

Феофан Грек и античность. Некоторые замечания

© 2022

УДК 73.03:75.021.333Феофан Грек
ББК 85.143(2)
0.66

Поступила в редакцию 28.10.2022

Византийский иконограф Феофан Грек пользовался особой известностью на Руси, которая во второй половине XIV столетия интенсивно восстанавливалась и развивалась. Это время отмечено активным строительством храмов, нуждавшихся в убранстве и, соответственно, в притоке мастеров-живописцев. Пришлие живописцы уже работали на Руси во всяком случае со второй четверти XIV в. Однако произведения этих, как правило, безымянных мастеров не уцелели — средневековые ансамбли монументальной живописи были наиболее подвержены разрушениям и утратам.

О большей части стенописных работ Феофана Грека, в том числе исполненных в Москве, мы также знаем лишь благодаря письменным источникам. Единственное достоверно сохранившееся его произведение находится в Великом Новгороде. Там, в 1378 г., мастером была расписана церковь Спаса Преображения на Ильине улице. Однако и от этой живописи уцелело немного: отдельные изображения, части композиций, остатки декоративной живописи и орнамента. Именно последние и будут нас интересовать в данном случае.

Составить исчерпывающее представление об орнаменте и декоративных приемах, использованных в стенописи Преображенской церкви, исходя из немногочисленных фрагментов, в настоящее время невозможно. Любые размышления на эту тему допустимы лишь в предположительной форме. Тем не менее лучше всего сохранившиеся росписи северо-западной камеры на хорах Троицкого придела дают основания считать лаконичный геометрический орнамент, и прежде всего из так называемых *boxes*, «брусков», изображенных в перспективе, в зависимости от местоположения в разных проекциях, одним из основных в орнаментальном репертуаре храма. Фрагменты этого пространственного, условно говоря «архитектурного», орнамента уцелели и в наосе, и в центральной апсиде Преображенской церкви, причем в конструктивно значимых местах.

В камере на хорах фриз из прямоугольных «брусков» проходит в средней части стен, в уровне связей, разделяя первый и второй регистры росписи. Его фрагменты сохранились на западной и северной^[ил. 1] стенах камеры, а также на гранях пилона. Этот фриз мог бы проходить на том же уровне и на других стенах, составляя целостную систему, которая угадывается, однако там его место закрыто деревянными балками, за которыми следы орнамента не просматриваются.

Составные элементы «брускового» фриза в росписи камеры, изображенные в трех измерениях, никак не связаны между собой, отделенные друг от друга равными интервалами. Их объемность выявляется не только диагональным расположением, но и светотеневой градацией, правда, без резких цветовых сопоставлений. Торцевые части «брусков» моделированы светлой, боковые — чуть более темной, а верхние — коричневой охрой. Отчетливости, «звучности» этого орнамента способствует голубой фон фриза. Все сохранившиеся его элементы в этом компартименте храма представлены с повышенной точки зрения, т. е. с видимой верхней плоскостью, и в одном ракурсе — с открытой левой боковой гранью.

Ширина фриза в камере составляет около 35 см, вместе с линиями обрамляющих его разгранок равняясь приблизительно 50 см — размер значительный для небольшого пространства камеры. На разных участках фриза размеры брусков, их формы, интервалы между ними и ракурс меняются, будучи отнюдь не случайными. Они обусловлены как значением и характером соседствующих сюжетных изображений, так и конфигурацией занимаемых фризом плоскостей. Важным было не только их соответствие четким геометрическим формам баз столпов с образами столпников. «Бруски» во фризе представлены, как уже упоминалось, с видимой верхней гранью, т. е. как бы с повышенной зрительной позиции, что, противореча логике их изображения в небольшом пространстве камеры, особым образом отображало значимость ее ключевой сцены — сцены «Троицы». Ее роль в идейном замысле росписи подчеркивалась не только масштабными и колористическими особенностями. Своеобразным было ракурсное решение композиции — она будто слегка нависает, вдвигается в пространство камеры, что усилено с помощью приемов, использованных при изображении «брускового» фриза.

Роль орнаментального фриза как активного компонента композиционно-пространственного решения системы живописной декорации камеры на хорах этим не ограничивается. На стыке западной и северной граней северо-западного пилона при переходе с одной плоскости на другую ракурс «брусков» меняется, благодаря уменьшению их разворота, что приводит к сглаживанию углового излома фриза, его визуальному выпрямлению, выравниванию, соотносимо с его структурой на плоских поверхностях.

Роль орнамента этого типа в системе живописи основного объема храма, по-видимому, была не менее существенной, хотя и не столь выявленной из-за расположения на значительной высоте. Там он был исполнен с видимой нижней гранью на темно-голубом фоне, чуть более светлом, чем в остальной



1



2



3

ил. 1 Феофан Грек. Орнаментальный фриз из *boxes, perspective* в северо-западной камере на хорах церкви Спаса на Ильине в Новгороде. 1378 г. Фрагмент

fig. 1 Theophanes the Greek. Ornamental frieze from *boxes, perspective* in the northwestern chamber on the choirs of the Church of the Savior on Ilyin Street in Novgorod. 1378. Fragment

ил. 2 Феофан Грек. Орнаментальный фриз из *boxes, perspective* в наосе церкви Спаса на Ильине в Новгороде. 1378 г. Фрагмент

fig. 2 Theophanes the Greek. Ornamental frieze from *boxes, perspective* in the naos of the Church of the Savior on Ilyin Street in Novgorod. 1378. Fragment

ил. 3 Феофан Грек. Орнаментальный фриз из *boxes, perspective* в апсиде церкви Спаса на Ильине в Новгороде. 1378 г. Фрагмент

fig. 3 Theophanes the Greek. Ornamental frieze from *boxes, perspective* in the apse of the Church of the Savior on Ilyin Street in Novgorod. 1378. Fragment

части росписи. Судя по уцелевшим фрагментам, фриз из «брусков» проходил в основании сводов и был хорошо виден с хор [ил. 2]. Его фрагменты сохранились в западном рукаве креста в основании северного и южного склонов свода. На северном склоне они изображены с видимой левой гранью, а на южной с видимой правой, т.е. относительно западной стены «бруски» расходятся веерообразно, по направлению к центру храма. Участок аналогичного фриза уцелел и в восточном рукаве креста в основании северного свода. И здесь использован тот же принцип, что и в западном рукаве креста — «бруски» изображены развернутыми к центру храма.

Нет уверенности в том, что «брусковый» фриз не опоясывал весь храм — среди фрагментов живописи в люнетах его следы не сохранились, однако его местоположение и конструктивное значение его в целом были, безусловно, весьма существенны. Он играл роль своеобразного карниза, тем самым выполняя и определенные унифицирующие функции.

В декорации алтарной апсиды фриз из «брусков» был спущен относительно общего уровня и проходил под композицией с изображением «Евхаристии». При этом был использован совершенно особый прием. Дугообразный изгиб апсиды затруднял использование «брускового» орнамента в том варианте, который был приемлем для плоских поверхностей. Поэтому ракурс изображения «брусков» там изменен. Они представлены как призмобразные формы и развернуты вдоль горизонтальной оси фриза так, что в ближайшем к зрителю пространственном слое оказываются ребра их боковых граней [ил. 3].

Объемный во всех компартиментах храма, фриз из «брусков» не только не нарушал призрачный характер его живописи, с образами, возникающими в сумрачном пространстве из легкой, сизой дымки, но создавал для них определенную пространственную среду, вернее, как бы условно обозначал ее глубину.

Использованные при изображении «брусковых» форм сложные вариации ракурсов, меняющиеся при переходе фриза с одной плоскости на другую с ориентацией на центр храма, понятны только при восприятии их в качестве целостной системы, являлись существенными элементами формирования и выявления единства живописного и храмового пространства. Более того, строго согласованные между собой приемы изображения «брусков», разные на каждой из занимаемых плоскостей, так же как и в декорации северо-западной камеры на хорах (правда, несколько иным способом), способствовали как бы разворачиванию поверхностей, своеобразному растягиванию, трансформации внутреннего пространства.

Активное использование геометрического, «брускового» орнамента и разнообразные приемы его интерпретации составляли отличительную особенность феофановского живописного ансамбля, выделяя его не только среди очень близких по времени стенописей Великого Новгорода, также исполненных не без помощи пришлых мастеров, но и среди ансамблей монументальной живописи византийского мира.

Структурно осмысленный «брусковый» орнамент, известный по декорациям эллинистических и раннехристианских гробниц, где в качестве карниза он отмечал переход от стен к сводам, постепенно утратил свои конструктивные качества. В X–XI вв. этот орнамент играл роль простого декоративного обрамления наряду с другими фризами и далее следы его теряются, хотя, скорее всего, он продолжал существовать подспудно в своего рода вторичном использовании, в очень мелком масштабе.

Некоторый интерес к рассматриваемому орнаменту вновь оживился во второй половине XIII в. в связи с новой волной обращения к эллинистическим традициям и интересом к трехмерным орнаментальным формам. Однако простые модели «брусковых» фризов не имели особого распространения в живописных декорациях памятников византийского круга в XIV в. Это касается как памятников раннепалеологовской эпохи, так и произведений второй половины XIV в. Живопись таких известнейших раннепалеологовских ансамблей, как Кахрие джами (1316–1321), Фетхие джами (около 1315) в Константинополе и Св. Апостолов в Фессалониках (1310–1314), Богородицы Одигитрии (Афендики) в Мистре (1313–1322), отличалась активным интересом к эллинистическому наследию, что неоднократно отмечалось исследователями [Demus, 1975; Belting et al., 1978; Nikonanos, 1986], и в том числе вниманием к орнаментальным мотивам античного и раннехристианского искусства. Однако, за исключением фресковой части декорации церкви Св. Апостолов в Фессалониках, где активно использовался орнамент геометрических типов, предпочтение отдавалось прежде всего флоральным мотивам [Яковлева, 2015. С.139–150], в первую очередь изображениям аканфа, приобретавшего фантастические формы, так называемому *acanthus scroll* [Chatzidakis, 1994. P.187, 214–218; Bakirtzis et al., 2012. P.308], пальметтам в разных композиционных сочетаниях, а также классической *Vitruvian scroll frieze* или *Vitruvian wave* [Harris, 1977. P.566], бегущей волны.

При этом в константинопольских памятниках, в частности в декорации Кахрие джами, например в сцене «Исцеление дочери Иаира», «брусковый» орнамент использовался в качестве детали архитектурного стаффажа. Подобным же образом этот орнамент использовался и в росписях византийского круга на Балканах, например в декорации церкви Богородицы Одигитрии в Пече (около 1337 г.) [Hamann-MacLean, 1963. Taf.105–106]. Роль этого орнамента оставалась своего рода вспомогательной и в стенописях Грузии, в том числе в церкви Св. Георгия в Сори (первая половина XIV в.) [Чичинадзе, 1985. С.49]. Фриз из «брусковых» форм, представленных уже непосредственно в декорации, существует в церкви Св. Андрея на Треске под Скопле (1388–1389). Однако характер мотивов и приемы их воспроизведения существенно отличаются от интересующего нас орнамента.

Не встречается «брусковый» орнамент и в дошедших до нас стенописях, созданных на русской почве и, собственно, на Новгородской земле. Исключение составляют лишь фрески в новгородской церкви Успения Богородицы на Волотовом поле (время создания которых разными исследователями оце-



ил.4 Напольная мозаика с изображением четырех времен года. III–IV вв. (?)
Археологический музей в Като-Пафос, Кипр
fig.4 Floor mosaic depicting the four seasons. 3rd–4th centuries (?)
Archaeological Museum in Kato Paphos, Cyprus

нивается по-разному — от 1360-х до 1390-х гг.), где локально использовался фриз с «брусковым» орнаментом, наряду с консольными и городчатыми фризами, а также многообразными растительными мотивами.

Мотивы палеологовского орнамента, безусловно, были известны на Руси и тем более в Великом Новгороде. Из летописей мы знаем, что в 1338 г. артель греческих художников расписала церковь Входа в Иерусалим в Новгородском кремле [НПЛ. С.348]. Безусловно, к тому же времени относится и появление на Руси мотивов орнаментального репертуара палеологовского искусства, однако их типология едва ли отличалась от известных нам примеров.

Итак, на сегодняшний день столь последовательное и столь многовариантное использование Феофаном Греком «брускового» орнамента в церкви Спаса на Ильине представляется явлением по-своему уникальным, хотя в целом появление пространственных фризов с геометрическими элементами, представленными в трех измерениях, отвечало основным тенденциям развития орнаментики в живописных ансамблях стран византийского ареала второй половины XIII — XIV в., общему интересу палеологовского искусства к античности. Однако в константинопольских памятниках он проявлялся в основном, как уже упоминалось, во внимании к мотивам фантастического растительного орнамента в искусстве поздней античности и в меньшей степени



5



6



7

ил.5 Феофан Грек. Декоративная панель с имитацией *opus sectile* в наосе церкви Спаса на Ильине в Новгороде. 1378 г. Фрагмент

fig.5 Theophanes the Greek. Decorative panel with imitation of *opus sectile* in the naos of the Church of the Savior on Ilyin Street in Novgorod. 1378. Fragment

ил.6 Фреска с имитацией *opus sectile* в алтарной части росписи церкви Федора Стратилата на Ручью в Новгороде. 1380–1390-е гг. Фрагмент

fig.6 A fresco with an imitation of *opus sectile* in the altar part of the painting of the Church of St. Theodore Stratilates on the Brook in Novgorod. 1380–1390s Fragment

ил.7 Настенное изображение *opus sectile*. Археологический музей в Като-Пафос, Кипр. Фрагмент

fig.7 Wall image of *opus sectile*. Archaeological Museum in Kato Paphos, Cyprus. Fragment

в обращении к геометрическому «архитектурному» орнаменту. Используемые варианты и приемы интерпретации последнего в столичных ансамблях восходили, скорее, к промежуточным источникам, в частности к образцам в рукописях средневизантийского периода. Масштаб, колористическое решение и, наконец, местоположение такого рода орнамента были весьма далеки от иллюзионистических приемов изображения его древнейших прообразов. Мотивы, входившие в орнаментальный репертуар столичных памятников, безусловно, имели ретроспективный характер, однако их сочетание было не лишено эклектизма, во многих случаях есть больше оснований говорить о своеобразной интерпретации древних орнаментальных форм, нежели об их воспроизведении [Pappalardo, Ciardiello, 2012. P.144].

Между тем «брусковый» орнамент, использованный Феофаном Греком в стенописи Спаса на Ильине напрямую восходит к искусству античности и раннехристианского времени. Подобный тип орнамента известен прежде всего по напольным мозаикам во множестве сохранившихся в разных ареалах византийского мира, но прежде всего в Греции, на Кипре, в мозаиках греческих островов. При этом он воспроизводится византийским мастером, по сути, в чистоте, без каких-либо существенных изменений. Изображенные в боковом ракурсе «бруски» в камере на хорах новгородского храма сопоставимы, например, с орнаментальным фризом из напольной мозаики Sterea Hellas в Фессалониках второй половины III в., с фризами из напольной мозаики римского времени с изображением четырех времен года из Археологического музея в Като-Пафос на Кипре [ил.4]. Образцы призмобразных форм, подобных тем, что изображены в апсиде Спаса на Ильине, представлены в том числе в напольной мозаике из комплекса Галерия в Фессалониках, первой четверти IV в.

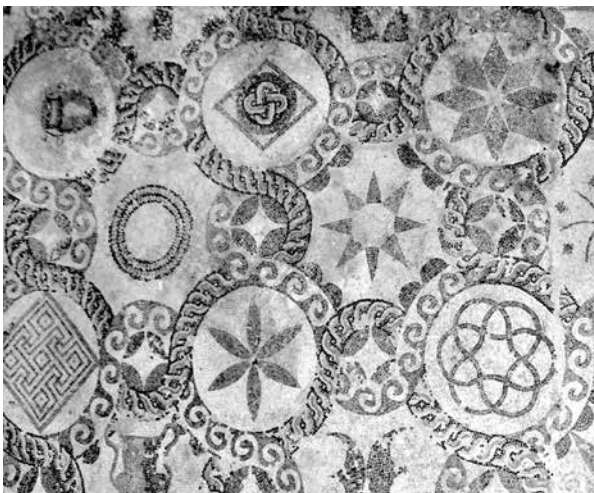
Об особой роли геометрического «архитектурного» орнамента в системе живописи Спасо-Преображенского храма свидетельствует использование и прием воспроизведения еще одного характерного мотива — «гофрированной» розетки, называемой также вертушкой, или «солнечником». Фрагмент ее уцелел на северной щеке северо-западной арки прохода из подкупольного пространства к лестнице, ведущей на хоры.

Воспроизведения такого рода розеток существуют в позднеантичных и в раннехристианских напольных мозаиках, где, видимо, еще сохранялось их значение в качестве соляных символов. Характерно при этом, что в напольных мозаиках они встречаются в сочетании с элементами «брускового» орнамента.

Такого рода модели геометрического пространственного орнамента сочетались в системе живописи Спаса на Ильине с воспроизведением мраморной облицовки и декоративных форм *opus sectile*. Имитирующие мраморную облицовку участки росписи находятся в жертвеннике. Фрагмент панели с воспроизведением приема *opus sectile* сохранился в наосе храма [ил.5], возможно, составляя часть его строгой декоративной системы. Дискообразный элемент в ее верхней части, заполнение которого не просматривается,



8



9

ил.8 Феофан Грек. Пелена с орнаментированными медальонами в алтаре церкви Спаса на Ильине в Новгороде. 1378 г. Фрагмент

fig.8 Theophanes the Greek. Shroud with ornamented medallions in the altar of the Church of the Savior on Ilyin Street in Novgorod. 1378. Fragment

ил.9 Напольная мозаика. III–IV вв. (?). Археологический музей в Като-Пафос, Кипр

fig.9 Floor mosaic. 3rd–4th centuries (?). Archaeological Museum in Kato Paphos, Cyprus

напоминает множественные медальоны с облачным заполнением в росписи церкви Федора Стратилата на Ручью.

Обращение к декорации этого новгородского памятника, не только территориально, но и хронологически наиболее близкого к стенописи Спаса на Ильине (1370–1380-е гг.?), в известной мере может дополнить наши представления об орнаментальном репертуаре, использованном Феофаном Греком. Во фресках Федоровской церкви во множестве встречаются мотивы *opus sectile* — преимущественно ромбовидные формы с разного рода заполнением [ил.6], медальоны — сферы с облачным заполнением и вариации мотива *relta*, характерные в том числе для декораций римского времени и более поздних [ил.7]. Не исключено, что они использовались и в стенописи Спаса на Ильине, не сохранившись там.

О необычности принесенных Феофаном Греком пространственных орнаментальных моделей и собственно системы архитектурного орнамента свидетельствует их «неприживаемость» на новгородской и вообще на древнерусской почве, отсутствие, насколько возможно судить на основании сохранившихся памятников, интереса к такого рода декорации.

Однако еще один вид орнаментального декора, также для того времени уникального как для древнерусской монументальной живописи, так и для памятников византийского круга, в свою очередь, позволяет говорить об особом интересе Феофана Грека к искусству античности [ил.8]. Говоря об этом художественном явлении, мы имеем в виду не только типологические особенности собственно орнамента, составляющего композиции медальонов в алтарной части росписи Спасо-Преображенского храма, но самую их совокупность, прием их размещения. В отличие от пространственного геометрического орнамента, декор такого типа с того времени получил долгую жизнь в стенописных ансамблях, создававшихся на Руси.

Мощный, сильно стилизованный растительный орнамент в медальонах играл особую роль в декоративной системе росписи храма Спаса на Ильине. Набор его элементов в каждой отдельной композиции ограничивался одним или двумя и не повторялся.

Этот феофановский орнамент имеет сложную природу. Он синтезирован из элементов и форм разных эпох и стилей, переработанных в целостные и органичные, строго построенные композиции. Некоторые его мотивы представляют собой переосмысление традиционной пальметты, в которой сочетается лапидарность и пластичность крупных центральных элементов с изощренностью проработки боковых ответвлений. В известной мере эклектичный, этот орнамент в тех образцах орнаментальных медальонов из росписи Спасо-Преображенского храма, которые дошли до нас, отличается высоким артистизмом, изысканностью, идеальной завершенностью композиционных решений, целостностью общей концепции.

Известно, что «во множестве случаев и во все эпохи византийские архитекторы, конструкторы и декораторы рассматривали более древние произведения, каков бы ни был их возраст, как образцы для своих творений»

[Grabar, 1968. P.21]. В орнаментальной сфере стилистическая многослойность, диапазон возможных заимствований были шире и разнообразнее, чем в какой-либо иной.

Масштаб творческой личности Феофана Грека столь значителен, что любые объяснения побуждений, причин, приведших к появлению в его росписи тех или иных новых для нас декоративных приемов, форм, мотивов, едва ли могут быть адекватны истинной ситуации. Во всяком случае, те образцы орнаментированных медальонов, которые известны нам по памятникам палеологовской живописи (использованные в верхних зонах храмовой декорации, как правило, в замках арок), как в столичных вариантах, в частности в мозаиках Кахрие джами, так и во фресковых ансамблях на Балканах, имели совсем иную природу.

Зато медальоны с разного рода орнаментальным заполнением активно использовались в напольных эллинистических мозаиках на греческих островах, например на Делосе [Dunbabin, 1999. P.31. Fig.30,31], на Кипре [ил.9], в римских провинциях [Ibid. Pl.17] и др.

Насколько позволяют судить сохранившиеся росписи, такого рода декорации пелены, подобные медальоны с монументальным, мощным орнаментом, столь отчетливо доминирующим во фризе, как и характер трактовки его мотивов, — явление необычное для искусства византийского круга не только последней четверти XIV в., но и предшествующей поры. На изображениях пелен в живописи балканских храмов, используемых либо в капеллах (как в Сопочанах), либо в алтарных частях, чаще всего в диаконнике и жертвеннике, графичный, монохромный, сильно стилизованный растительный орнамент, как правило, сердцевидных развитых форм также не имеет активного характера, имитируя узоры на тканях. Для русских стенописей XII–XIII вв. традиционным было изображение светлых пелен иногда с контурным орнаментом, воспроизводящим узор ткани.

Монументальный, «тяжелый» орнамент пелены в алтаре храма Спаса на Ильине представляется явлением для своего времени действительно уникальным. Система орнаментированных медальонов на пелене с начала XV в. широко использовалась в русских стенописях на протяжении более чем столетия, в известной степени завершив свое развитие в росписи Дионисием собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1502), хотя в несколько иных вариантах встречается и позднее.

Интерес византийского мастера к античному наследию, к строгим, лаконичным формам геометрического орнамента античности, как представляется, мог определяться рядом причин. И среди них: возможная связь мастера с Грецией, памятниками Фессалоник, греческих островов, с Кипром — сохранившиеся там напольные мозаики изобиливали подобными моделями; общий процесс эволюции орнаментальных форм в византийском искусстве, пресыщенность фантастической растительной флорой, преобладающей в памятниках первой половины XIV в.; определенная концепция декоративного убранства храма, отвечающая его архитектурным особенностям.

ЛИТЕРАТУРА

- НПЛ — Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / Под ред. и с предисл. А.Н.Насонова. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. 642 с.
- Чичинадзе И.А. Роспись Сорской церкви. Тбилиси, 1985 (на груз. языке).
- Яковлева М.И. Античные истоки в орнаменте мозаичных ансамблей раннепалеологовской эпохи // Вестник РГГУ. Серия Философия, Социология. Искусствоведение. 2015, № 1. С.139–150.
- Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nicolaidou E., Mavropoulou-Tsioumji Ch. Mosaics of Thessaloniki 4th–14th century. Athens: Kapon Editions, 2012. 359 p.
- Belting H., Mango C., Mouriki D. The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Djami) at Istanbul // Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Distributed by J.J. Augustin Publ. Washington, 1978. 118 p.
- Chatzidakis N. Greek Art: Byzantine Mosaics. Athens: Ekdotike Athenon S.A., 1994. 269 p.
- Demus O. The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art // The Kariye Djami. Vol. 4: Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background / Ed. by P.A. Underwood. Princeton, 1975. P.109–160.
- Dunbabin K.M.D. Mosaics of the Greek and Roman World. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 357 p.
- Grabar A. L'Art du Moyen âge en Europe orientale. Paris: Albin Michel, 1968. 243 p.
- Hamann-MacLean R. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Giessen: W. Schmitz, 1963. 39 s., 169 t.
- Harris C.M. Illustrated Dictionary of Historic Architecture. New York: Dover Publications, 1977. 596 p.
- Nikonanos N. Church of the Holy Apostle in Thessaloniki. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1986. 72 p.
- Pappalardo U., Ciardiello R. Greek and Roman Mosaics. New York: Abbeville Press, 2012. 320 p.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Феофан Грек и античность. Некоторые замечания

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Орлова Мария Алексеевна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д.5, Москва, Российская Федерация, 125009. maria-orlova@mail.ru

АННОТАЦИЯ

О стенописных произведениях Феофана Грека, выдающегося византийского художника, работавшего на Руси, известно в основном из письменных источников. Единственное достоверно сохранившееся его произведение — роспись церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде 1378 г. Уцелевшие ее фрагменты позволяют судить (хотя далеко не в полном объеме) в том числе и об орнаменте, использованном Феофаном. Преимущественно это геометрический пространственный орнамент из так называемых *boxes*, «брусков», представленных в разных проекциях. Этот характерный для античного искусства орнамент, судя по всему, играл существенную роль в общей декоративной системе росписи. Для палеологовского искусства он необычен при всем интересе этого искусства к орнаментальным формам эллинистической и раннехристианской эпох. Он проявлялся в основном в интерпретации флоральных мотивов. Декорация еще одного новгородского памятника и территориально, и хронологически близкого к росписи Спаса на Ильине — к росписи церкви Федора Стратилата на ручью, 1370–1380-х гг. — может дополнить наши представления об орнаментальном

репертуаре Феофана Грека. Там во множестве встречаются мотивы *opus sectile* — преимущественно ромбовидные формы с разного рода заполнением, медальоны с облачным заполнением и вариации мотива *pelta*, характерные в том числе для декораций римского времени и более поздних. Не исключено, что они же использовались и в стенописи Спаса на Ильине. Привнесенный Феофаном Греком набор орнаментальных моделей, напрямую восходящих к памятникам античной древности, возможно, какое-то время использовался его русскими учениками и последователями, во всяком случае, на новгородской почве.

Интерес византийского мастера к античному наследию, к строгим, лаконичным формам геометрического орнамента античности, вероятно, определялся рядом причин. И среди них: возможная связь мастера с Грецией, памятниками Фессалоник, греческих островов, с Кипром — там сохранившиеся напольные мозаики изобиловали подобными моделями; общий процесс эволюции орнаментальных форм в византийском искусстве, пресыщенность фантастической растительной флорой преобладающей в памятниках первой половины XIV в.; определенная концепция декоративного убранства новгородского храма Спаса на Ильине улице, отвечающая его архитектурным особенностям.

Ключевые слова

«Брусковый» орнамент, медальоны на пелене, система декорации, Спас на Ильине, византийский орнамент.

TITLE

Theophanes the Greek and Antiquity. Some Remarks

AUTHOR

Orlova, Maria Alekseevna — Full Doctor, leading researcher, State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125009, Moscow, Russian Federation, maria-orlova@mail.ru

АБСТРАКТ

We know mainly from written sources about the murals of Theophanes the Greek, an outstanding Byzantine artist who worked in Russia. The only authentically preserved work of his is the painting of the Church of the Savior on Ilyin Street in Novgorod the Great of 1378. Its surviving fragments allow us to judge (although not in full) about the ornament used by Theophanes. Mostly it is a geometric spatial ornament from the so-called boxes, bars, painted in different projections. This ornament, characteristic of ancient art, apparently played a significant role in the general decorative system of painting. For Palaiologan art it is still unusual, taking into account the interest of this art in the ornamental forms of the Hellenistic and early Christian eras. It manifested itself mainly in the interpretation of floral motifs.

The decoration of another Novgorod monument, both territorially and chronologically close to the mural painting of the Church of the Savior on Ilyin street - the painting of the Church of St. Theodore Stratilates on the Brook, 1370–1380s — can complement our understanding of the ornamental repertoire of Theophanes the Greek. There we come across many *opus sectile* motifs — mostly diamond-shaped forms with various kinds of filling, cloud-filled medallions and variations of the *pelta* motif, which are also characteristic of decorations of the Roman period and later. It is possible that they were also used in the murals of the Church of the Savior on Ilyin street. The set of ornamental models introduced by Theophanes the Greek, which directly date back to the monuments of ancient antiquity, may, perhaps, have been used for some time by his Russian students and followers, at least in Novgorod.

A number of reasons probably determined the interest of the Byzantine painter in the ancient heritage, in the strict, laconic forms of the geometric ornament of antiquity. And among them:

the possible connection of the painter with Greece, the monuments of Thessaloniki, the Greek islands, with Cyprus — there the surviving floor mosaics abounded with similar models; the general process of the evolution of ornamental forms in Byzantine art, the saturation of the fantastic plant flora prevailing in the monuments of the first half of the 14th century; a certain concept of the decoration of the Novgorod Church of the Savior on Ilyin street, corresponding to its architectural features.

KEYWORDS

The Church of the Savior on Ilyin Street in Novgorod, boxes, bars, painted in different projections, decoration system, byzantine ornament.

REFERENCES

- Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nicolaidou E., Mavropoulou-Tsioumj Ch. *Mosaics of Thessaloniki 4th–14th century*. Athens, Kapon Editions, 2012. 359 p.
- Belting H., Mango C., Mouriki D. The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Djami) at Istanbul. *Washington, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies*, Distributed by J.J. Augustin, Publisher, 1978. 118 p.
- Chatzidakis N. *Greek Art: Byzantine Mosaics*. Athens: Ekdotike Athenon S.A., 1994. 269 p.
- Chichinadze I.A. *Rospis' Sorskoj cerkvi (Painting of the Sorsk church)*. Tbilisi, 1985 (in Georgian).
- Demus O. The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art. *The Kariye Djami. Vol. 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*. Ed. by P.A. Underwood. Princeton, 1975, pp. 109–160.
- Dunbabin K.M.D. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge University Press, 1999. 357 p.
- Grabar A. *L'Art du Moyen âge en Europe orientale*. Paris, Albin Michel, 1968. 243 p. (in French).
- Hamann-MacLean R. *Die Manumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*. Giessen, W. Schmitz, 1963. 39 s., 169 t. (in German).
- Harris C.M. *Illustrated Dictionary of Historic Architecture*. New York, Dover Publications, 1977. 596 p.
- Nasonov A.N. (ed.). *Novgorodskaya pervaya letopis' starshego i mladshhego izvodov (The First Chronicle of Novgorod)*. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR Publ., 1950. 642 p. (in Russian).
- Nikonanos N. *Church of the Holy Apostle in Thessaloniki*. Thessaloniki, Institute for Balkan Studies, 1986. 72 p.
- Pappalardo U., Ciardiello R. *Greek and Roman Mosaics*. New York, Abbeville Press, 2012. 320 p.
- Yakovleva M.I. Antique origins in the ornament of mosaic ensembles of the early Paleolog era. *Vestnik RGGU. Serii "Literaturovedenie. Iazykoznanie. Kul'turologiia" (RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series)*, 2015, no. 1, pp. 139–150 (in Russian).