

ЖИВОПИСЬ ВОЛОТОВА

В культурно-художественном наследстве древней Руси новгородским памятникам монументальной живописи XIV века принадлежит большое место.

Если правда, что произведения искусства иногда позволяют глубже проникать в характер культуры известной эпохи, чем оставленные ею письменные документы, то изучать XIV век надо в Новгороде.

В исключительном по обилию и разнообразию цикле новгородских памятников искусства этого времени, в свою очередь, одно из первых мест по праву занимает Волоотово.

Время сохранило до нас почти полностью волоотовский ансамбль: в целости замечательную роспись, а не менее замечательную архитектуру — в состоянии, позволяющем легко восстановить ее первоначальные формы.

Тринадцатый и четырнадцатый века — время интересное и значительное в жизни Европы. На всем пространстве европейского мира, и в западной, и в восточной его половинах, начинается процесс великого культурного перелома. Назревают и находят себе проявление, часто еще ложно направленные, силы, которые в близком будущем разорвут оковы средневековья и проявят себя в гуманизме Возрождения и в научных завоеваниях эпохи великих открытий.

Пока этот процесс идет еще под знаком средневековья, т. е. почти целиком в области религиозной идеологии и искусства. Средние века присоединили к богословию и подчинили ему все прочие формы идеологии: философию, политику, юриспруденцию; вследствие этого всякое общественное и политическое движение вынуждено было принимать религиозную форму¹.

Но и в ограниченной области религиозной идеологии начинает чувствоваться примечательное раскрепощение человеческой личности и ее сил. Строгая и беспощадная средневековая религиозная аскеза впервые смягчается жизненным и близким человеческому сердцу сознанием красоты и радости земного существования. Небо уже остается в качестве последней и главной цели, о которой внушено думать человеку, но оно уже не в силах поглотить всех его переживаний. Темный лик Христа уже не может заслонить законных интересов земли. Даже профессиональных теологов, даже ерemitов мир влечет к себе „per pulchrum et bonum“.

¹ См. Ф. Энгельс. Крестьянская война в Германии. Маркс и Энгельс, сочинения, VIII, стр. 128.

Уже симптоматичны были в этом отношении личность и движение Франциска Ассизского, еще укладывавшиеся, со всею их чувствительностью и экзальтацией, в рамки приемлемых религиозных форм. Может быть, еще более типичными для нового одушевленного времени следует считать великое множество „еретических“ и полуеретических движений, сект, вспыхивавших как в Западной, так и в Восточной Европе¹.

С совершенною убедительностью сдвиги средневековой психологии в XIII—XIV вв. позволяет почувствовать европейское искусство этого времени.

В Восточной Европе XIV век был веком художественного расцвета. „Восточно-европейское возрождение XIV века“ — явление достаточно утвержденное в науке. Разногласия и страстность были привнесены в литературу не в момент его утверждения, а лишь в вопросе определения его корней и истоков. Сущность явления была и остается ясной.

Искусство, подчиненное богословско-дидактической догме, близкое к тому, чтобы окончательно заковаться в рамки неизбежного иератического канона, сменяется новым. В него нашли себе доступ жизненность и живость, „реализм“ (в условном употреблении понятия) в таких размерах, которые дают основание говорить о новых художественных принципах и типе.

Теперь, когда протекшее время позволяет, отвлекшись от споров, объективно разобраться в большом накопленном материале, возможность возрождения, на почве общекультурных европейских сдвигов XIII—XIV вв., оздоровительных античных начал, имманентно заложенных в византийском и итальянском искусстве и в сущности никогда в них вовсе не умиравших, осмысливается как вполне естественное и закономерное явление.

Многочисленные публикации памятников искусства XIII—XIV вв. задокументировали художественный расцвет, а новая научная методология позволила не смущаться априорными историческими сомнениями, каким образом Византия, только что перенесшая латинское нашествие, жившая под постоянною угрозою от внешних врагов и внутри раздираемая неурядицами, могла сохранить в искусстве „здоровый дух“².

Был прав историк русского искусства, когда высказывал соображение, что было бы странно, если бы из всех стран, связанных культурой с Византией, одна Русь оказалась незатронутой художественным расцветом XIV века³. Этого, как мы знаем, не случилось, хотя Русь того времени находилась также в очень не-

¹ Ср. П. Вигдалли. Салимбене. „Записки Новоросс. У-та, Ист.-ф. ф-та“, в. XII, Одесса, 1916; А. Карсавин. Очерки религиозной жизни Италии XII—XIII веков. „Записки Ист.-фил. Ф-та СПб У-та“, ч. CXII, СПб. 1912; Е. Голубинский. История русской ц-ви. т. I, ч. II.

² Шмитт. Памятники Мистры. „Журнал М. И. Пр.“, в. с. XXXIII, 1914, июнь, стр. 249.

³ И. Грабарь. История русского искусства, в. 19, стр. 156.

благоприятных условиях. Монгольское иго „оскорбляло и осушало самую душу народа, ставшего его жертвой“ (Маркс), и первые успехи борьбы — на берегах Вожи и Куликовом поле — еще едва успели окрылить национальный дух надеждами на освобождение.

Наиболее крупным художественным центром Руси в это время является Новгород.

Об особом характере Новгорода XIII—XIV вв., торговле и даже „торговом капитализме“, как основе его экономики, „народоправстве“, как существе его общественно-политического строя, о „буржуазных“ чертах его искусства было сказано немало неверного и историками, и искусствоведами.

Экономической основой Новгорода оставалось, как и ранее, феодальное хозяйство, притом даже приводившее, со своим развитием, к усилению форм феодальной зависимости. Бесспорно, что Новгороду, по сравнению с другими русскими землями XIII—XIV вв., была свойственна более широкая торговля. Избегший татарского завоевания и успешно ликвидировавший агрессию нем. рыцарей и шведов с запада в XIII веке, Новгород оказался в относительно выгодном положении перед другими русскими землями и смог укрепить свои западные торговые связи, не разрушавшие — повторяем — феодального хозяйства и эксплуатации.

Эти особенности подсказывают объяснение того, почему именно в Новгороде, вместе с обострением классовых противоречий и борьбы, с этого времени находят распространение типичные западные средневековые „еретические“ движения, рационалистические, „бюргерские“ по терминологии Энгельса, ереси, как, например, ересь стригольников. Здесь же и объяснение того, почему именно Новгород оказался наиболее чутким приемником и участником и новой городской культуры, выразившейся в новых художественных течениях.

В исследовании этих вопросов роль памятников искусства особенно велика.

Новгород сохранил исключительное количество произведений искусства XIV века, нигде более не встречаемых в таком разнообразии. Во главе их, если исключить мало и плохо сохранившиеся части росписей Липна и Городища, несомненно должно стоять Волоотово.

Время памятника точно датировано в летописях 1352 годом. Его роспись, видимо, надо относить к летописному сообщению 1363 года.

Но если бы этой документации и не было, волоотовская живопись проникнута характером восточноевропейского треченто до полной невозможности определить ее иным временем. Черты XIV столетия запечатлены в ней во всем, от иконографии до живописного приема.

Иконографическую схему волоотовской росписи автор очерка „Четырнадцатый век“ в Истории русского искусства Муратов на-

зывает „классической для XIV века“¹. Это определение неточно. Понятие классичности — в каком бы то ни было отношении — менее всего может быть приложено к искусству Волотова. Это молодое, становящееся искусство.

Общий принцип или система росписей — историко-догматический — в XIV веке оставался тот же, что и в предшествовавшем периоде. Коренная перемена произошла позднее, когда принцип историко-догматический сменился хвалебным. А в это время в старую, действительно „классическую“, схему вторгаются лишь некоторые новые элементы, вызванные к жизни новыми запросами к искусству и тем особенно показательными.

Прежде всего, без сомнения, в этом плане необходимо указать на присутствие в Волотове значительно развитого так называемого протоевангельского цикла. Вне зависимости от вопроса о происхождении в искусстве этого цикла иллюстрирующего легенды и апокрифы о жизни богородицы², нельзя не оценить его основного значения, как ответа на запросы пробуждающегося сознания, которое стремится оживить сухие религиозные догмы, наполнить привычным человеческим содержанием, не удовлетворяется каноническим „священным писанием“, расцвечивает его вымыслами апокрифов.

Композиции протоевангельского цикла встречаются и в стенописях XI—XII в.в. — Дафни, Киевской Софии, Старой Ладог, Нередице. Но тогда они являлись более или менее случайными и не играли такой роли, как в стенописях XIV века. Здесь употребление их приобретает такое распространение и популярность, наполнено таким значением, что становится характерною чертою. Западные памятники, как Капелла dell' Arena, расписания Джотто, византийские, как Кахрие-Джами (б. м-рь Хоры в Константинополе), росписи Мистры — Митрополия и Периблепта, македонские и сербские росписи — Петра на острове Град (Преспа), Кральева ц. в Студеницкой лавре, наконец, русские памятники, все они неизменно содержат в большем или меньшем обилии циклы богородичных композиций. В Волотове их 12, в Капелле dell' Arena 14, в Кахрие-Джами 19, в Периблепте Милле насчитал 21 композицию.

Трудно установить с точностью, где именно было положено начало применению апокрифических протоевангельских циклов в монументальном искусстве. Любопытная черта, наблюдаемая в ряде памятников — процветший жезл в сценах, „моления о посохах“ и „обручения Марии“ — как будто намекает на связь этих иконографических вариантов с западным искусством, так как иллюстрирует деталь, известную лишь в западной редакции апокрифа („Legenda aurea“ Jacobi a Uoragine) и отсутствующую в восточных.

К столь же типичным для XIV века новым сюжетам должно быть отнесено изображение, известное под именем „pietà“. В Волотове названная композиция помещена в нише жертвенника, на восточной стене. На том же месте в новгородских росписях XIV века встречаем ее в Городище и Ковалево. Позднее она становится распространенной и в монументальных, и в станковых памятниках.

Неоднократно касавшийся композиции проф. Д. В. Айналов считал западное ее происхождение несомненным¹. Открывая все элементы картины в живописи итальянской, фламандской и ранне-немецкой, он происхождение ее на Западе ставил в связь с видениями Бригитты, а распространение на Руси — в связь с лицом и деятельностью Максима Грека в Москве. Теорию мешает принять слишком поздняя хронологическая дата, предлагаемая автором. Жизнь Бригитты и ее „Revelationes“ падают на середину XIV века (ум. в 1373 г.); деятельность Максима Грека на Руси — на первую половину XVI в. Между тем, употребление сюжета уже в XIV веке в новгородском искусстве приходится констатировать, по видимому, в качестве установившейся составной части росписи. У Максима Грека, жившего до Москвы, как известно, долгое время в Италии и близко общавшегося с тамошними гуманистами², своим чередом был естественен вкус к подобным эмоциональным сюжетам. Но появление в изобразительном искусстве композиции „pietà“, как видим, относится к более раннему времени и его надо ставить в связь с теми же проблемами новых движений средневековья, которые наметились еще ранее XIV века и нашли себе в мистике и откровениях Бригитты, как и в стигматах Франциска, лишь утрированное, болезненное выражение.

В составе традиционной схемы, какой в общем следует волотовская стенопись, можно наконец отметить наличие сюжетов, нигде ранее не известных, впервые примененных в церковных росписях и вносящих в них новую струю. Развитие этого течения наблюдается позднее, в XVI—XVII в.в., когда лимонари, патерики и разного рода другие сборники назидательного характера становятся обильным источником содержания изобразительного искусства. В поздних росписях Ярославля и Ростова иллюстрации учительных повестей занимают целые стены. В Дионисиевой-Ферапонтовской росписи начала XVI в. они присутствуют еще не в столь развитом виде и употреблении. В Волотове они, впервые найдя себе доступ в церковную стенопись, ютятся в буквальном смысле у порога. По существу, начало применения этих картин относится к той же линии на приближение отвлеченного искусства к жизни, ее морали, этике, понятиям.

¹ История русского искусства, под ред. Грабаря, в. 19, стр. 170.
² Ср. В. Шепкин. Памятник золотого шитья начала XV в. „Древности. Труды М. А. О.“, XV, М. 1894, стр. 50—54; Шмиг. Кахрие-Джами. „Известия Р. Арх. И-та в Константинополе“, XI, София, 1906, стр. 133—134.

¹ Д. Айналов. Фресковая роспись храма Успения в Свяжском м-ре „Древности. Труды М. А. О.“, т. XXI, 1906, стр. 28—29; он же, „Виз. Врем.“, XIII, 1906, стр. 613—614.

² Проф. Н. К. Гудалий. История древней русской литературы. М. 1938, стр. 276—277.

Проложный сюжет вологовской фрески на юго-западном столбе и прилегающих частях стен теперь не оставляет сомнений. Она иллюстрирует повесть „о некоем игумене, его же искуси христос в образе нищего“. Но, может быть, связь с тем же памятником древнерусской литературы следует усмотреть и в изображениях противоположного, северо-западного угла здания. Недостаточно хорошо сохранившиеся фигуры, помещенные на северной и западной стенах здания, очевидно, связаны между собою, как по отсутствию обрамления между ними, так и потому, что фигура на западной стене представлена в положении, обращенном к фигуре на северной стене. Последняя изображает неизвестного преподобного с раскрытой книгой. Не стоит ли изображение в связи с часто встречающимися в Прологе „словами“, „поучениями“, „повестями“ „О почитании книжном“, ближайшим образом, напр., со „Словом, како не ленится чести книги“? В нем окрыление человеческого ума при помощи книжной премудрости сравнивается с крыльями птицы¹. Замысел, если он таков, естественен для художника, который по характеристике современника и друга сам был „преславный мудрок, зело философ хитр“². Уважение к интеллектуальным интересам и занятиям будет вообще типично для новой культуры.

Но если сюжетно-иконографическая сторона вологовской стенописи лишь некоторыми элементами становится на новые позиции, то стиль ее уже вполне проникнут духом нового художественного мироощущения³.

Сравнение ее с любой росписью XI—XII в.в. позволяет без всяких усилий увидеть, что художественные традиции средневековья здесь поколебались.

Строгие иератические схемы церковного искусства XI—XII в.в., величественные в лучших образцах, грубоватые в менее совершенных, отрешенные от жизни, божественные, здесь проникаются человеческим. Святители, фронтальными рядами повисшие в золотом или голубом пространстве и в упор гипнотизировавшие зрителя со стен алтаря, занялись своим профессиональным делом, повернулись к общему центру их службы — престолу и объединились в композиционной сцене „*оризионос*“. Церемониальная „евхаристия“ опростилась и обогатилась историческими чертами. Однообразные, симметрично построенные композиции выражавшие лишь смысловую схему события, разрослись в сложные картины. „Рассказ“ их содержания, притом не в общих только чертах, но с подробностями, явно занимает художника. Бытовые детали, которыми осложнены сцены „рождества“, „входа в Иерусалим“⁴ и т. п., явно ему милы.

¹ Славяно-русский Пролог, ч. II. — А. Пономарев. Памятники древнерусской литературы, в. IV, СПб. 1898, стр. 137.

² Письмо Епифания Кириллу о Феофане Греке. „Палест. Сборник“, в. 15, 1887.

³ Новые стилистические черты вологовской росписи впервые были поняти и подчеркнуты Л. А. Мадзуловичем. См. „Памятники древнерусского искусства“, изд. Акад. Художеств, вып. IV, СПб. 1912, стр. 23 и сл.

⁴ „Памятники др.-р. искусства“, изд. А. Х., IV, стр. 26 рис. 35 и стр. 22, рис. 29. — Дальнейшая цитация воспроизведений дается по этому изданию.

Может быть, еще примечательнее то, что сами эти картины внутренние ожили. Их действующие лица из безучастных персонажей, творивших положенные действия в положенных, веками стабилизированных позах, превратились в участников события, переживающих его радостно или тяжело, но всегда взволнованно или даже возбужденно. Живы и полны чувства апостолы в многофигурной фреске „успения“¹ на северной стене. Яркий драматизм чувствуется в поднятых руках женщины в сцене „положения в гроб“. В „вознесении“ архаиче возносящегося Христа повергло в изумление апостолов, а особенно взволновало божью мать, в очень человеческом жесте прижавшую руки к груди и закинувшую голову вверх².

Несомненный и подчеркнутый интерес к людям трижды характерен для художника Вологова. Людей канонизированных внешних черт, старцев, средовеков или юношей вообще, в вологовской живописи нет. Мастеру хочется индивидуально характеризовать каждое изображаемое лицо. Имеют свои, не похожие друг на друга, типы пророки, в барабане³. Неожиданны в их острой характеристике Давид и Соломон, в особенности последний⁴. Большое человеческое разнообразие придано святителям, в алтаре. Изображения двух новгородских владык — ктиторов, Моисея и Алексея, отмечены чертами какой-то портретности⁵. Мастер сумел индивидуализировать — предварительно очеловечив — даже ангелов.

Это щедро рассыпанное в Вологове мастерство индивидуальных характеристик изображаемых лиц позднее еще ярче проявится в живописи д. Спаса на Ильине, достигнув там совершенно исключительного уровня.

Наравне с характерами и типами, вологовского мастера занимают в такой же мере душевные движения людей от младенческого в буквальном смысле до старческого возраста.

Монументальное искусство представит немного примеров столь живой передачи детской психологии, как в вологовском „сретении“⁶. Испугавшийся чужого незнакомого старика, ребенок отпрянул в страхе от него и тянется руками к матери. Сосредоточенность евангелистов; радостная изумленность Марии, оторвавшейся от своего занятия, в сцене „благовещения“; экстаз другой Марии, Магдалины, в сцене с Зосимом; душевное смятение старика Иосифа в композиции „рождества“ — все это художественные постижения одного порядка. Ранее Вологова в русском средневековом искусстве их не знаем и до XIV века они невозможны.

В годы, когда создавалась вологовская роспись, на западном конце европейского мира была уже создана „Божественная Кома-

¹ Ibid, стр. 16, рис. 20.

² Ibid, стр. 24, рис. 31, 32.

³ Ibid, стр. 9, рис. 11, 12.

⁴ Ibid, стр. 10 и 11, рис. 13, 14.

⁵ Ibid, стр. 32 и 33, рис. 45, 46.

⁶ Ibid, стр. 25, рис. 33.

дия" великого Данта — „последнего средневекового поэта“, чья личность и творчество знаменовали „закат феодального средневековья“¹. Также ничуть не светское произведение, наоборот, сумма, синтез всего церковного мировоззрения средних веков, она восхваляла свободу чувства и пылкость духа. Современник Данта — первый из великих художников Флоренции, Джотто, уже совершил свой жизненный путь (ум. в 1336 г.). Там эти годы были уже годами Петрарки и Боккаччо.

Интерес к внутренней жизни человека неизбежно повлек за собой внимание и к человеческому телу, как инструменту и выразителю внутренних переживаний. И опять, нигде ранее Волотова в русском искусстве не встретим таких свободных и выразительных рисунков фигур. Умение передать постановку, жесткую фигуру, движение фигур, почерпнутое, конечно, из длительных наблюдений, у мастера Волотова неоспоримо. Слетевший с неба ангел в „благочестивый“ как будто продолжает движение². Обернувшийся спиной к зрителю пастух чрезвычайно естественно и непринужденно стоит перед сторбившимся стариком Иосифом³. Непосредственные впечатления жизни чувствуются в изображении скачущих на конях по ущелью волхов, с их развевающимися плащами⁴.

Наконец, закономерно, что вместе с интересом к живому человеку пробуждается больший интерес к природе, которая его окружает. Конечно, это еще ни в какой мере не реалистический пейзаж. Но волотовские горы, все же, утратили характер безличного стаффажа и их острые блоки как бы участвуют в общем движении сцен. Кажется, надо учесть и изменения в природе орнамента. Прежняя его отвлеченная декорация также сменяется здесь принципиально новым изображением — если не живых цветов, то их припоминаний⁵. Сама многоцветность волотовской живописи — одновременно и реакция на живописный аскетизм старого искусства, и результат какого-то познания природы.

Законченная на этом беглая характеристика ростков новой культуры, сказавшихся в волотовской живописи, была бы неполна. Вместе с влечением к живым, находящимся в движении сценам, в самом мастере ощущается организованность, учет и расчет времени, чувствуемый в быстром рисунке, иногда утрированном от излишней быстроты. Феодальное средневековье не очень дорожило временем, расходовало его расточительно. Впервые в его недрах намечаются черты иной творческой психологии. Не того ли мастера, которого „никогда ж нигдеж на образцы видевше взирающа“, который „рукама изобразая писаше, ногама ж без покоя стояше, языком же беседа с приходящими глаголаше, а умом дальняя и разумная обгадываше...“?

¹ Маркс и Энгельс. Сочинения, т. XVI, ч. 2, стр. 327.

² „Памятники др.-р. искусства“, IV, стр. 15, рис. 19.

³ Ibid., стр. 27, рис. 37.

⁴ Ibid., стр. 20 и 21, рис. 25, 26, 27, 28.

⁵ Ibid., стр. 20 и 21, рис. 25, 26, 27, 28.

Вопрос об авторе волотовской живописи, таким образом, естественнее всего разрешается отнесением ее к творчеству Феофана Грека, знаменитого мастера, работавшего в Новгороде во второй половине XIV века. Кому в большей степени могли быть свойственны черты нарождавшейся новой культуры, как не этому великому греку палологовской эпохи, с международным опытом, жившему и работавшему уже в Константинополе, Халкидоне, Галате и Кафе, приехавшему в конце XIV века на далекий север?

Правда, говоря о „подписании“ волотовской ц-ви в 1363 году, новгородские летописи не называют имени художника¹. Но мы знаем задокументированную летописью монументальную работу Феофана Грека в Новгороде в 1378 году — ц. Спаса на Ильине². Сопоставление обоих памятников, с их не только общим стилем, но „буквальными“ совпадениями, помимо письменных свидетельств способно пролить свет на принадлежность анонимной волотовской стенописи. Трудно и бесполезно судить, почему имя Феофана не было названо летописями при сообщении о волотовской росписи, может быть, по недостаточной еще славе на Руси недавнего приехавшего мастера. Но, конечно, те *четыре* случая, которыми ограничивается в русских летописях упоминание имени Феофана, не исчерпывают продукции великого мастера, который „многи различные множае четверодесятчисленных (т. е., более сорока) церквей каменных своею подписал рукою“.

Особый, выходящий за пределы темы настоящего очерка, вопрос — о единстве мастера знаменитой новгородской триады: Волотова, Федора Стратилата и Спаса. Нельзя не отметить, что авторами, положительно его решавшими, приведено много верных и убедительных наблюдений. Неверной и парадоксальной кажется хронологическая последовательность трех названных новгородских росписей, предложенная одним из исследователей: Федор Стратилат — начало, Спас — зрелость, „классика“, и Волотово — последнее звено в новгородском цикле работ Феофана, его „барочная“ форма. Историческая правда в этой концепции поставлена на голову. Помимо непозволительности во имя рафинированного эстетического принципа игнорировать точные летописные даты, теория противоречит всему, что может дать непредвзятый анализ. Искусство Волотова — и в индивидуальном oeuvre мастера, и в широком историческом плане — не старость, а молодость.

И если говорится об использовании исторического опыта монументализма для художественной теории и практики современности, то сине-голубая волотовская стенопись, охваченная единым ритмом, исторически ярко прогрессивная, должна в художественном наследстве иметь предпочтительное перед другими значение.

Новгородское искусство Волотова — Спаса не нашло себе непосредственного продолжения в художественной жизни Руси XV —

¹ И. Н. А. и П. Н. А. (последняя с ошибкою в названии ц-ви).

² И. Н. А.

XVI вв. Эти века создали свои большие произведения, но стоящие на другой линии развития.

В связи с предстоящей реставрацией первоначальных форм волотовского памятника встает вопрос и об его станковой живописи, причем прикладною стороною значение этого вопроса не ограничивается. Еще с тех пор, как в первые после-октябрьские годы дело живописной реставрации приобрело государственный масштаб и характер, раскрытие волотовской станковой живописи встало в качестве первоочередной задачи.

Живописная реставрация руководилась главным образом двумя принципами: установления местных художественных школ и выяснения главнейших художественных индивидуальностей древнего русского искусства. Значение гениального Феофана в истории русского искусства настойчиво требовало исследования всех уцелевших—несомненных или возможных—его работ. По обследованию всего материала, какой мог быть привлечен в Москве, поиски должны были сосредоточиться на Новгороде. Здесь основными местами, в которых, теоретически заключая, надо было искать станковых феофановских работ, были иц. Спаса, Феодора и Волотова.

Первая отпала, так как скоро выяснилось, что станковой живописи времени постройки памятника в ней не имелось. Станковый материал второй давно был рассеян¹. И только третий памятник, Волоотово, подавал самые радужные надежды. Его иконостас, находившийся под грубой записью, представлялся почти с несомненностью современным постройке здания, т. е. XIV в., и с большой вероятностью работою Феофана².

Однако уже первая волотовская икона, подвергнутая полному реставрационному раскрытию в 1926 году, „успение“ из праздничного ряда, разрушила ожидания. Раскрытые в течение последующих лет еще 6 праздников и 4 чиновых внесли окончательную ясность в вопрос о станковой живописи Волотова. Она оказалась не принадлежащей ни мастеру волотовской стенописи, ни вообще XIV веку.

„Разочарование“ в известной мере компенсировалось тем, что в лице раскрытых волотовских праздников древнерусское искусство, все-же, обогатилось первоклассными произведениями XV века, в особенности важными потому, что они позволили не только прочно утвердить, но и пролить свет на большую и продуктивную

¹ Раскрытая позднее (в 1929 г.) Реставрационной мастерской Новгородского Музея икона „спаса“ из числа бывш. местных икон иц. Феодора, дала одну из самых несомненных феофановских работ. За эту атрибуцию говорят целый ряд индивидуальных „феофановских“ черт ее стиля и манеры. Греческий иконографический тип. Вишневый с голубыми пробелами хитон, частый в монументальных работах Феофана. Индивидуальная форма пробелов на лице и одежде. Характерные руки, с тонким удлиненным большим пальцем и мелкими движками на пальцах. Красный оттенок, наложенный на лице, шее, руках — типичный греческий, „импрессионистический“ прием.

² Игорь Грабарь. Феофан Грек. Казань. 1922, стр. 15.

мастерскую в рамках новгородской „школы“ XV века, т. е. периода высшего ее расцвета. Сейчас наука обладает уже рядом живописных памятников, несомненно вышедших из этой новгородской мастерской, носящих признаки одной манеры, а иногда и одной руки.

Волотовский чин, с его заурядным письмом, вялым рисунком, глухими охрами лиц, оказался еще более поздним памятником XVI века.

Таким образом, волотовский станковый ансамбль и не современен постройке памятника, и не одновременен в своих частях. В деле восстановления первоначальных форм памятника вопрос о нем должен решаться особо.