящий, или же не воспользоваться им вообще.

Бесспорно, такое понимание иконописного дела корректно в условиях господства религиозности и соответствует принципам теоцентризма. Но является ли оно единственно верным? Задаваясь этим вопросом, нужно иметь в виду, что «верность» понимания принципиально вариативна – даже в том случае, если речь идет о «вечности», «Истине» и «истоке». Как понятие, «вечность», например, указывает на соответствующее метафизическое истолкование сущего, обусловленное «духом времени» и неспособностью справиться с потоком становления. Это понятие предполагает ту «простоту взгляда», благодаря которой все становится на свои места и порядок вещей строго соответствует порядку идей. Упорядоченное мышление, хотя и обладает целым рядом преимуществ, оказывается, тем не менее, временным и преходящим.



Если критерием произведения искусства считать его способность побуждать к бесконечному множеству интерпретаций, то икона не будет удовлетворять этому критерию. Напротив, смысловое поле иконы традиционно монологично, оно не только не предполагает разнообразия высказываний, но стремится искоренить его. Тем не менее, икона может и должна оставаться в пространстве эстетического — оставаясь при этом иконой, а не конструктом творческого воображения. Это вполне достижимо, если объектом эстетического созерцания сделать не только то, что изображено на иконе, но и *саму претензию на монологичность*. В этом случае икона больше не будет связана религиозным содержанием, потому что оно получит совершенно иной статус: вместо гаранта нехудожественности иконы станет элементом художественного текста. Таким образом, эстетический анализ иконы будет выходить за рамки изображения, техники его писания, иконописной школы, канонической символики и т.д. и коснется того «религиозного переживания», которое традиционно воспринималось как откровение подлинной реальности, а не как собственно «переживание». При сопоставлении «подлинной реальности» и «переживания» онтологический приоритет должен быть признан за последним, и



тогда открывающаяся в иконе «подлинная реальность» станет *действительностью*, т.е. конкретным опытом осмысления человеческой жизни.

Как принято считать со времен каппадокийцев, своеобразие иконы заключается в том, что «чествование образа относится к первообразу». Это обозначает, что видимый образ условен, преходящ, поскольку он допускает чувственное восприятие и рациональные суждения. Задача, очевидно, состоит в том, чтобы иконописец смог передать посредством чувственно воспринимаемого образа сверхчувственное, сверхрациональное. Созерцатель иконы, в свою очередь, должен, отталкиваясь от образа, «увидеть» первообраз и затем безобразное, составляющее его аутентичное содержание. Условность образа требует определенных усилий по его интерпретации как со стороны иконописца, так и со стороны созерцателя. В то же время, интерпретации в принципе недопустимы, когда речь идет о вере. Предполагается, что в условности иконического образа высвечивается само безусловное, в результате чего субъективность восприятий и суждений исчезает сама собой.

Как видно отсюда, в иконе изначально заключено *противоречие*, которое, как это было хорошо по-



казано в русской религиозной философии¹, всегда служило основанием христианского мирозозерцания. С таким же противоречием мы сталкиваемся, приступая к поиску критериев правильной экзегезы Священного писания, обоснованию возможности «христианского воина» и практически всех моральных ценностей и христианских догматов. Особо интересен в данной связи христологический догмат, поскольку он имеет непосредственное отношение к толкованию икон. Так, Феодор Студит, защищая правомерность иконопочитания, подробно разбирал «естественный образ» – Иисуса Христа, который он считал сопоставимым по своей структуре и действию со всеми «художественными образами». С одной стороны, «если Господь наш Иисус Христос несомненно явился в человеческом образе и в нашем виде, то справедливо Он пишется и изображается на иконе, подобно нам»². С другой стороны, Иисус Христос «по божественному образу остается неопишваемым», поскольку «божественное естество» явля-

¹ См.: *Флоренский П.* Столп и утверждение Истины. Т. 1. М., 1990. С. 143–165.

² *Феодор Студит.* К иконоборческому собору // Творения святого отца нашего преподобного Феодора Студита, переведенные с греческого языка при Санктпетербургской Духовной Академии. Ч. 1: Письма к разным лицам. СПб., 1867. С. 5.



ется непознаваемым и непредставимым. Получается, что Иисус Христос, как естественная икона, одновременно и «описуем» («Ибо, если Он не описуем, то и не осязаем; а если осязаем, то вместе и изобразим, чему противоречить было бы глупо; ибо это свойства тела, подлежащего осязанию и изображению. И как Он будет неописуем, когда может страдать?»¹), и «не описуем» (ибо является Богом, а Бог непостижим и непознаваем). Человеческая природа Иисуса Христа – нечто условное, преходящее, смертное, хотя и существенное для него как Богочеловека; через это условное, однако, является человеку безусловное – божественная природа. Следовательно, по мысли Феодора Студита, в образе Иисуса Христа представлено безобразное, усмотрено невидимое и схвачено непостижимое. То же характерно и для любой другой иконы.

Безобразность первообраза, как принципиальное отсутствие всякого образа, – вот что является для иконописца главным предметом изображения. Погружаясь в «мрак», он выводит его на свет посредством символов, делает как бы зримым. Правильное прочтение этих символов отсылает человека обратно,

¹ Там же.



«по ту сторону» света, и он видит сущее и себя самого как *только* сущее, преходящее. Как тут не вспомнить Гераклита, которого открытое им «Все течет» сделало Темным? И разве неверным будет утверждение, что вся последующая история европейской метафизики была направлена на его *просветление*? Ведь по мере развития претензий на абсолютное познание «мрак» все больше становился *божественным*, а вместе с тем и понятным, несмотря на сохранявшийся тезис о непознаваемости Божества. Другими словами, философская мысль, как только была обнаружена ее художественность и условность, стала все больше вытесняться или же подменяться религиозным вероучением, с характерными для него серьезностью и безусловным знанием «самого дела». В результате появилось понятие «мистический опыт», в котором «мрак» получил окончательное религиозное обоснование.

Для актуализации иконы как художественного произведения в современном пространстве эстетического видения важно развести мистический опыт и его религиозно-метафизическую трактовку. Согласно последней, мистический опыт образуется в результате связи человека с Богом, или «человеческого субъ-



екта с божественным Предметом»¹. Таким образом, вне религии он невозможен. В содержательном отношении мистический опыт отражает инвариантную «метафизическую реальность», хотя может различаться на уровне личностного восприятия. Настаивая на субъективности мистического опыта, обусловленной тем, что «каждый человек взирает к Богу по-своему», И. А. Ильин не соглашался с тезисом, «что всякий религиозный опыт только субъективен; ни в том смысле, чтобы он был пустой иллюзией (хотя возможен и мнимый, иллюзорный религиозный опыт); ни в том смысле, чтобы он исчерпывался одними душевными состояниями человека и совсем не входил в объективно-реальную ткань Божьего мира, Церкви и Царства Божия»². Напротив, обретаемые в мистическом опыте «священные “кристаллы Откровения” – не субъективны и не личны», именно они способны указать человеку «верный путь к Богу» и позволяют субъективному восприятию быть «предметным, т.е. верным и истинным».

Такое понимание мистического опыта, несмотря на его распространенность и кажущуюся очевид-

¹ Ильин И.А. Аксиомы религиозного опыта. М.: Русская книга, 2002. С. 5.

² Там же. С. 9.



ность, не только сужает, но и искажает его суть. Прежде всего, возникает, как известно, ряд вопросов, которые все-таки нельзя игнорировать, например: если мистический опыт обусловлен чувством присутствия безграничной тайны в жизни человека, то на каком основании эта тайна отождествляется с высшей реальностью? неужели непознаваемое только потому, что оно не познаваемо, должно считаться божественным? если естественный страх перед неизвестным порождает ощущение зависимости человека от внешней силы, то почему эта сила считается промыслом Божиим и, к тому же, культивирует в человеке чувство неизбежной вины, с одной стороны, и надежду на божественное всепрощение, с другой?

Как бы там ни было, но нельзя не заметить, что здесь присутствует смысловая *редукция*, благодаря которой и удается отождествить мистический опыт с религиозным: сталкиваясь с непостижимостью непостижимого, религиозно-метафизическая мысль схватывает его как нечто доступное пониманию, пусть даже апофатически, для чего и задействуются известные «божественные имена». Безграничная тайна отступает, хотя и остается таковой номинально. Ибо непознаваемый Бог, коль скоро все знают, что он непознаваем, тем самым уже познан, причем в глав-



ном – в его непознаваемости. И нет ничего удивительного в том, что, апеллируя к такому познанному непознаваемому Богу, можно построить сколько угодно весьма убедительных и даже востребованных религиозных или метафизических систем, предлагающих конкретные решения и императивы.

Что же получится, если тайну оставить все-таки тайной и не пытаться изъять из нее «кристаллы» абсолютного знания? В этом случае мистический опыт будет понят вне контекста религиозности.

Анализируя разновидности мистического опыта, Р. Ч. Зэнер ввел в обиход понятие «естественный мистический опыт» с целью показать неадекватность религиозно-метафизической его трактовки¹. Естественность мистического опыта обуславливается способностью человека мысленно проникать в подсознательные глубины своего «Я», смотря на себя со стороны, или же растворяться в природе, созерцая все сущее как единое целое. Естественный мистический опыт является, согласно Р. Ч. Зэнеру, основанием как научного познания, так и философско-художественного творчества, от него же берет свое начало и

¹ См.: *Charlesworth M. Religious experience. Unit A: Study guide 2. Deakin University, 1988.*



религиозно-мистический опыт. Последнее происходит тогда, когда естественная способность человека «мыслить все как одно» интерпретируется сквозь призму религиозной догматики и связывается с какой-либо традицией. В результате переживание единства человека и мира становится религиозным, а затем конструируется мир запредельного и учреждается невидимый порядок вещей, соответствующий тому или иному вероучению.

Тем не менее, очевидно, что естественный мистический опыт первичен, поскольку он выражает фундаментальную для человека мыслящего интуицию бытия. Интуиция эта допонятийна, потому что понятие — это уже «слово о сущем»; философия изначально основывается на интуиции бытия, причем так, чтобы можно было сохранять ее как *интуицию*, что предполагает свободное, т.е. творческое отношение к словам-понятиям. Религиозное мышление, напротив, основывается на догматах, или же понятиях, содержание которых считается безусловно истинным, а значит, не допускает содержательной вариативности; интуиция бытия получает здесь догматическое преломление и является поэтому вторичной, религиозно определенной. Метафизика, подобно религии, также строится независимо от интуиции бытия и невоз-



можно без веры: тезис Парменида о том, что «мыслить и быть – одно и то же», с упрощенной интерпретации которого начинается история европейской метафизики, послужил причиной «забвения бытия»; как «слово о сущем в целом», метафизика требует прежде всего веры в слова, возводя их в статус подлинной реальности¹. Следовательно, мистический опыт, будучи естественным, дорегигоузен и существует задолго до метафизики.

Истолкование мистического опыта в контексте религиозного вероучения, равно как и метафизического «интуитивного познания», предельно редуцирует его содержание, однако не способно полностью устранить интуицию бытия из религиозно-метафизических систем. Возможно, что «противоречивость» христианства обуславливается как раз тем фактом, что «мистический опыт» не был в свое время до конца изжит и стал играть определенную роль в развитии религиозной догматики. Не случайно ведь человек в христианстве сознается в «слабости понимания» и не претендует, по крайней мере в этой жизни, на абсолютное познание. Но если так, то нужно

¹ Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993. С. 41–62.



признать, что в христианской картине мира есть элементы принципиально *нерелигиозные* и что именно они делают ее динамичной.

Такой состав христианского мирозерцания определяет и специфику иконы. Будучи принципиально нехудожественным творением, икона, тем не менее, является продуктом художника, или, точнее, *зело хитрого философа*. Погружаясь в безобразность первообраза и созерцая то, что исключает всякое созерцание, иконописец-художник черпает вдохновение непосредственно из естественного мистического опыта, и его интуиция бытия находит свое воплощение в создаваемых им образах, хотя сознательно он старается следовать иконописным подлинникам и придерживаться известных сюжетов. Невариативная сюжетика иконописи, а также ограниченный набор технических средств и приемов изображения, конечно, сковывают фантазию художника, но зато заставляют его максимально концентрированно живописать свои мысли. Как ни странно, но именно в *изографии* достигается наибольшая глубина художественного самовыражения и полностью реализуется свобода творчества.

Подводя итог всему вышесказанному, можно сделать вывод о том, что *художественная* ценность



иконы обуславливается ее *нерелигиозным* содержанием. Разумеется, признание за иконой художественной ценности не лишает ее ценности богослужбной. Икона в храме, каким бы мастером она ни была написана, остается чуждой художеству и не допускает эстетических суждений, поскольку она представляет человеку молящемуся то, ради чего он и пришел в церковь и во что искренне верит. В данном случае не так важен автор иконы, как ее способность творить чудеса и свидетельствовать об истинности религиозного вероучения. Икона в музее – совсем другое дело. Атрибутирование авторства и исторической эпохи выступает здесь на первый план, затем предполагаются эстетические оценки иконы как произведения искусства, а не как предмета религиозного культа. Трудность заключается в том, чтобы понять, что это *одна и та же* икона: и в храме, и в музее она представляет собой интуицию бытия своего создателя.

О чем же эта интуиция иконописца-художника? В чем заключается его творчество? Понятно, что творчество это не может быть религиозным, ибо в противном случае оно послужило бы причиной обвинения в ереси и привело бы к запрету на писание икон. В христианском вероучении изначально «все



сказано», и в этой ситуации посредством создания образа можно лишь «напоминать» о первообразе, но ни в коем случае нельзя трактовать его. Значит, творчество иконописца, если он действительно художник, относится к принципиально иному – к тому, что является более важным и фундаментальным. Но что может быть фундаментальнее вечного, совершенного и что важнее того, что испокон веков считалось началом начал и творцом всего сущего? – Только временное, преходящее, с одной стороны, и сотворенное смертное, с другой. При помощи иконы художник, соблюдая каноны иконописания и даже будучи настоящим подвижником веры, вырывается за пределы религиозного мироистолкования и отваживается посмотреть на вечное со стороны временного. Именно в этом и состоит его «хитрость».

Философский анализ иконописного творчества Феофана Грека следует начинать с экспликации возможного содержания той интуиции бытия, которая воплотилась в написанных им образах. В исследовательской литературе не раз отмечалось своеобразие творческой манеры «преславного мудреца», а именно парадоксальное сочетание классических принципов (воспевание земной красоты и гармонии как отсвета высшего совершенства) со строжайшей духовной ас-



кезой, характерной для христианского мировидения и отвергающей все мирское и внешне красивое.

Думается, что сочетание это не будет казаться столь парадоксальным, если обратить внимание на *действительный* предмет художественного интереса Феофана. Станет понятным в этой связи и пристрастие великого иконописца к «пробелам», с помощью которых он не столько стремился «вызывать в лице святого состояние духовности»¹, сколько, быть может, «просветлял» их, освобождая от гнета однозначно понятой в христианстве праведности. Скоропись, сопряженная с «презрением» к деталям изображения, позволяла Феофану достичь максимальной выразительности и экспрессии, что, в свою очередь, заставляло видеть в иконе или фреске нечто большее, не поддающееся согласованию с религиозным вероучением. Тому же, вероятно, способствовала и черно-бело-красновато-коричневая цветовая гамма, подчеркивающая непреодолимую пропасть между многоцветием реального мира и его потускневшим отображением в христианском воззрении. А стремление Феофана Грека отстаивать свое право на творческую самостоятельность художника выдает в нем настоящего философа.

¹ Алпатов М. Феофан Грек. М., 1990. С. 113.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Как далеки от нас времена Феофана Грека... И в то же время, не настолько далеки, если вспомнить, что новгородские фрески прославленного мастера находятся в доступном для осмотра и молитвы пространстве, так что все еще можно на какое-то мгновение ощутить себя «внимающим образу», забыть историю, как будто бы ее и не было, и вспомнить «истории», которые рассказывали об Иисусе, святых и грешниках, дальних и близких странах и которые рассказывал сам Феофан.

Пользуясь методом «геофилософии», можно попробовать охватить мыслью, проникнув в XIV век и оставаясь в нем, пространство за стеной, за лужайкой, вниз или вверх по Ильине улице. Одним словом, можно поговорить с новгородцем, греком, сицилиотом или флорентийцем (впрочем, все они были тогда не «подданные», а христиане, единое тело Церкви) на языке искусства.

Эта книга — о многом, но прежде всего о том, что тогда занимало и владело воображением горожа-



нина и номада. В Средние века основным способом познания мира (и культур) были путешествия и беготы. В проторенессансной культуре начинает проявляться интерес к личности художника как к мыслителю и собеседнику, а не ремесленнику. Значительную роль в этом процессе сыграл подъем свободных городов и развитие особой, можно даже сказать утонченной городской культуры.

Имя Феофана Грека сохранилось прежде всего в связи с формированием самобытной русской школы живописи, в которой в четырнадцатом веке, как и в художественных школах Италии, происходит развитие статуса живописи и живописца. Интерес к личности византийского мастера-собеседника и философа, отмеченный в знаменитом послании Епифания Премудрого, свидетельствует о наметившемся переходе к «свободным искусствам», где личность мастера начинает проявлять себя все значительнее.

Индивидуальный универсализм византийского живописца, характеризующий мастера своей эпохи, не ограниченного специализацией или преимуществом практических знаний, расширил и на Руси представления о художнике как о мыслителе «преславном, философе зело искусном».



Вторая половина XIV века в мировой истории – один из самых интенсивных периодов в процессе трансформации культурных паттернов. Причем это утверждение одинаково верно как для северных территорий Европы, объединившихся в 1356 году в Ганзейский Союз, так и для южной Европы, где в 1378 году, после смерти Григория XI, произошел Великий западный раскол, как для Византии, теряющей главенствующую религиозно-философскую роль, так и для народов центральной Европы¹.

Именно с целью примирения литовского князя Ольгерда и митрополита Алексия в 1373 году на Русь прибыл посол от патриарха Филофея Киприан, в свите которого и оказался, разумеется, не случайно, иконописец Феофан Гречинин. Чуть ранее, в середине XIV века, обширные территории Северного Причерноморья также испытывают значительные культурные изменения, оказавшись «латинизированы»². За три года до приезда Феофана в Новгород

¹ Достаточно вспомнить «католическое» наступление Литвы на Смоленск и вторжение в Волынь в 1340 г. короля Казимира (крестовый поход против «схизматического русского народа», по словам буллы папы Бенедикта XII).

² В 1357 г. генуэзцы овладевают городом Чембало, а в 1365 г. – городом Сурож в Крыму, после чего там учреждается католическая римская епископия.



в Риме вынужденно обращается в католичество даже император константинопольский Иоанн V.

Как отмечал еще Юрий Лотман, в период высокого Средневековья огромное значение для образования, развития и просто «проживания» жизни имели путешествия (военные, паломнические, торговые и т. п.). География и глубина проникновения людей, идей, артефактов в казалось бы далекие и чуждые страны была невероятной по своему масштабу. За три года до рождения Феофана Грека, в 1334 году, в Константинополе вел свои диспуты доминиканец Франческо да Камерино, назначенный папой главой вновь образованной Босфорской епархии. Свои доктрины там же излагали Ричард Английский, Никифор Григора и Варлаам Калабриец. Все это свидетельствует в пользу возможного представления христианского мира той поры как разнообразной, но в целом единой ойкумены, в которой существовали значительные идеологические и богословские споры внутри одной большой культурной традиции.

Именно внутри этой традиции (возможно, под влиянием потрясений века) начинают вызревать новые мировоззренческие установки. Предвозрождение представляет собой переходный по характеру период, когда повсюду появляются ранние признаки измене-



ния мироощущения. Причем это черта не только итальянского Проторенессанса. Фигурой, замыкающей Средневековье в Европе и открывающей эпоху «кватроченто», стал францисканец Уильям Оккам, также много путешествовавший и оставивший многочисленных «учеников». В своих философских размышлениях он призывал воздерживаться от всего, что внеиндивидуально, и доверяться лишь эмпирическому познанию как фундаментальному. Начинает проявляться интерес к личности, и прежде всего к персоналии автора (художника, поэта, мыслителя).

Кризис рациональной теологии эпохи треченто не мог не вызвать расцвета мистики как сопутствующего феномена. Вопрос веры встал как никогда остро, а мистицизм обозначился как единственный путь возможного практического соотношения между Создателем и тварным миром. Восстановить контакт человека с Богом — такая едва ли посильная задача встала перед схоластиками и византийским монашеством, когда звезда их уже закатилась. Борьба рационализма и мистики охватила все известные культурные и религиозные центры XIV века¹.

¹ Например, в 1338 г. Варлаам Калабриец начинает широкую кампанию против Григория Паламы и «паламизма» («исихазма»).



Только некоторые, далекие от раздоров своего времени, устойчивые торговые города не заметили (или пережили с незначительными потерями) крайние формы религиозного отступничества и последствий борьбы за «истинную веру»¹. Пропустив через себя разнообразные влияния и проявив самобытность, Новгород XIV века и Москва XV века подарили миру выдающиеся памятники искусства русской школы, начало которой связывается в значительной степени именно с *личностью* Феофана Грека. Интерес к византийскому мастеру как к «собеседнику» и философу, отмеченный в знаменитом послании Епифания Премудрого, свидетельствует о наметившемся переходе в понимании роли живописца. Искусству XIV века, как мы теперь знаем, уже был присущ интерес к человеку как личности, способной чувствовать, страдать и, главное, мыслить, облекая свои мысли в слова².

¹ Нельзя лучше прочувствовать конец Средневековья и начало Нового времени, чем через политические идеи Марсилия Падуанского (ок. 1270–1342). Для Марсилия государство – это *communitas perfecta*, совершенное и самодостаточное городское сообщество, основанное на разуме и опыте людей, ибо от них зависит «жить, и жить хорошо».

² Например, уже основоположник живописи Проторенессанса Пьетро Каваллини, работавший в конце XIII – начале



Индивидуальный универсализм византийского живописца, характеризующий мастера своей эпохи, не ограниченного специализацией или требованием практических знаний, расширил представления о художнике как о мыслителе «преславном, философе зело искусном». Самые ранние описания личности творца мы находим в хрониках флорентийского историка (сер. XIV в) Джованни Виллани. Но и «северный» пример Феофана – первого художника на Руси, которому было посвящено отчасти даже биографическое исследование с элементами описания творческой манеры и личностных характеристик, говорит в пользу абсолютной аналогии трансформаций на широчайшей географической плоскости.

На первый взгляд может показаться странным говорить о средневековом художнике как о личности и философе: и дело даже не в том, что, как правило, он не подписывал свои работы, а в том статусе, который был закреплен за мастером, в отличие, например, от статуса мыслителя-схоласта, определенного

XIV века в Риме, старался в своих религиозных композициях передавать не абстрактный идеал, а живое и яркое впечатление от окружающего художника реального мира. Его Христос на фреске «Страшный суд» – это уже не бесплотный символ, а живой, мужественный человек, полный внутреннего достоинства.



университетской кафедрой или монашеским уставом. Но именно пример Феофана на Руси свидетельствует о расширении роли живописца от артельщика до философа, осознанно зафиксированном в сохранившемся свидетельстве современника.

Рассматривать Феофана Грека прежде всего как художника, а не иконописца, а созданные им образы – как произведения искусства, отражающие индивидуальность и уникальность их автора, а также его философские взгляды – вот та задача, которая кажется сейчас, в эпоху «крушения кумиров», весьма актуальной и вполне разрешимой. Разумеется, и сама постановка этой задачи и тем более поиск ее решений связаны с определенным риском, который на фоне устоявшихся «нормальных» дискурсов может оказаться фатальным. Однако такие «риски» вполне оправданны, потому что без них немислима работа как исследователя философии и культуры, так и теоретика искусства.

Определение «философ», данное Феофану Епифанием Премудрым, служит ариадниной нитью в поисках возможности сделать творчество прославленного иконописца актуальным и в настоящее время. В данном случае «риск» исследователя заключатся в том, чтобы просто поверить древнерусскому



книжнику и, согласившись с ним, задаться вопросом о том, как же выражение и передача философских идей достигаются посредством писания икон и фресок. Возникающая при этом фигура иконописца-философа должна пониматься не как попытка «модернизации» традиции, а как способ выйти за рамки идеологизированных ее истолкований и по-настоящему уважительно отнестись к прошлому.

Следует подчеркнуть, что взгляд на икону или фреску как на предмет актуального искусства и философское произведение вовсе не лишает их статуса святыни и не редуцирует сакральное содержание к тому или иному светскому прочтению. Ведь речь идет не об исправлении общепринятого истолкования, а лишь о том, чтобы сделать его более объемным и разносторонним. Даже если стремление обнаружить таящиеся в иконе или фреске философские смыслы, выводящие на уровень нерелигиозного, т. е. эстетического, мышления, приведет к построению системы суждений, имеющих исключительно субъективную ценность, то и в этом случае предпринятый опыт осмысления нельзя считать безуспешным.

Существенным в понимании Феофана Грека является то, что он *русский* философ. И дело здесь не только в том, что именно в контексте русской куль-



туры его творчество обретает значение философского труда и в качестве такового оказывает определенное влияние на интеллектуальную историю России. Гораздо более важным оказывается здесь особый статус художника, воспринятый Феофаном и развитый им в направлении к утверждению эстетического мышления, которое уже в XIX веке стало определяющим для «русского воззрения». Мог ли Феофан проявить себя так же, оказавшись не в Московской Руси? Скорее всего, он бы достиг признания как художник, особенно в Европе, где как раз и наблюдался в то время процесс активной трансформации религиозной живописи в светскую, однако вряд ли он был бы назван «zelo хитрым философом».

Между тем, сближение иконописца с философом позволяет взглянуть и на русскую философию в целом как на особое интеллектуально-эстетическое образование, допускающее и – более того – требующее подобного отождествления. А именно, русская философия может быть понята как *изография*, со всеми вытекающими отсюда смысловыми оттенками и особенностями.

Известно, что в древнерусской культуре изография (дословно «равнописание») изначально была воспринята в расширительном значении: не только и



даже не столько как точное воспроизведение авторитетных источников, сколько как искусство, живопись, искусство – иконописание. В отличие от византийских канонов, согласно которым иконописец «является совершенно безличным работником, шаблонно воспроизводящим композиции и формы, однажды навсегда указанные ему и его собратьям»¹, в русской культуре возникает несколько иконописных стилей, или «пошибов», каждый из которых характеризуется не только следованием установленным образцам с целью достижения максимальной точности изображения, но и тем, что в то же время и открывает простор для собственного творчества художника. Византийский иконописец «если имеет возможность выказать в чем-либо свое мастерство, то единственно в тщательности и тонкости работы»²; русский изограф, хотя и соревнуется также в технике исполнения, но главное достоинство своего умения видит не в этом. Он крепко «держит в секрете» то, благодаря чему написанный им образ становится уникальным художественным творением, и не спешит делиться своими знаниями, а значит, навязывать их другим с целью

¹ Сомов А.И. Иконописание // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907.

² Там же.



демонстрации собственного превосходства или гениальности. Другими словами, древнерусский изограф отличается умением обретать и ценить свободу, причем свобода эта достигается не через отрицание подлинников, а, наоборот, в строгом следовании им.

Русская философия возникает, развивается и выходит на уровень саморефлексии через подражание образцам – сначала византийским, затем западноевропейским. И именно в установке на точность воспроизведения этих образцов раскрываются как своеобразие русской философской мысли, так и ее свобода. И в этом русская философия, конечно же, подобна изографии. Неслучайно вместо принятой на Западе рационально-герменевтической формулы «если... то» утверждается в Древней Руси формула экзегезы «как... так», которая носит исключительно *риторический* характер. «Экзегеза не выходит за границы текста – религиозного или светского, оставаясь его “неизбежной тенью”»¹. Русская философия, «сложившаяся в работе над чужой мыслью, представляет собой экзегезу заимствованных учений. Для нее истина не является предметом рациональных

¹ Замалеев А.Ф. Самосознание России. Исследования по русской философии, политологии и культуре. СПб.: Наука, 2010. С. 20.



исканий, она как бы изначально “вживлена” в ткань воспринятых идей»¹ и может быть схвачена только взглядом художника.

Наконец, важно подчеркнуть, что Феофан Грек — это *современный* русский философ. Конечно, каждый философ всегда современен, коль скоро его мысль оказывается востребованной и включается в пространство актуальной философии, а не списывается в архив истории. Однако Феофан современен по своему. Может быть, одна из самых весомых его заслуг и в то же время причина, в силу которой созданные им художественные творения могут рассматриваться как философские высказывания, заключается в том, что он, осознанно или нет, способствовал дискредитации религиозно-метафизической традиции в русской философской культуре, причем изнутри, превращая «догматы веры» в предметы эстетического созерцания. Иконы Феофана, с его бликами и пробелами, презрением к деталям и экспрессивностью, наконец, с его предпочтением черно-бело-красновато-коричневой цветовой гаммы, раскрывают действительный исток иконотворчества — как и любого творчества — в многогранной и невыразимой жизни.

¹ Там же.



На основании анализа художественного творчества Феофана Грека можно сделать также вывод о том, что русская философия не только литературоцентрична, но и *образоцентрична*. Ее ядро опиралось на картины в той же мере, в какой на рассказы, описание и словесное убеждение. Примечательно, что Феофан не только сам обращался к образам для внутреннего наблюдения, но и создавал такие образы, которые были грамматикой внутренних состояний, соответствующих пути веры, и операторами ритуалов и действий, направленных к подлинной вере. Главной темой религиозно-философских размышлений Феофана является вопрошание о путях праведной и нравственной жизни, ведущих к спасению, опирающихся на неуклонность молитвенного труда и подвига. Но философствование образами указывает не только на их первичность в донесении мысли, но и на то, что вербально-понятийная артикуляция является вторичным и зависимым способом философского высказывания.

Философствование образами, конечно, накладывает некоторые ограничения. Так, предполагаемые и архитектором, и художником личностный контакт и способ сообщения заданы строгим требованием восприятия снизу вверх, задрав голову; и для этого ра-



курса, для такого положения смотрящего писал образы Феофан Грек. Нынешняя практика рассматривания репродукции фресок упускает из виду это обстоятельство. Мало того, что мы смотрим на образы в произвольном порядке, а не в заданной Феофаном последовательности, — мы смотрим на них сверху вниз, свысока, то есть с места божественной инстанции. Величественный, грозный и испепеляющий греховные помыслы и поступки взгляд Пантократора, брошенный из купола, на странице альбома превращается в застывший, стеклянный и почти безумный взгляд узко посаженных глаз.

Итак, отвечая на вопрос, является ли Феофан Грек философом, можно утверждать следующее: Феофан делал видимым весь комплекс, составляющий содержание христианского логоса с учетом местной традиции: тождества образа и мысли, жеста и слова, тела и языка, красоты храма и истины. Фрески Феофана являют собой строгую форму демонстрации христианских заповедей в модусе мышления образами, опирающегося на мифопоэтическую форму достоверности. Феофан Грек — это философ, мыслящий образами.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

НИКОЛАЕВА Жанна Викторовна – кандидат философских наук, доцент Института философии Санкт-Петербургского государственного университета. Окончила Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской Академии художеств по специальности «История и теория изобразительного искусства». В СПбГУ защитила кандидатскую диссертацию по специальности «Теория и история культуры». С 2008 г. преподает на кафедре культурологии, философии культуры и эстетики в Институте философии СПбГУ. Сфера научных интересов: философия искусства и архитектуры, Italian Studies, Urban Studies, социология культуры, Memory Studies, зоны культурного отчуждения, философия медиа, культурная и этническая идентичность.

Электронная почта: z.nikolaeva@spbu.ru

РЫБАС Александр Евгеньевич – кандидат философских наук, доцент кафедры русской философии и культуры Института философии Санкт-Петербургского государственного университета, ассоциированный научный сотрудник Социологического института РАН, координатор Международного центра изучения русской философии. Автор научных работ по истории русской философии и духовной культуры: «Мимесис в средневековой Руси» (2010), «Проекты Серебряного века: Философские идеи



русского модерна» (2013) (в соавторстве с А. И. Бродским), «Философия русской сказки» (2016), «Позитивная философия в России конца XIX – первой трети XX вв.» (2017) и др.

Электронная почта: a.rybas@spbu.ru

САВЧУК Валерий Владимирович – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета, руководитель Центра медиафилософии Института философии СПбГУ, член Международного союза историков искусств и художественных критиков (АИС), а также член Союза художников товарищества «Свободная культура», «Пушкинская-10». Автор книг по философии и искусству: «Кровь и культура» (1995); «Конверсия искусства» (2001); «Режим актуальности» (2004); «Философия фотографии» (2005); «Казус философии. Прения» (2011) (в соавторстве с А. Т. Драгомощенко и С. Л. Фокиным); «Топологическая рефлексия» (2012); «Медиафилософия. Приступ реальности» (2013); «Компьютерные игры: стратегии исследования» (2014) (коллективная монография); «Петр Рейхет – актуальный художник» (2016) (в соавторстве с А. С. Ленкевичем и К. А. Очеретяным); «Иконография античных философов: история и антропология образов» (2017) (в соавторстве с Д. Ю. Дорофеевым и Р. В. Светловым) и др.

Электронная почта: savcuk.valeri@gmail.com

Научное издание

Жанна Викторовна Николаева
Александр Евгеньевич Рыбас
Валерий Владимирович Савчук

Феофан Грек – зело хитрый философ

Триография

Печатается без издательского редактирования

Дизайн обложки: В. В. Пасынков

Академия исследования культуры
197376, Санкт-Петербург, ул. Чапыгина, дом 6, лит. А
post@arculture.ru

Подписано в печать 22.02.2019
Формат бумаги 70 × 100¹/₃₂. Бумага офсетная.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 8. Заказ 48.

Отпечатано в типографии «Поликона».
190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 199.
