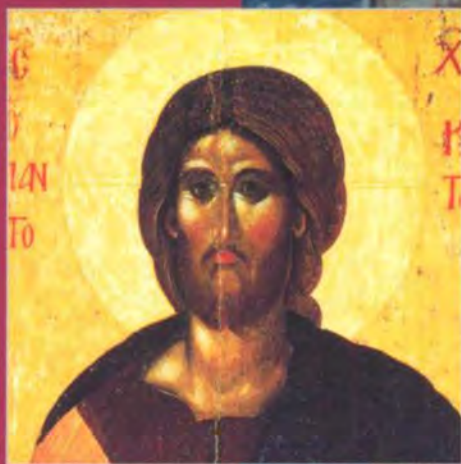


ГАЛИНА
КОЛПАКОВА



ИСКУССТВО
ВИЗАНТИИ



ПОЗДНИЙ ПЕРИОД



НОВАЯ
ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА

АЗБУКА-КЛАССИКА

Проблематика искусства XIII столетия

Рассматриваемый этап в истории византийского искусства принадлежит, наверное, к числу самых проблемных и спорных. Сложность оценки и интерпретации этого периода усугублена тем, что в настоящее время идет активный процесс его переосмысления. Искусство XIII в. ставит несколько значимых вопросов, среди которых самое важное место принадлежит общей стилистической эволюции, идеологическим основам нового искусства.

Оценка XIII в. в предшествующей литературе неоднозначна. Исследователи рубежа XIX и XX вв. относились к нему как ко времени явного упадка (Н. П. Кондаков, П. П. Муратов). Этот период был «реабилитирован» в серии исследований 1950–1960-х гг. (О. Демус, С. Н. Радойчич и др.). Между тем в целом в нем продолжали видеть не самостоятельный этап, а своего рода «предвкушение» расцвета XIV столетия. В работах настоящего времени проблематика XIII в. разрабатывается более углубленно, осуществляются попытки обрести истинный смысл этого своеобразного искусства.

Главное историческое событие, определившее окраску времени, придавшее новую тональность искусству рубежа столетий, — захват и разграбление Константинополя крестоносцами-латинянами в 1204 г. — свершилось. Для Византии это событие стало не просто жизненной трагедией, катастрофой, политическим крахом, оно несло в себе чувство богооставленности, попрания основ духовного бытия, испытания веры. Византийский двор эмигрировал, определяющее положение метрополии в художественных и духовных процессах перестало существовать. Наряду с Константинополем возникло несколько новых политических и художественных центров — Никея, Эпир, Трапезунд, — связанных с наследниками прежних императорских фамилий. Духовное и художественное единство, которое прежде обеспечивалось метрополией — местом пребывания патриарха, в XIII в. осуществлялось иными способами. Православная ойку-

мена сохранила свою общность, и концепция об автохтонном развитии регионов в XIII в. не выдержала проверки временем. Конфессиональная цельность оказалась более значимой, чем любые политические обстоятельства. В XIII в. главная роль по ее поддержанию переходит от Константинополя к Афону, он осмысляется как центр вселенского православия, его авторитет в делах веры, подкрепленный героическим противостоянием латинянам, становится неколебимым. Афон координирует и какую-то часть художественных процессов. Значительная роль принадлежит Фессалоникам и Никее, в которой теперь находится патриарх. Контакты на уровне церковной иерархии, активная миграция мастеров, вызванная захватом византийской столицы, обеспечили вовлечение периферии в круг поисков центра.

Возвращение греков в Константинополь в 1261 г., по сути дела, подводит итоги художественным процессам XIII в., потому что наряду с созданием целостной концепции нового искусства возникают и новые тенденции — те, что приведут к созданию так называемого палеологовского стиля.

Основательно меняется соотношение видов искусств. Архитектура, монументальная живопись менее значимы в этот период (в силу объективных причин невозможности создания монументальных памятников), чем миниатюра, икона. Изменяется соотношение регионов. Наиболее интенсивно развивающейся областью становится Сербия — именно здесь создается самое большое количество монументальных фресковых ансамблей. Лишь в конце столетия инициативу подхватывают Эпир и Трапезунд. Никея, знаменитая в XIII в. как «новые Афины», как место консолидации греческих сил и центр идейного возрождения, известна лишь по миниатюрам, может быть, иконам, хотя, очевидно, никейские мастера работали над исполнением больших заказов в той же Сербии (фрески Сопочан). Особое место занимают иконописные мастерские Синая, где наряду с чисто греческими ателье возникли сообщества мастеров, работавших по заказам крестоносцев. На одно из существенных мест впервые за историю византийского искусства выдвигается Афон. Кроме обширной книгописной деятельности и создания иллюминированных кодексов, здесь пишутся иконы, возникают фресковые циклы. Афон, по-видимому, становится центром и источником одного из самых главных направлений в византийской живописи этого периода. Наконец, безусловной представляется значимость художественной роли Константинополя и Фессалоник, хотя и не столь всеобъемлющей, как прежде. В настоящее время неоспоримым является факт деятельности художественных мастерских в православных монастырях двух главных городов империи, сохранившихся под владычеством латинян. Русь и Грузия, игравшие столь видную роль в искусстве XII в., после пер-

вой трети нового столетия значительно сокращают и изменяют свою художественную деятельность. Осложнившаяся политическая и экономическая ситуация (татаро-монгольское нашествие) вынудила оба региона ограничить свои возможности в искусстве.

Среди основных проблем периода — генезис стиля XIII в. Старинная попытка объяснить происхождение стиля XIII и XIV вв. влиянием итальянского ренессанса была подвергнута аргументированной критике В. Н. Лазаревым. Традиционно мнение, что источником стилистических изменений, смены содержания явилось возрождение античности. Действительно, даже в трагических описаниях разоренного и поруганного Константинополя¹ одним из самых существенных аспектов для византийцев становится гибель античных памятников — бронзовых и мраморных статуй, рельефов, наводнявших метрополию до 1204 г. Более того, безусловным представляется факт, что в конфессиональном и политическом противостоянии Западу античность была реальной точкой опоры. Именно античность, неизвестная латинским варварам, явилась в XIII в. эквивалентом национальной традиции, символом национального самосознания наряду с православием. Широко известны примеры собирания древних рукописей, за которыми посылал император Никеи Иоанн Ватац, восторженные описания древних античных сооружений (Пергама), активное литературное движение, направленное на изучение произведений греческой и римской письменности. Х. Хунгер приводит сведения о предпринятых Феодором Ласкарисом попытках реконструкции античного театра, дионисийских зрелищ. В целом активность духовного и филологического процесса по возрождению античности, преимущественно связанного с Никеей, ни в малейшей мере не подлежит сомнению. Однако нельзя не заметить, что в живописи «копийные» мотивы появляются лишь в конце XIII в., а до 1261 г. копирование античных манускриптов не носило всеобъемлющего характера.

Одновременно важно подчеркнуть, что существует целый пласт художественных явлений, вообще никак не связанных с эллинистическими тенденциями. Долгое время не подвергалось сомнению положение: отсутствие антикизирующих мотивов свидетельствует о консервативности и отсталости произведения. Однако на поверку оказалось, что эти факты связаны между собой совсем неоднозначно. Многие памятники XIII в., лишенные эллинистических аллюзий, тем не менее исполнены новых стилистических устремлений и входят в число ведущих для эпохи явлений.

Представляется, что духовная проблематика, идейные основы возникновения стиля XIII в. гораздо сложнее, поливалентнее. Основой его стало возрождение не только античной, но, что еще более существенно, собственной христианской традиции. В XIII в.

была предпринята новая попытка определения и адекватного выражения православных идей, всего того, что связано с ощущением православия. Конечно, исходным моментом для начала этих процессов стала идиосинкразия (болезненная реакция) на латинский Запад. Свообразным внутренним ключом к поиску решений явилось определение вероисповедного единства в противопоставлении столь запятнавшим себя в событиях 1204 г. католикам. Поругание святынь, надругательство над алтарями и сакральными ценностями, вплоть до самой сокровенной — Св. Даров, пограбление и наглое обирание храмов, уничтожение и уничтожение², кража и вывоз драгоценных икон и реликвий — все это, наблюдаемое ежечасно в течение долгого времени, не могло остаться без последствий. Вдобавок на завоеванных католиками территориях начались прямые репрессии против исповедующих православие, вскоре принявшие массовый характер, попытки насильственной католизации, карательные действия по отношению к монахам и священникам (это даже вынудило императора Иоанна Ватаца пойти на частичную унию с Папой, чтобы предотвратить физическое уничтожение греков).

В такой напряженной, исполненной драматических тревог и внутреннего поиска атмосфере возникает пристальное внимание к собственному православному прошлому. На основе его переосмысления формируются духовные идеалы, которым суждено явиться базой нового художественного сознания. В центре его — образы пафосные, энергичные, откровенно и внушительно заявленные, далекие от тонкой интеллектуальной рефлексии или трепетных, эмоциональных переживаний. Они представлены в процессе активного сотворчества Богу, в акте деятельного жизнеустройства и творческого познания. Новые идеалы несут утвердительный смысл, их внутренняя интонация — определенная и неколебимая. Явленность и доступность взору обетований горнего мира во всей его «страшной и зримой» красоте, данной взору не только лишь духовному, но и чувственному, становится главной темой, пережившей внутренний катаклизм и возродившейся в борьбе византийской духовности. Наиболее характерное для восточного христианства понятие энергии, благодатного истечения божества на землю, преобразования внутреннего мира человека получает особую зримость и часто воспринимается в контексте «оптимистической» драмы. Сверхактивные художественные средства — эффектная динамика ярких противопоставлений светотени, цветовых пятен, напряженные контрасты подчеркнутой пластики и сокрушительной энергии света, возникающего из абсолютной тьмы, — заставляют осознать *веру* как *озарение, прозрение*, она подобна вспышке молнии, делающей все явственным и ясным. Это не означает, что искусство XIII в. не знает других образов — гармоничных, спокойных, даже тихих,

если угодно, более традиционно классических, но главными, определившими новый вкус эпохи, были другие. В них вера — не благодатно изливающаяся, обретенная «туне» духовная константа. Христианская вера — постоянное усилие, подвиг, страстное устремление души.

Доминанта вероисповедного принципа в контексте эпохи определяет особое внимание к веризму как художественному понятию, в котором небесные образы даны как ясные пластические, исполненные земной красоты. Они достоверно существуют, и эффект присутствия, чувство настоящего времени — *Präsens* — составляет одно из главных очарований искусства эпохи.

Сознательно возрождаются раннехристианские приемы и потенции, и этот процесс несет в себе двоякий смысл. Во-первых, он позволяет полностью проговорить то, что не получило окончательного определения в раннехристианскую эпоху³. А во-вторых, предоставляет возможность намеренной актуализации времени, когда Латинская и Православная церкви — христианские сестры — были единоклюбы и единомысленны. Возрождается и собственная православная традиция — происходит обращение к периоду утверждения иконопочитания, притягательному для XIII в. своей отчетливостью в провозглашении христианской истины. От периода утверждения иконопочитания, от искусства Македонского ренессанса XIII столетие заимствует принципы статуарности, масштабности, подчеркнутой пластичности, то есть все то, что должно продемонстрировать зримость существования Христа, Божьей Матери, ангелов и святых. Вновь, как и в IX в., тема натуральности мощей смыкается с темой нетления и девственной чистоты плоти.

Существенно попытаться определить новые художественные законы искусства XIII в. в целом, без разделения на разные варианты и хронологические отрезки. Разрушается прежняя система устойчивых ритмических взаимосвязей и соподчинений, создававшая в живописи XII в. впечатление неразрывной целостности изображенного. Эти связи могли быть гармоническими или, наоборот, динамическими, но они всегда исходили из обобщающей концепции связной ритмики, равно пронизывающей и огромный космос, и малую деталь в изображении. Теперь ритмические отношения строятся принципиально иначе. Ритм становится дискретным, разорванным, он не включает фигуру или фрагмент в бесконечное целое, не соединяет их с фоном, но, напротив, выделяет их. Очень часто отдельные детали нарочито подчеркнуты цветом, орнаментикой.

Пропорции становятся либо чрезмерно вытянутыми, либо кургузыми, но всегда одинаково отклоняющимися от нормы. Очень часто изображенные евангелисты, если речь идет о миниатюре, практически не вмещаются в поверхность листа. Дви-

жение может быть сильно подчеркнутым, выходящим за пределы анатомически возможного, либо гротескно застылым. В обоих случаях оно обязательно концентрируется в грубоватой экспрессии жестов. Контуры, в XII в. плавные, обобщенные или орнаментально-декоративные, становятся теперь угловатыми. Они обязательно описывают лишние с точки зрения изображенной проекции боковые и задние части фигур, а еще чаще складываются в особые узоры. Одежания — пышные, по-барочному избыточные либо, наоборот, уплощенные, примитивно линейные. Иногда они кажутся почти эфемерно прозрачными и резко контрастируют с пластикой голов. Материя может выглядеть тяжеловесной, «оплывающей», но может и стекловидно поблескивать и ломаться под острыми углами; колкая, гребенчатая структура складок создает иррациональный, взвинченный рисунок.

Композиции — перегруженные или опустошенные — утрачивают легкую обозримость и требуют для восприятия специальных зрительных усилий. Пространство существует лишь в зависимости от фигур, его наполняющих, происходит частичное возвращение к «агрегатному» пространственному принципу античности, поскольку впечатление бесконечности чаще всего оказывается оттесненным иными, более конкретными ощущениями среды. Одновременно пространство, очевидно, исполняется внутренней энергией, эмоцией, потенцией движения, обещающими его будущую трансформацию в русле более реалистических поисков⁴. Пластика фигур вне зависимости от пространственных форм обязательно подчеркнута.

Изменяется фактура живописной поверхности. Не скрытый мазок, а импульсивное, раскованное, даже размашистое письмо внутренне соответствует эмоциональной доступности образа. Изображения почти всегда, даже если действующие лица не обращены непосредственно к зрителю, используют подчеркнuto активные формы контакта; энергия, интенсивность образов рассчитаны не на длительное медитативное вглядывание, но на мгновенное воздействие. Изображенное трактовано как зрелище, захватывающее душу, не позволяющее оставаться спокойным, требующее стремительной реакции. Замечательные изменения претерпевает иконография портретов евангелистов и апостолов: они изображены не погруженными в раздумье, созерцающими видимое духовному взору, а занятыми работой (пишут, очинивают перья и т. п.) или обращающимися к читателю и собеседнику с пламенной речью. Это последнее обстоятельство очень согласуется с новой типологией образов: типы становятся конкретными, иногда даже «мужиковатыми», фиксирующими реалистичность позиции персонажа, его действительное начало. В выражениях лиц нет отвлеченности: «герои» изображения доступны человеку и ориентированы на земные измерения.

Колорит отличается резкими, угрожающими сопоставлениями, открытым цветом, оттенки при этом могут быть сложными, особо найденными и часто – пронзительными. Особая искусственность цветовых сочетаний бросается в глаза. Свет создает атмосферу внезапного явления – соприкосновения абсолютно света и абсолютной тьмы, словно световые отношения призваны иллюстрировать евангельский текст: «И будет явление Его подобно молнии, видимо от края земли и до края».

Следует признать, что для XIII в. с трудом можно выстроить линию поступательной эволюции. До сих пор арсенал искусства этого периода активно пополняется вновь открываемыми или реставрированными памятниками, существенно изменяющими наши представления об эпохе. Кроме присутствия обычных для Византии нескольких вариантов, направлений в развитии стиля, важно отметить и прерывистый, скачкообразный характер эволюции, когда отсутствует прямая преемственность между отдельными этапами, а оборванные и, казалось бы, оставшиеся в прошлом связи вдруг возрождаются на поздних этапах развития. Такая судьба, в частности, ожидала одно из направлений (наверное, главное) в искусстве самого начала XIII столетия. Это направление принято называть (с момента выставки 1970 г. в музее Метрополитен) «стилем около 1200 года» (*Style um 1200*)⁵.

Искусство «около 1200 г.»

Время рубежа столетий, катастрофой 1204 г. подведшее черту под периодом политического и экономического могущества Византии, стало переломным и в художественном отношении: именно в это время возникает принципиально новый стиль, отказавшийся от крайностей конца XII в., обретший подлинную гармонию. После контрастных колебаний, исключающих друг друга, — от красоты природных материальных форм к драматическому разрушению материи в поисках высшей ее духовности — стиль начала XIII в. кажется подлинным обретением истины. «Образ освобожден от всех ложных и внешних напластований, от всего манерного, экстравагантного и чрезмерного, для того, чтобы вновь счастливо соединить созерцательную глубину и благородную внешнюю простоту»⁶. На смену импульсивным и активным формам живописи конца XII в. приходят спокойствие, сосредоточенность, внешняя сдержанность. Новые образы искусства «около 1200 г.» органично соединили духовную собранность и человеческую меру, отвлеченность созерцания с красотой классического строя форм. В известном смысле можно сказать, что стиль «около 1200 г.» возвратил Византии традиционные «нормативные» параметры, всегда культивировавшиеся ее искусством.

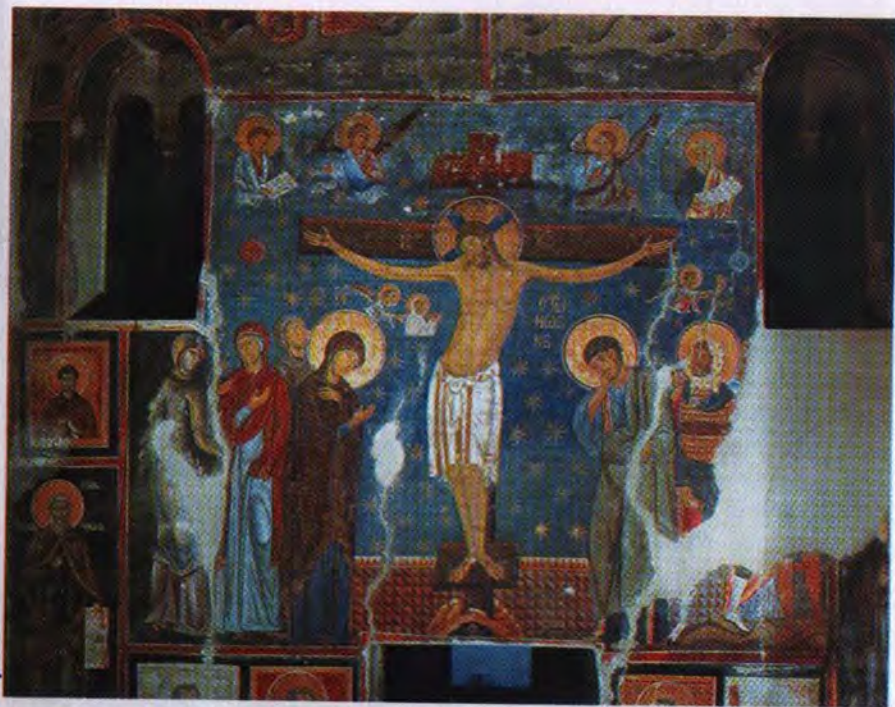
Ни история, ни зафиксированное в текстах развитие богословской мысли не дают объяснений феномену этого стиля. Он выглядит возникшим из небытия, как чудесная птица феникс, восставшая из пепла драматических коллизий и страстей, столь характерных для жизни, для искусства перед трагедией 1204 г. Традиционным источником новаций, стилистических импульсов была в Византии метрополия. Казалось, после латинского разгрома художественная жизнь в Константинополе должна была замереть, так же как жизнь политическая, придворная и общественная. Между тем сербские летописцы настойчиво повторяют: «мастера из Константинополя», «мастера из Грек», «из цареградских монастырей». Документы свидетельствуют, что художественная практика, связанная с императорским двором, придворными мастерскими в Константинополе прекратилась, однако это не коснулось столичных монастырей. Именно с ними, в частности с монастырем Богоматери Эвергетиды, связывает сербский хронист приглашение живописцев для росписи храма в Студенице. Монастырей в Константинополе было много, в большинстве из них протекала интенсивная художественная жизнь, с ними был сопряжен высокий уровень художественных представлений. Достаточно напомнить о той роли, которую сыграли монастыри Вифинии и Триглии близ Константинополя в формировании концепции четырехколонного храма⁷, или о том, что программа восстановления иконопочитания оформилась в монастырях, в частности в Студийском монастыре. Со Студийским монастырем, как это известно из источников, была сопряжена и первая иконописная практика, и первые опыты монументальной живописи в границах иконоборчества.

В отношении генезиса «стиля около 1200 г.» еще О. Демус высказал предположение, что реакция на эксцессы позднекомниновской стилистики возникла в Константинополе: «Противоядие пришло из Константинополя». В качестве аргументированной гипотезы эта мысль получила развитие у В. Джурича⁸. Монастырская программа легла в основу обновления художественного языка византийской живописи в начале XIII в. В атмосфере сдержанной и углубленной духовности, аскетической мысли, аскетического поиска родилась реакция на все избыточное, экстравагантное в искусстве конца XII столетия⁹. Можно спорить о границах и возможностях деления византийского искусства на придворное (аристократическое) направление и монастырское. Однако в данном случае сами характеристики нового стиля — искусства несвоевольного, неактивного, смиренного, художественно потаенного, эмоционально скрытного — свидетельствуют об истоках его происхождения¹⁰.

Эталоном памятником нового стиля по праву считается *роспись Великой Богородичной церкви в Студенице, в Сербии, 1209 г.*

Этот храм и монастырь стали патрональной святыней сербских владык и королей¹¹, некрополем правящей в Сербии династии Неманичей. Храм расписывали греческие художники, которых архиепископ Савва, сын основателя династии Стефана Немани, привез из Константинополя. Живопись Студеницы — не местное ответвление константинопольского древа, а главное искусство эпохи, произведения которого разбросаны на огромной территории от Константинополя до Синая, от Греции до Руси. Широчайшее распространение этого стиля с неоспоримостью свидетельствует о его происхождении из метрополии. Вероятно, он возник в Константинополе на рубеже столетий, но еще до захвата столицы латинянами, а оттуда, вместе с широкой миграцией мастеров, бежавших из Царьграда после 1204 г., распространился по всему христианскому миру. Быстрое и легкое перетекание образцов нового искусства за пределы государственных границ обеспечивалось конфессиональным единством православной ойкумены, неподвластным политическим обстоятельствам.

Храм Богородицы в центральном своем ядре — зальная церковь, с опорами, слитыми с поверхностями стен. Лишь последовательные пристройки нартекса и экзонартекса вытянули ее план в продольном направлении, придав ему базиликальность. Подпрудные арки повышены, их очертания — стрельчатые. Пространство отличается единством, цельностью, легкой обзорностью. Под стать архитектуре — программа росписи, отличающейся необыкновенным лаконизмом и масштабностью. В конхе апсиды — Богоматерь Знамение, стоящая с округло вознесенными руками в позе Оранты на фоне массивного трона без спинки (символа жертвенного престола — трапезы). В нижнем ярусе алтаря — монументальное «Поклонение жертве», где святители стоят склоненными в молитве, с развернутыми свитками молитвословий в руках. Между ними — Евхаристия в необычном типе — поклонения Св. Дарам («Молитва приношения»). В центре ее за квадратной трапезой, повторяющей очертания трона Богоматери, Христос, благословляющий Св. Дары, возложенные на престол. В отдалении от престола, за границами изображенной алтарной преграды, как истинные верные стоят склоненные, с покрытыми тканью руками, апостолы. Сцена «Благословение Святых Даров», вновь, как и во времена схизмы XI в., должна была подчеркнуть истинность православной жертвы и православного приобщения, благословляемых самим Спасителем. Центр росписи наоса — монументальное «Распятие» на западной стене, прямо напротив алтарных композиций, с которыми оно объединялось темой жертвы. Необычно размещение «Благовещения» (вверху) и «Сретения» (внизу) на триумфальной арке, по сторонам от алтаря. Совмещение этих сцен в единой



Великая Богородичная церковь в Студенице. Роспись западной стены. 1209

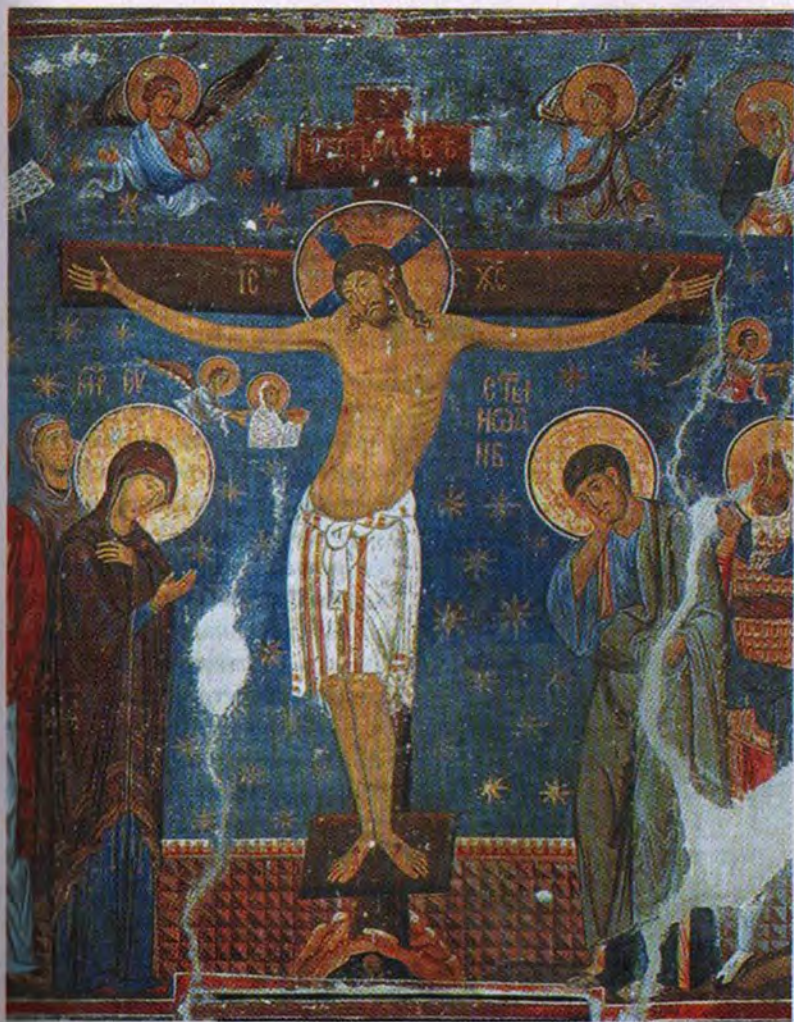
214054
 плоскости алтарной арки — «врат евангельского слова» — наиболее внушительно демонстрирует роль Богоматери как «врат Слова жизни». Генезис этого единства восходит к композициям Палатинской капеллы и Мартораны в Сицилии, отсюда же приходит риторическое противопоставление «Рождества Христова» (южная стена) «Успению Богоматери» (северная). Тем самым монументальная декорация храма в Студенице придает зальному пространству крестчатость, прочитываемую благодаря символическим антитезам композиций востока—запада и юга—севера. Сцены Успения Богоматери и Рождества Христова включены в литургический символический ряд, поскольку в обоих обыгрывалась тема трапезы (ложе Богоматери, ясли Младенца) и чистой жертвы. Эта тема выступала в эпизодах воочию — в виде Богомладенца Христа, возложенного на ясли-трапезу, и в виде спеленутого младенца — чистой души Богоматери, которую держит над ее ложем-трапезой Христос.

В нижнем ярусе храма — крупные образы отдельно стоящих святых (среди них Стефан Новый, пострадавший в иконоборческую эпоху), а перед алтарем — фреска-икона Богородицы Студеницкой, перед которой поставлялись на престол сербские церковные владыки. Богородица-Церковь выступала в качестве сакральной восприемницы будущего архипастыря церковного стада.

Росписи храма в Студенице дают возможность познакомиться с особым сербским типом декорации: сочетанием фресок на синих фонах и на золотых (так исполнены наиболее сакрально значимые части ансамбля). Фрески на золотых фонах должны имитировать дорогую мозаику, не случайно даже надписи в изображениях помещены в прямоугольные таблички, так, как это делали в мозаике.

Композиции — масштабные, они занимают всю поверхность стен по сторонам квадрата основного плана, оставляя место лишь для полуфигурных изображений святых в самом нижнем ярусе. Почти лишенные элементов стаффажа, они отличаются свободой и обилием незаполненного фона (в «Распятии» он — небесно-голубой, с золотыми звездами, в «Сретении» и «Благовещении» — золотой). Отсутствие деталей заставляет отчетливо прочитывать крупные фигуры действующих лиц. Спокойный ритм подчеркивает широкое, нестесненное «дыхание» пространства. Монументальная широта, величавость композиционных решений исключают какую бы то ни было размашистость: все выглядит сдержанно и строго. Движение намеренно затормаживается. Тактильные (осязательные) опущения минимальны: фигуры словно плавают в плотной среде. Повествовательный момент сведен к минимуму, главная выразительность сцен — не в динамике ритма и сложных, цепляющихся друг за друга ассоциациях, а в утвердительной и спокойной демонстрации главной темы, главных персонажей. Самое существенное изменение касается ритма. Не отличаясь динамикой и орнаментальной связанностью, ритм одновременно лишен намеренных остановок и разрывов, настаивавших на абсолютно обособленном существовании фигур друг от друга и от среды¹². Ритм здесь органично сочетает гибкость, согласованность движений фигур со статуарными достоинствами. Соразмерность его внутренней структуры передает осмысленность бытия, освещенность его Логосом.

Статуарность фигур, их крупный масштаб не связаны с демонстрацией внешней физической мощи, не требуют активного усиления объема. Напротив, объемы существуют скорее благодаря верности пропорций, нежели энергичной рельефности. Перепады рельефа вообще отсутствуют, пластика фигур подчинена классическому закону, когда объем распластан в тонком слое между параллельными плоскостями. Именно этот закон сказывается в раскладывании и сплющивании не только рельефа плоти, но и рисунка волос, бород, складок драпировок. Особый ритм сближенных по высоте градаций объема воспринят как сознательный художественный принцип в формировании рельефа. С этим принципом идеально согласована гибкая точная линия, завершающая простые силуэты фигур. По сути дела,



Распятие. Фреска Великой Богородичной церкви в Студенице

перед нами старый прием комниновской классики — искусства первой трети XII в., правда монументализированный в духе времени, требующего не просто гармонии, но выражения подчеркнутой стабильности.

Драпировки очень мало моделированы: они падают простыми складками, рисунок тканей нарочито укрупнен. Многие складки просто едва намечены, не завершены, даны как легкий абрис, а не детальная проработка конкретной формы. Преобладают гладкие, ровные крупные поверхности фигур и длинные вертикальные ритмы линий. Линия имеет двойную функцию: она не только фиксирует границы силуэтов, но своим округлым характером и дрящимся движением намечает деликатный рельеф



Богоматерь Студеницкая. Фреска восточного столба Великой Богородичной церкви в Студенице
 Поклонение жертве. Фреска апсиды Великой Богородичной церкви в Студенице

формы. Она обязательно скругляется на концах, оттушевывается в глубине, поэтому даже острые треугольные складки воспринимаются как мягкие, пластичные.

Личное письмо — плавкое, деликатное и скромное. Фактически, оно исполнено в один тон: не выделены ни санкирь, ни румяна. При этом поверхность прорабатывается более чем тщательно, а золотистые охры «роскрыши» (иконописный термин, обозначающий основную, самую высокую поверхность лика) содержат в себе целый спектр дополнительных оттенков, погруженных в виде тончайших нитей других цветов в золото основного вождения (особенно показательно с этой точки зрения письмо лика Спасителя в «Распятии»). В основе такого способа письма личного лежат классические комниновские плавы. Только здесь они более деликатные и скромные — «присмирненные». В качестве образца для росписей Студеницы выступают не плавы Владимирской Богоматери, а более аскетичное и сдержанное (бессанкирное) письмо иконы Григория Чудотворца из

Эрмитажа¹³. Близкие, слитные, смягченные тона в живописи личного создают впечатление непроницаемости идеальной, но очень плотной глади живописной поверхности, источающей тихое свечение.

По сравнению с предшествующим искусством самого конца XII в.¹⁴ в Студенице все ровнее, слаженнее, внешне индифферентнее. Образам присущ идеальный покой, эмоции не просто умерены, но почти устранены. Часто спокойствие обликов граничит даже с неопределенностью эмоциональных характеристик. Эта безэмоциональная установка проведена не менее последовательно, чем стремление избежать излишнего интеллектуаль-

ного напряжения. Высокоумие, философичность склада образа, традиционно культивируемые в Византии, в Студенице кажутся столь же неуместными, как пафосный душевный строй. Усмиренность ума, кротость души соответствуют внутреннему смирению как особому идеалу человека. «Сеется тело душевное, восстает — духовное», — эту традиционную монашескую установку можно распространить на большинство образов Студеницы. При широкой палитре типов, громадном диапазоне образных характеристик определяющим мотивом внутреннего состояния персонажей росписи становится душевная тихость, иногда почти младенческая кротость, состояние духовного озарения, часто граничащее с переживанием эйфории — чувством достигнутого блаженства. Особенно прекрасны молодые персонажи — Иоанн Богослов в «Распятии», архидиаконы Стефан и Евпл, Стефан Новый, Богоматерь Студеницкая. С ясным и округлым объемом идеального овала лица, с крупными и отчетливыми чертами, с открытым взглядом на мир, эти образы рисуют какой-то совершенно неожиданный для Византии, с ее типичной рефлексией и интеллектуальной иронией, новый человеческий тип. Свежесть, открытость, гармонический внутренний склад, сила и духовная концентрированность этого нового типа полнее всего свидетельствуют о том, что Византия вышла из катаклизмов рубежа столетий духовно и душевно омолодившейся, готовой к движению по новому пути, который открыт искусством XIII в.

Из значительного числа вариаций искусства студеницкого типа ближе всего к сербским фрескам миниатора с изображением Иоанна Златоуста из Хутынского служебника (Москва, Государственный Исторический музей, Син. 604), исполненная, по-видимому, греческим мастером¹⁵. Идеальная завершенность параболического силуэта, тонкое, едва намеченное движение ритма взглядов, легкие, просвечивающие, прозрачные пробела — все это вызывает в памяти фигуры святых отцов в росписи церкви в Студенице. Гибкий, обтекающий ритм длинных драпировок



Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия.
Начало XIII в.

точно так же «спрямляет» рельеф. Тонкое вдумчивое письмо лика образовано таким же паутиным сплетением цветных нитей, придающих поверхности сложность, но лишаящих ее светотеневых контрастов обычного рельефа. Углубленная созерцательность Иоанна лишь слегка нарушена: брови, сведенные к переносице, придают образу чуть страдательный оттенок, но такие лики тоже встречаются в Студенице (Иоанн Креститель, Иоанн Дамаскин). Колорит одеяний святителя тишичен для «стиля около 1200 г.» — это сочетание холодного сиреневато-розового с ярким голубым, почти синего оттенка¹⁶.

*Мозаичная икона Одигитрии из монастыря Св. Екатерины на Синае*¹⁷ (начало XIII в.) может быть работой константинопольского художника. Утвердительный тон искусства «около 1200 г.» приобретает в ней едва ли не застылое величие и триумфально-героический тон.



Спаситель. Икона из энклизтрии Св. Неофита на Кипре. Ок. 1200 г.

Возможно, в этом сказываются специфические возможности мозаичной техники, в отличие от живописи темперой. Отчетливость противопоставления обобщенно очерченной фигуры фону акцентирована благодаря плотному заполнению поверхности иконы орнаментом — эмалевым цветком. Движение медальонов с узором особо выстроено. Их рисунок вторит, как и в произведениях македонской поры, круглым щиткам с надписями, нимбам, абрисам голов, наконец, чертам ликов, вертикалям фигур. Архитектоника подчеркнута, но главное — сама поверхность иконы кажется непроницаемой и драгоценной рамой, в средоточии которой — цветущий лик Девы.

Точность объемов лика Богородицы подчеркнута гладкой отполированностью почти нейтрального по светотени мозаичного набора. Линии черт лика точны, слегка геометризированы. Замечательно, что в моделировке, так же как в студенических фресках, не участвует свет, но и тени сведены к минимуму (это легкий прозрачный контур на подбородке). Лик словно сияет изнутри — благодаря обширной поверхности чистой и ясной плоти, не тронутой разделками. Объем достигнут округлостью полного абриса. Молодость, полнота жизни, сила восприняты как главные достоинства духа. В одеждах Богоматери широко используются гребенчатые пробела — отличительный признак искусства XIII в., правда, здесь их структура подчеркнута вольная,

живописная. Колорит отличается намеренной сдержанностью, в лице он просто сведен к единому цвету плоти и тону согласованных с ним обводок. Лишь узорный фон иконы исполнен цветовой энергией. Именно с цветами фона коррелирует единственное яркое пятно в образе — это звучно-синие с красной вязью пояс и свиток в руке Младенца.

Икона Богоматери Элеусы из энклистрии Св. Неофита на Кипре и так называемый *Большой Деисус из монастыря Св. Екатерины на Синае*¹⁸ написаны в начале XIII в., скорее всего не столичным, а греческим, с Кипра, мастером. Благородная сдержанная архитектура композиции, незамутненная внутренняя чистота образов подчеркнуты простым и точным, лишенным всякой подробности и суеги рисунком черт лиц. Распластанный рельеф обширных поверхностей лично написан согласованным однотонным письмом. Только письмо это — более прозрачное, чем принято в Византии, оно чуть упрощено, лишено той глубины и многообразия, что можно отметить в росписях Студеницы или в миниатюре Хутынского служебника. Образ словно не требует длительных усилий для постижения, он открыт сразу, в нем нет ничего потаенного. Все художественные приемы усилены и потому очевидны: более глубокий и обработанный притенениями рисунок складок, укрупнены головы, подчеркнуты тени овалов лиц, более рельефными и скульптурными кажутся их черты. Необычен и хрупкий, светящийся ассист на хитоне Спасителя, он выглядит как само зыбкое дыхание света.

Фрески церкви Епископии в Мани отличает серебристая основа колорита. Поэтому они выглядят более нарядными, художественно изысканными, чем живопись Студеницы. Сдержанные, «тихие» образы обнаруживают точки пересечения с элегантным стилем конца XII в., например с образом Спасителя из монастыря Св. Неофита на острове Пафос. Столь же нарядно, почти празднично, интерпретируется стиль студеницкого типа в миниатюрах Евангелия из монастыря Св. Иоанна Богослова на Патмосе (cod. 80). Композиции в портретах евангелистов построены просто и симметрично. Архитектурные формы примитивны и строго фиксируют вертикальные границы изображений.



Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия. Ок. 1200 г.



Илия Пророк. Икона. Ок. 1200 г.

Нарочитое спрямление верхних границ архитектуры рождает слоистость структуры композиции по горизонтали. Фигуры сохраняют скульптурную постановочность моделей, однако ритм складок выглядит более естественным и гибким. Ощущение объема и пластики понижено, рельеф не имеет резких выступов и впадин. Остатки комниновских орнаментальных складок (евангелист Матфей) служат лишь изящной декоративной деталью. Цветовая гамма типична для «стиля около 1200 г.». Сочетание холодных голубых и сиреневато-розовых цветов, кажется, несет тихую радость и просветленность интонаций. Лики написаны нежно, плотно и деликатно, иконным по типу письмом. Световая разделка исключена вовсе: золотистые охры сами по себе источают свечение.

Грузинский вариант живописи начала XIII в. представлен целой серией ансамблей: это фрески храмов в *Тимотесубани*, *Бертубани* и *Кинцвиси*.

Фоны в стенописи Кинцвиси необычно светлые, молочно-голубые; одежды исполнены в праздничной гамме голубых, молочно-зеленых и серебристо-розовых оттенков. В композициях заметна тенденция к выделению главного героя, что предвещает поиски нового пластического стиля. Лики богаче по цвету, чем принято в это время, но тона отличает такая мягкая тушеванность переходов, такое таяние теней, каких нельзя найти за пределами Грузии. Атмосфера блестящей придворной жизни, совпавшая с последним взлетом Грузинского царства перед татарским нашествием, как кажется, ощутима в нежных, куртуазных и одновременно рыцарственно-героических персонажах этих фресок.

Большая часть синайских икон, хотя и примыкает к основному направлению византийской живописи этого периода, сохраняет известную обособленность и своеобразие. Специфические возможности техники иконописи, широкое использование цветных лаков, тяготение к чисто иконным возможностям выразительности при сохранении пластического наполнения образа — почти обязательны для этого ряда икон.

К началу XIII в. относится монументальный образ *Илии Пророка*¹⁹, вложенный в монастырь донатором Стефаном. Размеры

иконы весьма отличаются от привычного для Византии небольшого формата. Мощно развернутая фигура пророка с огромными ступнями ног, явно рассчитанными на ракурс при взгляде снизу, кажется громадной. Пропорции укрупнены, движения же нарочито сдержанны. В результате намеченный контрапостный разворот торса вызывает как бы оплывание силуэта вниз. Складки одеяний Илии имеют простое начертание, однако при этом в их проработке подчеркнут S-образный изгиб мощного тела: ткань на левом бедре и ноге дана очень светлым тоном, практически без узора, а на правой ноге она испещрена длинными складками «в елочку», усиленными тенью, поэтому нога кажется отступающей в глубину. В интерпретации лика, в сдержанной, аскетичной цветовой гамме, в золотых затертых кругах фона — отголоски традиции XII в.²⁰. В целом образ исполнен нового смысла. В нем отсутствует напряжение и активность, так же как и прежняя изощренная декоративная игра. Душевная элементарность соответствует здесь элитарности духа: очищение от страстей эмоций делает лик пророка чистым зеркалом, отражающим движение духа. Не случайно запечатлен иконографически редкий момент — молитва пророка.

Очевидно, парным к этой иконе был образ пророка Моисея, снимающего сандалию возле купины и получающего скрижали. Икона также подписана донатором Стефаном. По размерам она совпадает с иконой Илии Пророка. Считается, что две эти подписные иконы выполнены одновременно, одним и тем же мастером (Стефаном), и входили в состав единого комплекса²¹. Между тем иконы написаны по-разному, к тому же образ Моисея, скорее всего, чуть более позднего времени. Обращает на себя внимание изобилие складок, их пышный, «велеречивый» узор, хранящий отголоски укрупненного *art style nouveau*, их насыщенная цветовая гамма, использующая типичные для искусства «около 1200 г.» оттенки, их богатая проработка тонкими штрихами и лессировками других цветов, создающими эффекты прозрачной, просвечивающей ткани. Активно применяются



Моисей возле купины. Икона. Начало XIII в. Синай

световые пробела. В рисунке складок появляется нарочитая изысканность, даже манерность. Совершенно иначе исполнено личное письмо: в нем подчеркнута структура, активно используются санкирь и румяна. В типе лика Моисея есть нечто от прекрасных образов, созданных уже между первой и второй третями XIII столетия.

Рубежом XII и XIII вв. следует датировать и царские врата с изображением Благовещения, недавно побывавшие на выставке в Эрмитаже²². В их стилистике заметны отголоски художественных принципов фресок Патмоса конца XII в. — с яркостью, декоративной звучностью цвета и подчеркнутой пластикой объемов.

Парные иконы «Моисей, получающий скрижали» и «Моисей у купины» из синайской коллекции²³ также относятся к раннему XIII в. Обе отличает предельный лаконизм форм, гибкий волнообразный ритм силуэтов, сжатость рельефа. Тот же волнообразный ритм определяет рисунок холмов на позах икон. Одновременно структура драпировок подчеркивается, рождая впечатление некоторой стилизации. В складках обнаруживаются отголоски нарочитой геометризаци: их рисунок тяготеет к правильным замкнутым окружностям и треугольникам, известным по ряду других памятников этого времени²⁴. В моделировке складок активную роль играет свет, почти не использовавшийся в живописи студеницкого типа или в иконе Илии Пророка. В лике подчеркнута не просто сосредоточенность, но даже некоторая сумрачность. Все в целом свидетельствует о чуть более позднем возникновении этих икон, нежели образ Илии Пророка.

Икона св. Екатерины — самая ранняя из известных житийных икон великомученицы — некогда находилась над гробницей-реликварием святой. Все художественные средства нарочито сдержанны, силуэт очень прост, лишь нарядное драгоценное облачение святой да яркие пятна алого цвета в одеяниях, и особенно в клеймах, нарушают величавую строгость и сдержанность иконы.

Образ архидиакона Стефана с Синая²⁵ создан в пределах первой трети XIII в. Явные диспропорции фигуры, стремление к чрезмерной массивности, выворачивание и распластывание объема на плоскости, слишком широкий торс — все это свидетельствует о начавшихся поисках усиленной пластичности, неизвестной искусству «около 1200 г.». Однако при этом огромный силуэт фигуры воспринимается как белое пятно, белый цвет делает пластику неопутимой. Белые одежды архидиакона — одеяния света, одежды девства, отражение чистого и юного сияния души. Мягкий, полный, симметрично построенный и сияющий лик Стефана тяготеет к молодым типам Студеницы: в нем те же здоровье, свежесть и сила, то же ощущение незатронутой тлением девственной плоти.

Студеницкий стиль не был единственным в искусстве начала XIII столетия. В это время существовали и иные стилистические варианты, однако именно этому направлению удалось с такой силой и притягательностью выразить новые идеи, захватившие византийское общество в начале XIII в. В характеристике студеницкого стиля важно подчеркнуть отсутствие прямой зависимости устремлений искусства от событий гражданской истории. Время самой страшной катастрофы в истории Византии отмечено появлением идеально сбалансированных, не замутненных ничем драматическим образов.

Последним памятником этого стиля, к сожалению почти не сохранившимся, следует считать *фрески собора архиепископской кафедры в Жиче, Сербия* (1219 г.). Собор был расписан художниками, привезенными архиепископом Саввой из Константинополя²⁶, куда он заехал на обратном пути из Никеи. На смену искусству «около 1200 г.» шел новый пластический стиль, отрицающий прежние художественные принципы, однако наследие Студеницы не будет забыто в византийском искусстве и всплывет около середины XIII столетия.

Существовавшие параллельно со студеницким стилистические варианты в основном продолжали найденное в конце XII в., обогащая его новыми выразительными возможностями, придавая образам неизвестную ранее масштабность, а колориту — напряженность и яркость. Такую трансформацию переживают, в частности, произведения декоративного стиля, возникшего на излете позднекомниновского маньеризма. Рубежом столетий или началом XIII в. следует датировать принадлежащие к этому варианту *фрески в монастыре Мириокефала*²⁷ и в *Като Лефкара в Греции, росписи в Сант Анджело ин Формис в Италии*, исполненные греческим мастером²⁸, некоторые иконы²⁹, ряд рукописей. Известная переключка со стилистикой этого направления есть и в *миниатюрах Евангелия монастыря Кутлумуш на Афоне* (eod. 61). Фигуры евангелистов — огромные, совмещающие несколько ракурсов. Ритм, объемлющий фигуры, при этом архитектурно и прост, хотя и состоит из суммы линейных узоров.



Архидиакон Стефан. Икона. Первая треть XIII в. Синай

Драпировки почти все падают параллельными, прямыми складками, а если образуют орнаментальный узор, то лишь там, где необходимо выявить пластику, выступ формы, — на бедре, под коленями. Складки и плотный цвет (типичный для «стиля около 1200 г.» — розоватый, голубой, синий) фиксируют обширные плоскости. Свет возвращает свои возможности не только моделирования, но и экспансивного «озарения» лучами поверхности плоти. Лики — большие, смуглые, с интенсивной темной карнацией и растушеванными мазками светов — поражают соединением огромности внешнего с внутренним напряжением, впечатлением интенсивности внутренней жизни, переживания божественного откровения. Фактура письма совершенно открыта и весьма экспрессивна: матовому шероховатому плотному тону со смуглыми, растертыми румянами противопоставлены ударные точки белил. В неожиданно острой выразительности этих миниатюр — отголоски прежнего напряженного драматизма и одновременно предвидение будущих мистических исканий, сопряженных с Афоном.

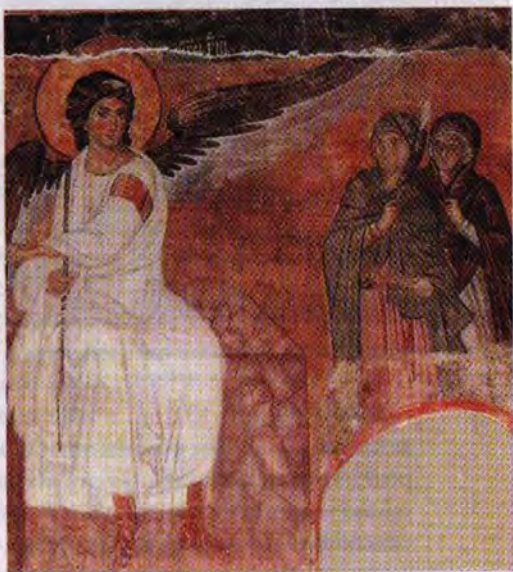
К XII в. восходит вариация стиля самого начала XIII в., отразившаяся в таких произведениях, как фрески капеллы Св. Неофита на Кипре, около 1200 г., Евангелия из Эрмитажа и памятники так называемой чикаго-карахиссарской группы³⁰, возникшие с середины XII в. в провинциальных скрипториях Кипра.

Живопись 1230-х гг. — середины XIII в.

Длительное время считалось, что «стиль около 1200 г.» дожил до середины столетия, благополучно трансформируясь в иные варианты. На самом же деле на границе между 1225 и 1230 гг. возник абсолютно новый стиль, не связанный преемственностью с искусством начала века. Главные его художественные качества — грандиозность и подчеркнутая демонстрация телесности. Формируются понятия нового пластического языка, они связаны с иным образным содержанием, сменой духовной программы. Памятником, открывающим новую фазу стиля, является *цикл росписей в церкви Вознесения в Милешево, в Сербии* (1224–1234). Построение храма и украшение его имеют точную дату: они возникли ранее 1234 г., поскольку король Владислав — заказчик ансамбля — представлен на ктиторской композиции без короны, что было невозможно после 1234 г.³¹, когда он венчался на царство. С королевским заказом связана новая артель мастеров и новая ориентация, возможно на никейское искусство, а не на монастырские мастерские Константинополя. Отработан-

ная уже в Студенице программа чередования фресок на золотых и синих фонах осмысливается здесь в контексте различий манеры и образной выразительности. Фрески на синих фонах – жестче, экспрессивнее³². Стремление воспроизвести драгоценную, но недоступную мозаику становится еще отчетливее: кроме табличек для надписей, на фоны нанесена позолота и штрихами имитированы кубики смальты. На золотых фонах выполнены композиции в наосе и ктиторская сцена, на синих – фрески в апсиде и западной травее.

Программа росписи и распорядок сцен необычны. Евангельские сюжеты развиваются справа налево и снизу вверх, причем последовательность движения эпизодов противоречит архитектурным ритмам. Можно предположить, что мастера, создавшие милешевскую роспись, не имели опыта монументальной работы или, что совершенно невероятно, их затруднения вызвала сербская архитектура. Милешево принадлежит к так называемому рашскому типу (возникшему и культивировавшемуся в центральной области Сербии – Рашке), особенность которого – повышенные подпружные арки под куполом. В куполе было изображено Вознесение, типичное для росписей XIII в., стремившихся подчеркнуть, в соответствии с устремлениями эпохи, прославленность и богоравность человеческой плоти, на которой лежит отблеск славы тела Спасителя.



Жены у гроба. Фреска храма Вознесения в Милешево. 1228–1234

В апсиде – Богоматерь и «Поклонение жертве». В лонетах под куполом на западной стороне – «Благословение Св. Даров», на восточной – «Отослание апостолов на проповедь» (Мф. 28: 17–20). В северном лонете – «Рождество Христово», в двух южных лонетах – «Снятие со креста» и «Сошествие во ад». «Благовещение» и «Сретение» исключены из последовательности развития праздничного цикла и представлены как риторическая пара на восточных (Благовещение) и западных (Сретение) столпах. В западной трети храма расположены «Успение Богоматери» (западная стена), «Вход в Иерусалим» (северная стена) и «Жены у гроба» (южная). В нижнем ярусе храма пред-



Благовещение. Фреска храма Вознесения в Милешево

ставлен строй святых воинов в рост. В нартексе — страстной цикл, пустынники и монахи в рост.

Система росписи поражает неожиданными смещениями: чего стоит расположение в западном люнете «Молитвы предложения» — типично алтарной композиции. Весь храм, в соответствии с размещением украшающих его изображений, понят как место приготовления (Благовещение, Рождество, Сретение) и принесения в жертву чистой плоти Богомладенца — залога очищения и прославления человеческой плоти. Нельзя исключить, что подчеркнутая актуальность темы евхаристических Даров, изображение молитвы предложения косвенно соотносятся с литургической

проблематикой XIII в., в частности с вопросом об истинности вещества жертвы, реальности присутствия Спасителя в Св. Дарах³³. Не случайно напротив «Благословения Св. Даров» — в восточном люнете «Отослание апостолов на проповедь», подчеркивающее значение православного священства как носителя христианской истины.

В декорации мало отводится места достижению ансамблевой целостности. Ритм движения в отдельных сценах часто не согласован с общим ритмом развития. Главное внимание уделено отдельной сцене, отдельному изображению, а не общему декоративному целому. Более того, можно даже констатировать своего рода незаинтересованность в пространственных и ритмических ценностях вообще. Главный акцент ставится на отдельно взятой композиции или, лучше сказать, отдельно взятой фигуре. Новое пластическое осмысление христианских идей и образов — главная идея росписи в Милешево. В связи с этим особое внимание отводится телесному представлению личности. Композиции сконструированы по образцу античных сценографий: в центре герой-протагонист, окруженный нерасчлененным хором³⁴. Хор стоит в некотором отдалении от героя, фигуры в хоре — меньшего масштаба, они представлены в перспективном

сокращении. В изображении героя подчеркнуто триумфальное начало, именно в его образе последовательно реализуется интерес эпохи к пластическому выявлению объема. Так, ангел в центре композиции южной стены торжественно восседает на кубе камня, отваленного от гроба, как на престоле. Фигура пирамидально расширяется книзу, ширина посадки подчеркивает основательность, фундаментальность бытия. И люди, и ангелы в Милешеве всем своим существом демонстрируют прочную связь с землей, с силой земного тяготения. Они твердо стоят на ногах, уверенно восседают. Взятый в решительных сопряжениях форм ракурс сложного S-образного разворота подчеркивает не движение, но скульптурное осознание утрированного, почти кубичного объема. Небесное дано здесь через образы земных героев. Но это поистине титаны. Монументализм касается отнюдь не только внешнего масштаба, он определяет внутренние характеристики, которые призваны продемонстрировать «явленность» героя, выступать залогом его реального присутствия.

Формы — лапидарные, округлые. Пропорции преувеличены. Ритм сочленений форм также укрупнен, он выглядел бы почти размашистым, если бы не был так четко обозначен. Предельное упрощение и обобщение контуров, рисунка, силуэта поняты здесь как принципиальный художественный закон. Понятия античной статики и архитектоники утрированы. Драпировки исполнены монументального размаха и великолепия, но рисунок их складок предельно прост. Его округлый, мощный, отвесный ритм подчеркивает, что ткани падают под собственной тяжестью. Складки монументально высечены широким резцом скульптора, работающего с тяжелой и неподатливой материей, не позволяющей останавливаться на нюансах. Золотой ассист использован как функция объема: его крупные лучи, гребенчатые пробела увесисты, медлительны и тектоничны как каннелюры дорического ордера. Золото, утрачивая свой прежний спиритуалистический смысл, воспринято как земное вещество, главное в нем — материальность. Стаффаж импонирует своей зримой кубичностью. Архитектура опрокинута на зрителя, и ее ортогональные проекции создают эффект доступности, открытости изображения взору.

Главным средством выражения (и в первую очередь объемных качеств) становится цвет. Линия повсюду настолько широка и



Ангел из композиции «Вознесение».
Фреска храма Вознесения в Милешеве

размыта, лепится мазками цвета, что, по сути дела, как особое художественное средство изменяет присущие ей законы. Цвет решает различные задачи: он фиксирует движение фонов, мощно и упруго лепит объемы, в несколько разных тонов прорисовывает контуры, он же создает цветные рефлексы, падающие на все поверхности. Фигуры, архитектура проработаны крупными цветовыми пятнами. Отношения между предметами в композиции равны отношениям цвета.

Лики — округлые, скульптурно выпуклые — лепятся широкими плоскостями цвета и нежными прозрачными лессировками. Санкирь здесь — необычного легкого бирюзового оттенка, основной тон — бело-розовый. Румяна и тени, холодные по тону, растворены в общем тоне карнации. Письмо ликов создает монументальный эффект, но выполнено весьма деликатно и внимательно. Плоть исполнена жизненных соков, внутренней энергии. «Червлёные» округлые лики присущи не только молодым персонажам, но и пустынным монахам. Телесное, его полнота, его красота — не просто парадигма духовного, но в известной мере его подмена. Увлеченность передачей плоти, материи заметна даже в такой детали, как необыкновенно широкие вырезы хитонов, демонстрирующие круглые массивные шею и грудь. Лики персонажей простые, ясные, с широко открытыми глазами, изумленно взирающими на обновленный мир. Девственная красота плоти, просветленность и удивление «новому» человечеству, словно не знавшему грехопадения, — главная внутренняя тема милешевских фресок. Психологические характеристики в этом младенчески чистом мире слабые, эмоций практически нет, главное чувство тихой радости и ликования созвучно евангельскому тексту: «Будьте как дети и обрящете Царствие Небесное» (Мф. 18:3). Живопись Милешева — искусство мажорного тона, в нем нет духовной углубленности или концентрированности, его достоинства — в запечатлении мечты о золотом веке человечества, земле блаженных. Византия в этой живописи словно забыла весь свой скепсис, свою ветхую мудрость и, перевернув страницу своей истории, облеклась в новую плоть. Новая страница не могла не быть исполнена античных реминисценций, всегда всплывавших в искусстве империи в ее переходные, нестабильные моменты, всегда питавших ее живыми соками. Чувство античности, переполняя мир фресок Милешева, одновременно лишено археологической констатации или антикварного копирования. В отличие от более ранних или более поздних этапов, например начала XIV в., для цикла в сербском храме достаточно трудно найти конкретные древние аналогии. Вдобавок само представление об античном не только идеализировано, но монументализировано и даже героизиро-

вано. К. Вайцман, анализируя использование антики в византийском искусстве, указывал на то, что буквальное воспроизведение старых образцов редко приводило к творческим удачам³⁵. В Милешеве мы имеем дело с явлением противоположного порядка.

Нет сомнений, что такой энергичный, упоенный классической красотой стиль мог родиться лишь под эгидой никейского двора, где последовательно работали над возрождением национальной ментальности на основе собирания античности. Существует безусловное корреспондирование между стилем милешевского типа и чуть более поздними миниатюрами, созданными в Никее³⁶. Кроме того, по заключению О. Демуса, «декорация Милешева не только полна рефлексов от столичной никейской живописи, но она сама есть доказательство реальности существования последней именно в таком качестве»³⁷.

Роспись, несомненно, исполнена греческими мастерами, это не местное искусство и даже не местное отражение большого стиля, а его непосредственный образец. По мнению В. Джурича, источник стиля Милешева следует искать в живописи Салоник: ранние памятники этого города — такие, как мозаики ротонды Св. Георгия, — обнаруживают совпадение художественных интонаций. Существует летописное известие о том, что в Салониках в 1234 г. архиепископ Савва «чинил святыне потребности в монастыре Филокал»³⁸. Не менее плодотворной представляется попытка выявить генезис фресок Милешева из анализа современной миниатюрной продукции (гг. 77 из Афин, портреты евангелистов так называемой группы миниатюр Вайцмана). Среди монументальных аналогий сербского цикла — фрески в Беотии (Оропос), надгробная роспись Софии Солунской (1230), образы преподобных в нартексе базилики Ахийропитос, фрески нартекса Панагии Форвиотиссы в Асину. Соответствия стилю Милешева можно обнаружить в ряде сирийских икон, в русских памятниках³⁹. Стиль такого типа сложился в условиях греческой диаспоры, фундаментом его стало увлечение древней струей — родовой греческой классикой, но очевидно, что уже на этом этапе наряду с античной архаикой большое внимание уделялось раннехристианским образцам.

Среди самых ранних образцов нового искусства в миниатюре — *Евангелие из афинской Национальной библиотеки* (гг. 77). По сравнению с ведущим памятником нового стиля, фресками Милешева, миниатюры афинского Евангелия выглядят древнее и проще, но, как ни странно, — одухотвореннее. Архитектурные формы здесь примитивизированы до предела — это простейшие «детские кубики», поставленные друг на друга. Их особая наивность подчеркнута несогласованными яркими цветами, никогда



Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия.
Первая треть XIII в.

прежде не встречавшимися в византийской живописи, апеллировавшей к сложным и отвлеченным цветовым соотношениям. Здесь же в цветах архитектуры — радостные и простые созвучия, вызывающие конкретные ассоциации. Фигуры написаны великолепно, уверенной рукой, с чувством внутреннего и внешнего масштаба. Точно проработана анатомия, тела не распростерты на плоскости, а существуют в пространстве. Складки отличает естественный округлый ритм тяжелых и структурно понятых материй. Во всем — тенденция к увеличению и утяжелению. Цветовые плоскости намеренно укрупнены и практически лишены оттенков: цвет подчинен объему и работает на его создание. В одеяниях евангелистов, в отличие от «веселых» расцветок архитектуры, доминируют глуховато-сумрачные тона, цвет отличается благородством и сдержанностью гаммы. Ассист — звучный, весомый — зримо фиксирует материальную форму. Вдобавок здесь у него особая роль: этот божественный свет, всегда развеивающий форму, выступает в миниатюрах как цвет, как способ обретения тонального единства. Стиль афинского кодекса кажется несколько скованным, может быть, чуть консервативным, но главные координаты, созвучные художественным принципам эпохи, в нем отчетливо проявлены.

Близка к афинскому манускрипту рукопись из монастыря Дионисиу на Афоне (cod. 65). Необычен формат миниатюры — горизонтальный низкий, с «лягушачьей» перспективой. Взгляд снизу еще больше подчеркивает монументальное вырастание фигуры евангелиста Матфея, представленной абсолютно фронтально (редкий вариант), с широко раздвинутыми коленями, в позе «маэста». Архитектурные элементы здесь трактованы тоже необычно: они выглядят как монументальные пропилены, обрамляющие триумфальное явление евангелиста (апелляция к раннехристианским мотивам несомненна). Ассиста, как и в афинском кодексе, очень много. Но здесь он — динамическое начало по

отношению к мощной, репрезентативно развернутой и очень устойчивой фигуре.

Группа миниатюр Вайцмана, в которую вошли кодексы монастыря Иверон на Афоне (№5), Евангелие Национальной библиотеки в Париже (гг. 54), Евангелие Национальной библиотеки в Афинах (гг. 118), получила свое наименование благодаря редкой исследовательской удаче К. Вайцмана. Ученый обнаружил в библиотеке немецкого городка Вольфенбюттеля бумажные листы из книги образцов⁴⁰, которые часто использовались и византийскими и западноевропейскими художниками. Поскольку эти листы имели водяные знаки, они точно датированы 1230–1240 гг. А среди рисунков на листах содержались копии портретов евангелистов рукописи, хранящейся ныне в Афинах (гг. 118). Тем самым эта рукопись, а также сближаемые с ней по стилю кодексы монастыря Иверон (№ 5) Национальной библиотеки в Париже (гг. 54) получили твердую отправную точку для датировки. Истины ради следует, однако, заметить, что, если бы и не существовало вольфенбюттельских листов, датировка миниатюр группы Вайцмана никак не могла быть сдвинута по аналогиям с милешевскими фресками и другими памятниками за пределы середины столетия.

Евангелие парижской библиотеки (гг. 54) использовало тот же образец, что и кодекс монастыря Иверон (№ 5). Стиль этих миниатюр (особенно портретов евангелистов) необычайно близок стилистике середины столетия, но таким, скорее всего, и было искусство Никеи. Миниатюры поражают феерическим качеством исполнения, но главное в них — творческая и духовная свобода. Блистательная маэстрия художества не может отодвинуть восторга перед раскованностью, чувством внутренней интенсивности и полноты бытия, буквально выливающимися с листов. Это искусство — прямое порождение атмосферы предпринимаемых в Никее героических духовных усилий, направленных на восстановление национального достоинства, — атмосферы, создавшей новые идеалы личности. Кажется, перед нами — абсолютно ренессансные типы, лишь духовное содержание их намного осмысленнее и богаче. В сравнении с этим искусством персонажи раннего Палеологовского ренессанса изящнее, нгрушечнее.

Принципиальное художественное новшество — утрата блочного характера фигур. Они не рядоположены фону, а свободно и естественно развернуты в пространстве, уподобляясь круглым статуям с многомерными осями построения объема. Поэтому на поверхности фона архитектурными элементами и велумом, переброшенным между ними, выгораживается некое подобие пространственной ниши, что знаменует шаг на пути пространственных поисков. Архитектура вновь следует приему симмет-

ричного торжественного обрамления фигуры, но здесь фигура столь величественна и импозантна, что предметы обстановки — пюпитры и столики — кажутся в сравнении с нею хрупкими. Несмотря на монументальный размах и значительную степень обобщенности, все — пронзительно иллюзорно, начиная от рамы с подчеркнуто перспективно трактованными извивами лент, продолжая трехмерными проекциями антуража, где внутри раскрытых ящиков видны чернильницы, сосуды, предметы письма, и заканчивая бисерными «истоками» на одеждах евангелистов. Пафосность общей интонации не снимает необыкновенного для Византии вкуса к жизненной конкретности, к характеристикам окружающего мира. Интерес к среде пребывания — одна из принципиальных новаций этих миниатюр. Окружение —



Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия.
Середина XIII в.

не безучастный фон: чувство внутренней координации между предметами обстановки рождает своего рода диалог между элементами архитектуры, развернутыми под углами друг к другу, и импозантно раскинутым велумом.

Внешняя активность художественного языка миниатюр существует как выражение необычной внутренней интенсивности. Именно поэтому здесь все повышено по отношению к норме: объем, цвет и свет. Материальное начало подчеркнуто, ракурсы эффектны, объемы отличаются невероятной энергией проявления. Широко расставленные круглые колени евангелистов служат своеобразными монументальными пило-

нами для архитектурно понятой пластики великолепных фигур, мощно возвышающихся торсов. Драпировки не только тяжелы, но отличаются бравурным, театрально шумным ритмом. Цвет объединяет в себе и эмалевидную насыщенность, и сияние изнутри. Сила и энергия цветовых оттенков таковы, что исключают гармонию колорита в целом, однако она все-таки обретена на каком-то сверхусилии, на широком дыхании целого. Типы лиц — крепкие, с энергичными чертами, с короткими носами — поражают сочетанием приземленной конкретности и высокого духовного восторга. Лица поблескивают, плоть готова разорваться от переизбытка силы: иллюзорно вылепленная, она натянута



Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия. Середина XIII в. Фрагмент

та, но еще и гранился скульптурно. Письмо — активное, темпераментное и захватывающее — вызывает чувство восторга. Во всем есть ощущение демонстрации сверхвозможного и в художественном, и в человеческом смысле.

Архитектоника лиц и фигур связана с новым качеством полноты явленности человеческой *virtu* — действенности, добродетели и достоинства одновременно, причем выраженных с бла-

городной героикой и пафосом. Триумфальное начало здесь связано не с абстрактными идеями, а с личностью. В этом искусстве отсутствует традиционная для Византии мистификация, наоборот, одухотворяется реальность.

Композиции евангельских сцен более консервативны. Художники словно не решаются перенести новое восприятие отдельной личности на область священной христианской догмы. Но и в этих сценах («Сошествие во ад», «Сретение» — в Евангелии монастыря Иверон, № 5) ощутима новая бравурная ритмика, мажорная интонация. Фигуры евангелистов здесь еще крупнее и осаннее, они еще активнее вырастают над дугой велума на сверкающем золотом фоне. Более широкое и мощное движение



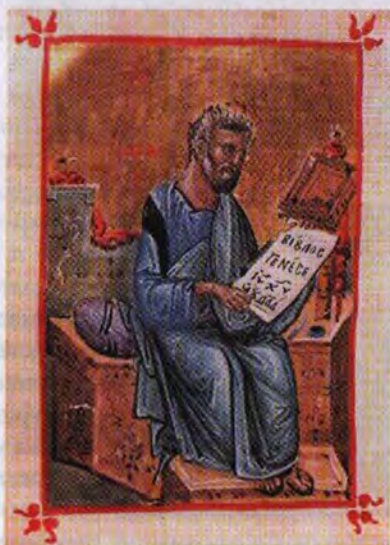
Евангелист Иоанн Богослов. Миниатюра Евангелия. Ок. середины XIII в.
Евангелист Иоанн Богослов. Миниатюра Евангелия. Ок. середины XIII в.



пластики образуется за счет более легких цветовых отношений: светлые тона словно надувают драпировки, расширяя и монументализируя фигуру.

Этот принцип значительно усилен в афинском Евангелии (гг. 118), где огромность, размахистость фигур приобретает эффект прямо-таки монументальной росписи. Массивность и энергия тел противопоставлены воздушным тканям одежд, исполненным с нескрываемым любованием красотой материи, красотой мира и человека в нем. Обостренное чувство античности сказывается не только в абсолютно классическом рисунке драпировок, но и в особой материальности каждой частички бытия и одновременной ее идеализации. Нежная акварельность шелковых драпировок подчеркивает структурное начало в построении.

Принцип «мокрой ткани» использован здесь не как узор или рисунок складок, а как ордер в античности — как внутренний закон мироздания. По сравнению с парижской рукописью цвет в афинском Евангелии понят иначе: он высветляется, и его светоносность снимает плотность ткани. В основу колорита положено тональное начало, а не цветное пятно, поэтому ткани меняют цвет в зависимости от места в пространстве. Вся фактура живописи создана прозрачными лессировками. В сравнении с евангелистами Матфеем и Иоанном Марк и Лука выглядят иначе. Интонация образов — хрупкая, грациозная, позы — острые, динамичные, складки одежд — тонкие, сложные в рисунке, цвет — перламутровый, переливчатый. Возможно, это работа другого



Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия. Ок. середины XIII в.

Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия. Ок. середины XIII в.

мастера, но нельзя исключить и чуть более позднего времени создания в сравнении с двумя первыми рукописями.

Если для группы миниатюр Вайцмана кажется бесспорным их никейское происхождение, то отражением этого же стилистического этапа в деятельности книгописных мастерских Афона стали миниатюры *Евангелия монастыря Дионисиу* (cod. 32). Возможно, образец был использован тот же, во всяком случае, иконография и типы образов евангелистов очень близки предыдущим. Однако все выглядит проще, основательнее и приемленнее. Фигурки — кургузые, крупноголовые, подчеркнута упругие, объемные. Постоянной внутренней апелляции к возвышенному античному идеалу, составлявшей важную часть образной сути афинской рукописи, здесь нет. Снятие доминанты

антикизирования позволяет полнее выявить внутренние потенции стиля.

Приблизительно к 1230-м гг. относится один из самых прекрасных и уникальных памятников синайской коллекции XIII в. — *полуфигурный Деисус с архангелами и Спасителем*. Центральный образ — свободная копия знаменитого синайского Спаса VI в. Иконография чина связана с темой божественной теофании: архангелы — свидетели славы и сияния плоти Спасителя. Икона удивительным образом сочетает мощную пластическую лепку с пронзительной красотой, сияющей почти нестерпимо для человеческого взора. Тип Христа характерен для раннего периода XIII в.: в нем подчеркнута идеальная выверенность черт, их структурность и точная геометрия. Однако все это от-



Спаситель. Икона из деисусного чина.
Середина XIII в.

ступает на второй план, как и особенности моделирования формы, перед ясным и неудержимым сиянием лика и невероятной активностью письма. Активность — не в темпераментном мазке или экспрессии фактуры, но в самом построении объема, в глубине, богатстве и интенсивности цветовых слоев, создающих блистательную, гладкую, почти эмалевидную поверхность. Прозрачные, тонкие лессировки многослойны, они исполнены с тончайшими цветовыми градациями. Эффект сильного свечения материи возникает благодаря исключительной светоносности и прозрачности охристых слоев, позволяющих измерить взором глубину живописи до сияющего белого грунта. Свет сопряжен с объемной структурой: он актив-

но моделирует форму, высвечивая ее выступы. Мазки практически неразличимы — настолько плотным, словно отлитым из единого куска, выглядит сияющий объем лика. Плотность и светоносность материи — отражение ее цельности, ее чистоты. Икона написана бессанкирным приемом на светлой прокладке; притенения выполнены поверх основных охр мягким подвижным тушеванным рисунком, незаметно переходящим в цвет волос и бороды. В живописи много деталей, традиционно лично-стно связанных с образом Спасителя: описи драгоценного пурпура, пурпурные штрихи румянца (как в Спаса VI в.), белильные тончайшие описи кончиков волос, словно влажных там, где они касаются лба и шеи (намек на пережитые страдания), соединенные торжественно-царственной фронтальности с живой, человеческой асимметрией взора.

В самой манере письма подчеркнуто творческое, созидательное начало, креативность природы образа. Господь являет Себя миру, излучая энергию, красоту и свет. Свет и энергия неотъемлемы от плоти Господа, предельно приближенной к человеку, доступной ему, несмотря на нестерпимость сияния. Тема божественного явления оборачивается темой духовного прозрения созерцающего: «Я увидел Лице Бога, и душа моя была спасена» (Иоанн Дамаскин). Сам акт созерцания носит творческий характер. Здесь нет традиционного для Византии углубленного медитативного погружения — постижения; созерцание аналогично прозрению, внезапному озарению. Явление божества, проявление его красоты в мире тождественно спасению. В сравнении с образом Христа тонкое, деликатное, «дымчатое» письмо в иконах ангелов, исполненное по традиционному санкрию, традиционнее по смыслу, проще для понимания.

Синайский Деисус открывает целый ряд синайских икон 1225–1250-х гг. Это особая тема в искусстве XIII в., значимая еще и потому, что возможности создания монументальных росписей к тому времени сократились. Синайская продукция этого периода, подробно изученная К. Вайцманом и Д. Мурики, делится на три значительных круга: чисто греческие иконы; переходные, в которых ощутима латинская инвазия; наконец, произведения мастерских, работавших по заказам крестоносцев в Акре, на Синае, на Кипре. Последние породили особые художественные приемы, частично — иконографию, как правило связанную с натронатом заказчиков, наконец, особые смешения в образном строе. «Крестоносные» иконы (здесь они подробно не анализируются) легко узнаваемы. Латинская наивность и конкретность, острота, а порой и грубость физиогномических характеристик, отсутствие классической идеальности сочетаются в них с манерностью и одновременно брутальностью, неизвестными греческим иконам, всегда сохранявшим возвышенный строй образа. Заостренность всех художественных средств дополняет картину. Чаще всего это иконы патрональные или с обязательными святыми на полях. Крестоносцы любили иконы с образами



Архангел. Икона из деисусного чина.
Середина XIII в.



Св. Пантелеймон. Икона. Первая половина XIII в.

конкретных реликвий Синая (Богоматерь Неопалимая Купина, Моисей), святых воинов, к излюбленным типам относились образы Богоматери Киккской и Богоматери Знамение.

Икона святителя Николая с клеймами жития — одна из самых ранних в синайском цикле. На первый взгляд в ней много архаических реминисценций от XII в. Тонкий, вытянутый силуэт вписан в узкий длинный прямоугольник средника. Зауженные форматы клейм, удлинённые торсы и голова, обилие свободного фона по сторонам от фигуры еще больше подчеркивают вертикальную ориентацию. Новое впечатление достигается, по сути дела, укрупнением и застыльностью старых приемов и

форм. Пластика не очень выражена, но сама линия приобретает размах, чувственную данность и весомость, а цвет характеризуется контрастами ярких охры, интенсивных румян и голубых седины святыни. Все это свидетельствует о том, что икона — современница милешевских фресок.

Икона «Св. воины Федор Стратилат и Дмитрий», так же как и образ святителя Николая, хранит в себе отголоски очарования одухотворенной стилистики XII в. Длинные фигуры, маленькие руки и ноги создают эффект зыбкого покачивания в золотом пространстве фона. Естественность взаимных поворотов, разнонаправленность взглядов подчеркивают разомкнутость композиции, в которой отсутствует застылость, характерная для столь больших икон. Идеальная стереометрия черт лиц, заставляющая вспомнить структуру памятников Македонского ренессанса, соединяется в этой иконе с хрупкостью линий — наследием XII в. Гребенчатые пробела золотого ассиста на доспехах воинов одновременно используются для демонстрации костяка анатомической структуры тел.

Более определенное место в системе понятий XIII в. занимает *житийная икона мученика целителя св. Пантелеймона*. Она создана немного позже знаменитого синайского Деисуса, и разница между двумя памятниками лишь в том, что художественные

приемы Деисуса уникальны, а язык этой иконы вполне распространен и узнаваем. Стиль в ней приобретает иконную завершенность, почти академизацию. Поверхность доски лоснится и сияет. Формы укрупнены, стилизованы, по-новому монументальны и округлы. Объемы отличаются точностью, а линии упруго врезаны в идеальную и твердую гладь иконной поверхности. Выразительному языку иконы есть аналогии, в том числе и среди русских произведений до 1234 г. (начала татаро-монгольского нашествия)⁴¹.

Ко времени создания Деисуса относится *оглавный образ св. Георгия*, возможно входивший в какую-то чиновую композицию. Обнаруживая родство с образами архангелов из Деисуса, икона Георгия одновременно демонстрирует стилизацию и маньеризацию этой художественной системы. Необычная фактура живописи — зернистая — не излучает свет, а фиксирует «земную» шероховатость материи.

Легким налетом латинского вкуса отмечены иконы «Богоматерь между Моисеем и патриархом Иерусалимским Евфимием» (1224) и «Мученик Прокопий». Иконы имеют цветные фоны (в первой он темно-синий, во второй — темно-красный), обе отличаются особой мягкостью, сдержанностью, трогательной личной интонацией в восприятии и передаче святого образа. Очевидно, в обеих отразился уровень камерного заказа, келейное предназначение. Этому соответствует и письмо икон — более простое, неплотное.

Как это ни странно, но двум последним синайским иконам близки монументальные памятники далекой Сербии — *фрески в церкви Св. Николая в Студенице* (1240) и *роспись храма Богоматери Левшики в Призрене* (1230). Тот же округлый ритм, мягкие, надутые, немного аморфные с точки зрения строгой византийской структурности формы, широкие контуры. Та же интонация сердечной душевной теплоты, сострадания, простой жизненной драматичности. Неудивительно, что здесь рождается совершенно особая иконография — Богоматери с Христом-кормителем, достающим из корзинки кусочки хлеба для раздачи нищим.

Новая струя в искусстве возникает около середины столетия. Именно в это время создается *монументальный цикл в церкви Св. Апостолов в Пече, Сербия*, занявший весьма необычное место в византийском искусстве XIII в. Широта и мощь влияния



Св. Георгий. Икона. Середина XIII в.

стиля этих фресок ощутимы даже еще в памятниках конца столетия, и их художественный язык стал поистине языком эпохи.

Храм, построенный в 1234 г. по заказу Саввы Сербского после его возвращения из Святой земли, должен был воспроизводить святыни Иерусалима, в частности Сионскую горницу — самый первый христианский храм, с которым связаны многие евангельские события. Церковь в Пече расписывалась уже после смерти Саввы, но по его замыслу. Окончательно все работы были завершены к 1260 г., как об этом свидетельствует надпись, сделанная архиепископом Арсением — преемником Саввы. Церковь в Пече была задумана как мавзолей сербских владык, а после разорения храма в Жиче (кафедры Сербской церкви) стала и местом сербской архиепископии.



Вознесение. Апостолы. Фреска купола церкви Св. Апостолов в Пече. 1250-е гг.

Сцены росписи, их подбор и расположение определены необычным замыслом. Город Печ должен был стать образом Нового Иерусалима в Сербской земле. Поэтому в храме изображены события, непосредственно связанные со Святым градом. Это «Вознесение» в куполе и пять сцен в подкупольном пространстве — «Воскрешение Лазаря», «Уверение Фомы» (южная сторона), «Тайная вечеря» и «Сошествие Св. Духа» (северная), «Явление Христа апостолам по воскресении» (западная). Все пять эпизодов — а их именуют сионским циклом — имеют отношение к горнице апостола Иакова — горней куще, Сионской горнице, как ее зовут в христианской традиции. Как Сионская горница — мать всех христианских церквей, так Печская

архиепископия — мать всех сербских церквей. Летописец Саввы Доментиан прямо указывает на это, называя Печ «образом иерусалимской церкви славного Сиона». Погребальная функция храма определила присутствие Деисуса в апсиде. Прямо под Деисусом — «Поклонение жертве». «Причащение апостолов» отнесено на склоны алтарного свода и располагается прямо за солейей (здесь, как и во многих храмах XIII в., низкая апсида не позволяла вместить три яруса изображений).

Росписи вдохновлены великой программой создания искусства, наиболее адекватно и активно воплощавшего вероисповедные идеи. Главным средством реализации этой программы стал суровый, мужественный стиль со сверхвыразительным объемом и крупными масштабами. Сила и страстность этого искусства далеко превосходят принятые нормы и мерки.

В иконографии, в построении композиций происходит намеренное возвращение к самым простым, первоначальным иконографическим схемам христианского искусства. Архитектура, пейзажные ландшафты минимализированы или отсутствуют вовсе. Все детали, обстоятельства переданы с предельным лаконизмом. Но именно это позволяет подчеркнуть действенность внутреннего смысла. Фигуры — часто фронтальные или в позах предстояния, статичные — поражают своей неизбежностью и мощью. Пропорции массивны, тела демонстративно увеличены. Подчеркнутый ритм словно высекает, режет и гранит сочленения тел и голов. Обостренное внимание уделяется выразительным жестам и взорам.

Объемы трактованы как резко выступающие из поверхности стены горельефы. Пространственные категории выражены очень незначительно: по сути дела, пространство сведено к прочтению плотного фона за спиной скульптурной фигуры, приставленной к стене.

Вместо иллюзии естественных поверхностей, круглящихся форм здесь — резкие перепады выступающих и западающих частей, фиксирующие вздыбленную материю самой плоти. Мощь и энергия пластики подтверждены масштабом, характером необлагороженных пропорций. Вывернутые плечи, большие руки и ноги, крупные головы демонстрируют материю земную. Перепады рельефа, усиленные светотеневые контрасты находят себе аналогии лишь в раннехристианской



Архангел Михаил. Икона из деисусного чина. Середина XIII в.

Иоанн Предтеча. Фреска апсиды церкви Св. Апостолов в Пече. 1250-е гг.

Евангелия в руках апостола Павла становится образом сердца, горящего верой.

Экзальтация, экспрессия росписей храма в Пече не случайны, как не случайно обращение к раннехристианской иконографии. Именно около середины столетия (с конца 1230-х гг.) агрессия латинян против Византии вышла на второй этап. На завоеванные крестоносцами территории пришли католические эmissары, и глумление над православной верой дополнилось физическими репрессиями против православных. Насильственная католицизация, уничтожение монахов и священников, ограничения в отправлении богослужения приняли угрожающие размеры. Оплотом православия стал в это время Афон, куда под напором репрессий стекается монашество со всей Византии. Вакуум, возникший в результате ослабления светской власти, привел к подъему авторитета и престижа Церкви. Непреклонность и чистота Православной церкви все более ассоциировалась с монашеством Святой горы. Афон в XIII в. остался единственным центром, где продолжалось совершенствоваться православное подвижничество. Он принял на себя всю тяжесть идейного противостояния латинянам и карательных действий по отношению к православным⁴³. Навязываемое Восточной церкви униатство всегда встречало на Афоне решительный отпор⁴⁴.

Искусство такого внутреннего склада, такой интонации, как роспись храма в Пече, не могло не испытать духовного воздействия святогорцев; может быть, оно возникло под прямым влиянием позиции Афона. Это искусство проникнуто яростным желанием отстоять позицию православия, сохранить в неизменной чистоте, несмотря на гонения, истинную веру. Ему присущ страстный проповеднический пафос, призванный укреплять колеблющихся, убеждать заблудших, возвращать их к истине. В контексте духовной атмосферы эпохи, исторических событий становится понятным и обращение к раннехристианским источникам. Время потребо-



Вознесение. Богоматерь. Фреска купола церкви Св. Апостолов в Пече



Деисус. Фреска апсиды церкви Св. Апостолов в Пече

вало от православных подвигов в защите своей веры, как некогда подвигом на грани жизни и смерти была вера во Христа. Уверенность в истинности православия рождает истовость в его исповедании, вдохновенную высокими примерами первомучеников. Но в этом обращении к искусству раннего христианства был и еще один аспект: оно воспринималось как вдохновенный призыв к единству веры, напоминая о периоде до разделения

церквей, когда и Римская церковь сохраняла в неизменной чистоте христианскую истину. Это была своего рода апелляция к свидетельству апостолов, не навязывающих друг другу своего первородства и не требующих подчинения, но заключающих друг друга в объятия, подобно Петру и Павлу — «тесной упряжке Христовой»⁴⁵, служащих во имя общей истины. Идеалистическое желание повернуть историю вспять оказалось неосуществимым, но вторая половина столетия вплоть до его конца наполнилась образами экстатическими, вдохновенными и одновременно аскетичными и суровыми, мощными и пластичными, являющими образцы христианского подвига.

Генезис стиля церкви Св. Апостолов, безусловно, наследует традиции пластического стиля начала 1230-х гг. Однако и пластика, и ритм, и колорит в нем подвергнуты сильному изменению. Основные категории стиля живописи в Милешеve здесь утрированы и приобрели новое содержание. Мягкая гармония милешевских фресок, их мажорная оптимистическая интонация в искусстве середины столетия оказались не востребованными, и совсем не потому, что фрески Печа, по мнению В. Джурича, принадлежат к монашескому направлению в искусстве XIII в. За живописью Печа стояла новая духовная позиция, определенная иной эпохой, нуждавшаяся в экспансивном и драматическом языке.

Среди самых близких по времени к фрескам Печа — роспись капеллы Преображения в скиту Св. Троицы на Спасовой воде в Хиландаре, на Афоне (ок. 1260 г.). Сохранились фрагменты ансамбля — Богоматерь Никопея с поклоняющимися архангелами и строй святых отцов и подвижников



Архангел Гавриил. Икона из деисусного чина. Середина XIII в.

Архангел пред Богоматерью. Фреска алтаря капеллы Преображения в скиту Св. Троицы на Спасовой воде на Афоне. Ок. 1260 г.

в нижнем ярусе. Те же фронтальность и статуарность крупных фигур, тот же решительно «вытесанный» объем, те же активность обращения к предстоящему и пафос. Письмо — смелое, решительное — сделано широкими росчерками кисти, оно поражает темпераментом и энергией. Лишь санкирь, бывший основой моделирования личного и во фресках церкви Св. Апостолов, здесь приобрел очень яркий, почти бирюзовый оттенок, а все цветовые сопоставления — большую нарядность и звучность. Одновременно художник, создавший эти фрески, — мастер иной эстетики. В его образах при всей их экспрессии много новых художественных приемов, особо продуманных, работающих на внешнюю красоту росписей. Такие типы и такие образы известны по живописи Печа —



Апостол Павел. Миниатюра Апостола. Третья четверть XIII в.

это Предтеча из Деисуса, ангелы из «Вознесения», апостолы из «Молитвы предложения»; но там они воплощали гармонический полюс общей позиции, здесь же в них появился нескрываемый эстетизм.

Более отдаленное влияние ансамбля церкви Св. Апостолов можно обнаружить в росписях *церкви Св. Николая в Манастире, Болгария* (1271), *фрагментах фрескового убранства в церкви Св. Петра в Расе, Сербия* (последняя четверть XIII в.)⁴⁶, в замечательной по живописи *сцене «Поклонение жертве» в храме Св. Феодора в Мани на Пелопоннесе* (1263—1270), в *росписи Хагетрии, близ храма Св. Кириака в Мани* (конец XIII в.)⁴⁷, во *фресках церкви Св. Иоанна в Агиос Вассилиос на Крите* (1291)⁴⁸ и в других провинциальных греческих памятниках.

Русская живопись тоже оказалась затронутой этим влиянием, и *фресковый цикл в Снетогорах*⁴⁹, ряд псковских икон⁵⁰ не могли возникнуть вне косвенных контактов с Афоном и с этой живописной традицией. Поскольку многие памятники такого рода акцентируют какую-то отдельную черту живописи церкви Св. Апостолов, часто утрируя ее, придавая ей острую выразительность, между ними самими труднее найти соответствия. Но все они ветви одного великого древа — может быть, самого главного направления в православном искусстве второй половины XIII в.

Под воздействием стилистической традиции, эталонным памятником которой является роспись в Пече, возник доволь-

но широкий круг иконной живописи. По преимуществу это памятники Синая. Подобно монументальным ансамблям, не все они одинакового качества, некоторые представляют образцы смещения с латинской струей, но все испытали влияние идей и художественного языка Печа.

К числу самых ранних памятников этого круга принадлежат иконы *св. монахинь-мучениц Феодосии и Февронии из синайской коллекции*. Лики их в обрамлении черной рамы одежд кажутся особенно объемными и выразительными.

Праздничный чин из монастыря Св. Екатерины на Синае (третья четверть XIII в.)⁵¹ отмечен флером латинского окружения, но в целом сти-

листическая традиция Печа предстает в нем (хотя и в очень наивном преломлении) в чистом виде. Простые четкие композиции, всемерно выявленный объем фигур, округлые массивные лица, плотная весомость жеста и позы, глуховатый тональный колорит, построенный на доминанте темных вишневых и синих оттенков с яркими алыми пятнами, интенсивность светотени и белил — все это восходит к росписям храма в Пече. Жемчужные обниси нимбов, грациозные трехчетвертные повороты (Богоматерь в сцене «Рождество»), ряд удивительных деталей (например, осел, лижущий Младенца в яслях) свидетельствуют о том, что создавший чин мастер использовал разные источники.

Апостольский чин из синайской коллекции затронут латинским влиянием в несравнимо более сильной степени, однако он, несмотря на примитивизацию языка, настолько органично вписывается в круг духовных идеалов печской росписи, что может считаться одним из главных памятников середины столетия. Полуфигурный чин, составленный из ряда апостолов вокруг Спасителя, включен в обрамления стрельчатой формы. Силуэты не жестко вписаны в границы икон — по сторонам остается свободное поле, благодаря чему впечатление литого, кубического,



Крещение. Икона. Вторая половина XIII в.



Богоматерь на престоле с ангелами. Икона. Вторая половина XIII в.

словно выточенного из дерева объема фигур усилено. Рисунок складок одеяний подчеркнут: его линии упруги и наполнены энергией. Контрасты светотени доминируют. Массив лиц разграфлен особыми орнаментальными узорами, расчленяющими плоть на отдельные сегменты. С чем-то подобным можно было столкнуться в произведениях конца XII в. (фрески Патмоса), только здесь этот прием подвергнут упрощению и утрировке. Синайский апостольский чин помогает вскрыть, хотя бы отчасти, природу особой популярности художественного языка пластического стиля Печа. Его приемы доступны, его интонации убедительны,

даже при упрощении стилистики он сохраняет силу и глубину выразительности.

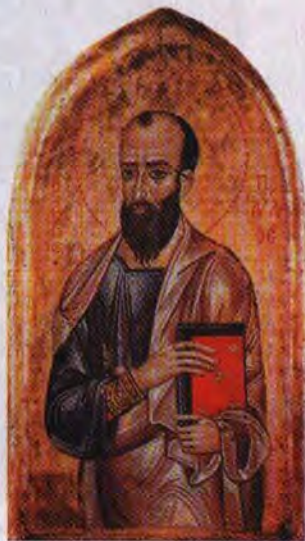
Еще большее огрубление заметно в *синайской иконе Богоматери Киккотиссы* (последняя треть XIII в.). Совершенно иначе выглядит современная ей *Богородица Дексиократусса*, сочетающая энергичную, барочно усиленную пластику с нежным белозеленым тоном моделировки лика. Тонкие, изящные руки Богоматери написаны с не меньшим совершенством, чем ее лик.

Очевидно, в начале последней трети столетия созданы миниатюры *Апостола с Деяниями и Посланиями* (Государственный Исторический музей, № 3648). Иконография и стиль этой необычно богатой по составу миниатюр рукописи инспирированы пластическим стилем. В создании ее участвовало несколько мастеров, один из них — автор композиций с апостолом Павлом, объятий Петра и Павла — кажется, прямо вдохновлялся образами фресок в церкви Св. Апостолов.

К другому полюсу пластического стиля относятся образы подчеркнуто милостивые, внешне привлекательные, грациозные и изящные. В основе такого рода образов лежала идея демонстрации по-земному понятой красоты горнего мира, стремление нравиться. Явный эстетический, вкусовой оттенок далеко не всегда противоречит серьезным содержательным основам искусства такого типа. Нечто подобное происходило в памятни-

ках поздней готики «мягкого» стиля с его золотыми Мадоннами и прекрасными ангелами. Оттенок светского изящества, благородной куртуазности сказывается и в образах византийского искусства, вроде бы весьма далеких от готики. Художественные средства этого варианта стиля XIII в. тоже апеллируют к пластике, но пластике не резкой, не перенасыщенной светотеневыми контрастами, а более естественной и лишь слегка «структурированной». Этот вариант стиля отличается большей внешней подвижностью, хрупкой и беглой игрой тонких складок, он не чужд прихотливой линейной орнаментики в драпировках. Цвет отличается нарядностью (преобладают нежно-зеленые и теплые розовые оттенки) и светлостью, активно применяются золотые ассисты или тонкие белильные разделки. Фактура письма выглядит рыхлой, текучей, свет и тень не противопоставлены, а мягко проникают друг в друга. Тени на ликах иногда кажутся прямо-таки размытыми. Все то, что призвано подчеркнуть небесное происхождение образов, — крылья ангелов, драгоценность одеяний Спасителя и Богородицы — прорабатывается со вкусом и подробностями. К ангельской теме в XIII в. вообще заметен повышенный интерес. Именно в ангелах внешняя схожесть с человеком была соединена с природой нематериальной, поэтому в XIII в. не только любили изображать небесных вестников, но и задавались вопросами бытового характера: как они, например, поглощают пищу? Круг таких образов начинается с *фрески храма Св. Иерофея в Мегаре*, где в куполе представлены грациозные ангелы, склоненные перед Спасителем. Фрески Мегары принято датировать концом XII в., между тем и типы ликов, и характер пластики, и звучный цветистый колорит заставляют усомниться в ранней датировке. К этому же кругу относятся *синайские «Богородица на престоле с предстоящими ангелами», «Богородица Аристократусса» из триптиха (середина XIII в.)*⁵², *«Архангел Михаил»* и *«Апостол Петр»*, входившие в состав деисусного чина⁵³, и др.

Особое место в живописи XIII в. занимает *фреска храма Успения Богородицы в Мораче (1252)*. Кажется, в стиле ее оживает спустя длительное время традиция искусства «около 1200 г.», студенческой живописи. Храм построен князем Стефаном, сыном Вукана, в качестве мавзолея. Это однефная базилика с одной апсидой и куполом над средокрестием трансепта. Фрески сохранились лишь в диаконнике, посвященном пророку Илии. Кроме житийного



Апостол Павел. Икона из апостольского чина. Вторая половина XIII в.



Илия в пустыне. Фреска жертвенника храма Успения Богородицы в Мораче. 1252

цикла пророка в лонете над окном — «Богоматерь Влахернитисса», в уровне окон — «Благовещение», а еще ниже — Деисус в виде трех полуфигур в медальонах. Как и в группе миниатюр Вайцмана, во фресках храма Успения происходит явное освобождение от фронтальности, стремление учитывать в моделировке объема его многомерный и многоосевой характер. Свободные позы весьма естественно воплощают сложнейшие ракурсы. В фиксации места, занимаемого фигурой, нет ничего подчеркнутого. Очевидна заинтересованность в пространстве: появляются композиции, развивающиеся по диагонали в глубину от передней плоскости. Трактовка формы отмечена импозантной точностью и благородством. Свобода длинных и гибких очерков силуэтов, классический рисунок тканей, эластичный ритм явно вдохновлены старым византийским искусством, восходящим к лучшим образцам комниновского времени или Сту-

деницы. Только в сравнении с древними памятниками все исполнено мягкой и упругой пластики и кажется крупнее и структурнее. Фигуры становятся длинными, их движения гармоничны. Жесты исполнены благородной сдержанности. Типы ликов тоже обыгрывают комниновские идеалы. Здесь много внешней красоты, аристократизма и породистости, во всем — глубокое благородство и одухотворенность. Изменяется характер письма: в объемах не подчеркивается граненость и рельеф. Сплавленные тонкие переходы, сложные перетекания цвета, обилие прозрачных, просвечивающих слоев и длинных, идущих по форме мазков свидетельствуют о преобладании живописного принципа над пластичностью. Не случайно и колорит фресок — светлый, теплый, богатый разными тонами. По мнению сербских исследователей, источником стиля росписей храма в Мораче стала живопись Никен. Наследие этого, пожалуй, главного

культурного центра греческой диаспоры до сих пор изучено недостаточно. С большим основанием с Никеей можно связывать стиль Милешева, группы миниатюр Вайцмана, росписи сопочанского цикла. Между этими явлениями можно проследить некую преемственность, свидетельство непрерывной эволюции. Прямых аналогий среди той продукции, которую принято соотносить с Никеей, искусству Морачи не обнаружено. Можно согласиться с мнением, что перед нами какой-то вариант стиля Никеи, неизвестный в других произведениях. Но можно пы-



Ангел. Фреска купола храма в Мегаре. XIII в.

таться найти и другие центры, которые могли породить живопись храма в Мораче. В любом случае, этот исток явно был прочно связан с комниновской традицией, которую сознательно культивировал.

Еще одно особенное явление в структуре искусства XIII в. — фрески церкви-гробницы в Боянах близ Софии, в Болгарии. Храм — двухэтажный, нижняя церковь посвящена Богородице, верхняя — св. Николаю и мученику Пантелеймону. Второй этаж достроен в 1259 г. по заказу севастократора Калояна, брата царя Константина Асеня и внука сербского короля Стефана Первовенчанного. В живописи Боян довольно много совпадений с современным искусством никейского происхождения, с живописью Сопочан. Но в то же время природа этого искусства — иная, в нем нет блеска, размаха, торжествующего, победительного духа, пронизывающего византийскую живопись после возвращения Константинополя (1261). Внутренняя интонация —



сокровенная, сосредоточенная. Художественный язык исполнен «тихой» классики, определен сугубо христианским содержанием. Особая сдержанность, стремление говорить «под сурдинку», на котором строят свой диалог с предстоящим образы боянских фресок, одинаково далеки и от триумфального неоклассицизма сопочанского типа, и от сурового искусства пластического стиля середины столетия. Предшествует росписям Боян родственное по установкам искусство Студеницы и Морачи. Это позволяет предположить, что «мягкое» направление, открытое в XIII в. «стилем около 1200 г.», не пре-



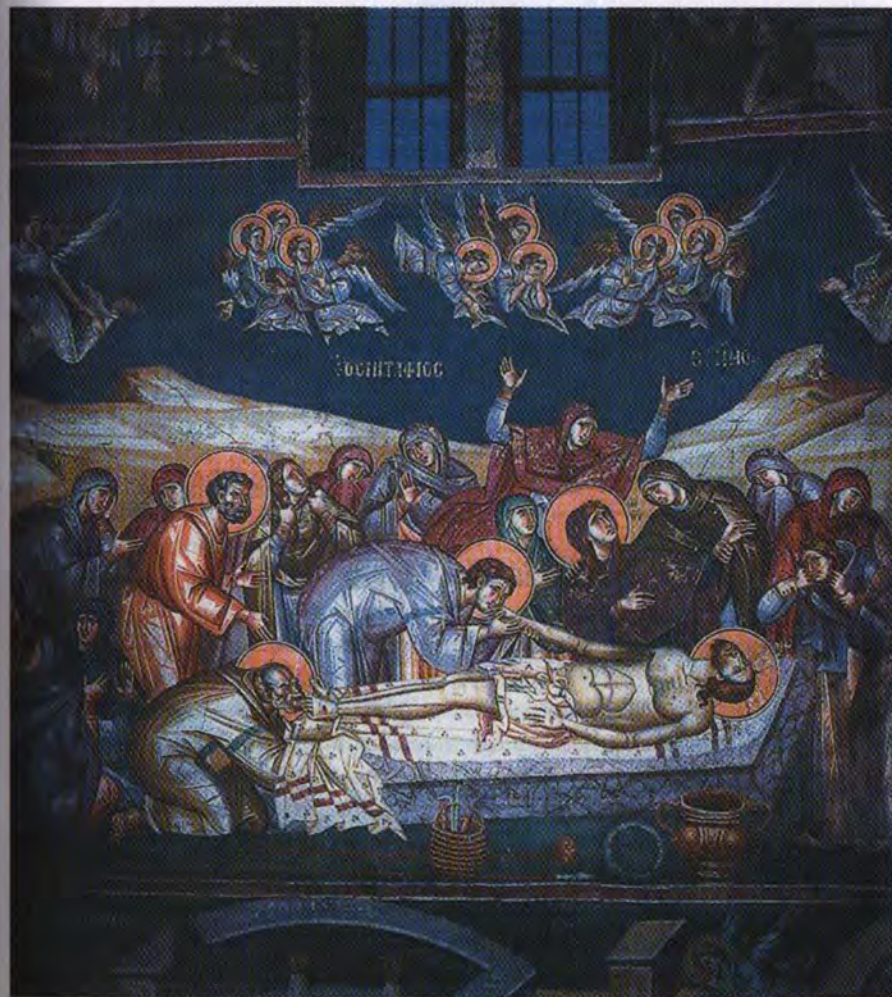
Спаситель. Икона, написанная по заказу Николая Кавасилы. 1263

Богоматерь Параклиса. Икона, написанная по заказу Михаила Десипата. До 1261 г.

Иоанн Богослов. Икона Великой лавры на Афоне. 1260-е гг.

секалось на протяжении столетия, составляя фундамент, на основе которого появлялись более яркие варианты.

Композициям церкви в Боянах свойственны уравновешенность и простота старинных симметричных построений. Намеренное облегчение очерков усиливает выразительность ясно читаемых силуэтов. Форма, нигде не утрируясь, обладает убедительностью. Тонкие одухотворенные лики созданы многослойной сложной системой моделирования объемов. Колорит несколько сумрачен по тону, но намеренной аскезы в нем нет: встречаются яркие и красивые сочетания бирюзового, розового, серо-белого, эффектно выглядящие на синих фонах. Ведущая



Оплакивание Христа. Фреска храма Богородицы Перивлепты в Охриде. 1295

нота — интонация особого эмоционального смирения, доверчивости, душевной открытости, кротости. Самый главный смысл такого искусства — возможность бытия только в религиозно обусловленной среде, в литургически окрашенном пространстве. За ним не стоит широкого пласта общекультурных ассоциаций, античных аллюзий, свободы эстетических поисков. Это искусство — не архаическое, каким его часто пытаются представить. Всеми своими корнями и возможностями оно уходит в повседневную религиозную жизнь, в реальность молитвы и службы. Фрески Боян могут быть соотнесены с *рописью в Лизи, в Греции, с иконой Спасителя (1263)*, написанной для охридского архиепископа Николая Кавасилы, или с *иконой Спасителя из храма в Охриде (конец XIII в.)*. Образы эти сочетают в себе собранность,

сдержанность с доверительной интонацией. Их сосредоточенность никогда не разрешается во внешней динамике, будь это даже динамика золотого света. Их восприятие, контакт с ними обязательно предполагают момент этической оценки, в своем духовном облике они становятся нравственным образцом для предстоящего, ориентиром его молитвенных усилий. Этой теме суждено будет отойти на второй план в начале следующего столетия, в искусстве Палеологовского ренессанса, но она вновь всплывет в середине XIV в. и станет основой возвращения христианскому изображению его иконного смысла.

Искусство 1261–1300 гг.

Завершающий этап в культуре XIII в. подытоживает тенденции предшествующего времени и выявляет потенции движения к будущему палеологовскому периоду. Начало этого этапа — 1261 г., ознаменовавшийся возвращением греками Константинополя. Торжество победы греческих войск под руководством Михаила Палеолога, обретение метрополии были отмечены пышным богослужением в храме Св. Софии. Народ ликовал. В искусстве ведущей стала интонация праздничного великолепия, героики, отразившая чувство победной эйфории.

Но исторический процесс не вписывался в заданные праздничные рамки, он оказался сложнее и неоднозначнее. Возвращение Константинополя было достигнуто огромным напряжением сил, для этого понадобилась консолидация всех слоев общества. Возглавить этот процесс удалось не Феодору Ласкарису, а Михаилу Палеологу, сумевшему найти путь к союзу с высшим духовенством и монашеством и подчинившемуся их авторитету. Михаил отличался набожностью, пиететом по отношению к Церкви — она стала его мощным союзником в борьбе с врагом и сумела защитить его в трудную минуту⁵¹. Однако, взойдя на императорский престол, Михаил пограл, хотя, может быть, вынужденно, нравственные и вероисповедные законы. Палеолог оказался клятвопреступником, лишившим трона мальчика — наследника Феодора Ласкариса, за что был подвергнут патриархом Арсением, выступавшим доселе союзником императора, отлучению от Церкви.

Палеолог, свергнувший власть ненавистных латинян, реставрировавший империю, не мыслил удержать за собой столицу в неравной борьбе с коалицией западных сил. Опасаясь организации нового крестового похода против Византии, Михаил вынужден был в 1274 г. пойти на заключение частичной унии с папством. Патриарх отказался ее утвердить, большая часть клира поддержала владыку. Унию с латинянами, память о ненавист-

ном владычестве которых была еще так свежа, открыто отверг византийский народ. Михаил, понуждаемый папскими легатами, прибег к террору: высшие чины церковной и государственной иерархии, родственники императора были посажены в тюрьмы. Особенная тяжесть гонений выпала на долю святогорцев, открыто выступивших с отрицанием унии и осуждением императора. В результате искренний сын Церкви, каким был император, оказался еретиком и отступником — «вторым Юлианом», как именовал его народ, возбужденный ненавистью к василевсу. Это не была личная трагедия Михаила. События вокруг Лионской унии показали всем грекам тяжесть и унижения пути, связанного с сохранением православия в условиях двойного враждебного окружения — католического и мусульманского (турецкого), набравшего полную силу у восточных границ империи. В известной мере события около 1274 г. предвосхитили будущий трагический выбор Византии, физически уничтоженной в 1453 г., но не отрешившейся от православия.

Понятно, что именно эти драматические обстоятельства внесли ноты трагичности, суровости, мрачной экспрессии в искусство 1270-х гг., еще недавно, во фресках Сопочан, сияющее торжествующим эллинизмом и жизнеутверждающим оптимизмом. Многие исследователи старшего поколения пытались толковать перемены в византийском искусстве внедрением в классику тенденций монашеского клерикального искусства, объясняя их проникновение союзом Палеолога с Церковью и солунским монашеством. Представляется, что ситуация была противоположной: сама атмосфера византийской жизни после 1274 г. породила такую живопись, отмеченную драматизмом и духом сомнений. Самое поразительное, что образы такого рода не уходят с арены искусства даже в наиболее цветущий период Палеологовского возрождения — во времена Андроника II Палеолога. Они продолжают жить параллельно с иными, в которых в полной мере проявлена гуманистическая проблематика.

Наряду с этой «системообразующей» особенностью искусства данного периода следует отметить еще несколько. Среди них — разноликость художественных тенденций, которые впервые могут быть восприняты как отражения индивидуальной художественной позиции. В большом количестве появляются подвиги художников: искусство утрачивает безличный характер. Творческий почерк мастера хорошо опознается, несмотря на общераспространенные тенденции к «ученому конструированию» стилей. Античное перестает осознаваться как героическое — это обыденный и знакомый каждому язык, набор формул. Чувство эллинизма утрачивает высоту «штиля», становится повседневной нормой реальной жизни. Не случайно Х. Хунгер в воззрениях

конца XIII в. видит фундамент той христианской философии, которая пышно расцвела в начале XIV столетия.

В произведениях происходит усложнение содержания, тесно связанное с системой формирования образов. На смену статуарной монументальности XIII в. приходят повествовательные тенденции: богатство символических ассоциаций, сложное пересечение пластов, литературные программы становятся основой образов конца столетия. Целый ряд памятников отмечен новым сложным вкусом: фрески храма Св. Софии в Трапезунде, церкви Богоматери Перивлесты в Охриде, притвора церкви Св. Троицы в Сопочанах. Подобного рода искусство стало реальной основой ассоциативной программы росписей в монастыре Хора

(Кахрие-джами, до 1335 г.). Памятники нового направления, сохраняющие еще элементы старой подчеркнутой пластичности, открытого взаимодействия с предстоящим образом, получили название 1-го палеологовского стиля. Они относятся ко времени Михаила Палеолога. Произведения блистательного расцвета искусства в период гармоничной культуры Андроника II, сына Михаила, приписывают ко 2-му палеологовскому стилю⁵⁵.



Спаситель из Деисуса. Мозаика храма Св. Софии Константинопольской. 1261

Центральные произведения эпохи — Деисус (1261) в южной галерее Св. Софии Константинопольской и фрески Сопочан, завершившие проблематику искусства XIII в.

Деисус в южной галерее храма Св. Софии Константинопольской возник после

возвращения греками Константинополя в качестве благодарения за осуществление лелеяемой византийцами на протяжении столетия мечты. Поэтому здесь нет императорской четы, обычной для votивных портретов, — это дар всего народа. Сохранились лишь верхние части фигур, представленных некогда в обрамлении роскошной рамы из проконисского струйчатого мрамора. Судя по этим фрагментам, фигуры не могли быть представлены в полный рост. Высокий духовный смысл соединен с камерностью художественной интерпретации, с виртуозной техникой, рассчитанной на очень индивидуальное разглядывание образа. Пространственная свобода, естественность постановки фигур друг относительно друга подчеркнуты обширными цезурами, разделяющими образы, и эффектом некоторого удаления, отгороженности от мира зрителя. Воздушность и подвижность фона фиксируются совершенно античным приемом,

«всплывающим» время от времени в византийской живописи, — выкладыванием кубиков золотой смальты «клубящимися облаками». Вдобавок, в отличие от обычного способа вписывать фигуры в фон, отделяя их контурными обводками, здесь обводок вообще нет. Фигуры растворены в золоте фона.

Память о наиболее совершенных комниновских образах сочетается с необычной мягкостью, легкостью, импрессионистичной множественностью материи, словно отражающей сложность мира. Прозрачность теней, дымчатое перетекание моделировок рождает впечатление тающей плоти. Объемы лепятся фактурой, столь приближенной к естественной, цвета столь завораживают «телесностью», используются столь натуральные цветовые рефлексы, свет настолько иллюзорен, что сама мысль о возможности существования такого искусства, таких образов в XII столетии кажется неприемлемой. За образами софийского Деисуса ясно ощутим путь, пройденный Византией в XIII в. к обретению натуральной красоты, трехмерного объема, «живо-подобного» вида «воплощенной» плоти. Для трех образов Деисуса используются особые психологические типы, в которых соединено, казалось бы, несоединимое. Высокое классическое благородство, породистость, физическая красота «просиявшей», «процветшей» материи, надмирность не исключают особой лирической смягченности, камерности интонации, расчета на индивидуальное восприятие. Новые глубины содержания открываются не в поисках новой иконографии, а исключительно в художественных решениях. Среди главных — единство цвета и разница света. Лик Спасителя отличается от ликов двух других персонажей очень сильным и тончайшим свечением. Это мерцающее, «млечное» внутреннее сияние самой плоти Господа — индивидуальное, ипостасное проявление Его природы. Оно несет конкретное ощущение «инаковости» материи божества — земного и неземного, неразделимого с человечеством и неслиянного с ним. Можно было бы сказать, что богословское духовное, интеллектуальное прозрение выходит здесь на конкретный художественный уровень, и в этой конкретности — тоже вкус XIII столетия.

Лики Марии и Предтечи представляют собой разные грани человеческого на подступах к божеству: трогательную, самозабвенно-жертвенную любовь-самоотдачу (Богоматерь) и духовный подвиг, связанный в первую очередь с интеллектуальными усилиями, с трудом духа (Иоанн). Не случайно Иоанн Предтеча облачен не во власяницу анахорета, а в одежды философа, стяжающего Господа высотой помыслов, «духовная искаша». В его лице, несмотря на нежную розовость карнации, подчеркнута движение линий, разделяющих плоть; сам их ритм, изменчивый, струящийся, сложный, выступает как свидетельство «пути» —



Богоматерь из Деисуса. Мозаика южной галереи храма Св. Софии Константинопольской

Иоанн Предтеча из Деисуса. Мозаика южной галереи храма Св. Софии Константинопольской

напряженности и полноты духовных исканий, заполняющих все существо Иоанна. Иначе написана Мария: в ее лице — больше структурности, пластики, больше откровенной земной, нежной красоты. Но красота ее — отражение чистого девства, облику Марии присуща даже детская интонация. Открытые контрасты светотени, звучные светлые мазки и одновременно пятна и нити благородного пурпура делают образ Марии доверчивым и доступным, понятным глазу. Пурпурные описи и мазки, с силой проложенные по щекам, заставляют вспомнить о Деве, ткавшей завесу в иерусалимском храме, вкуче ткавшей основу плоти будущего Спасителя. Именно в образе Марии использован способ импрессионистической «шахматной» проработки поверхности темными и светлыми кубиками, восходящий к самым древним, античным импрессионистическим принципам моделировки.

В облике Спаса человеческое как общая категория тоже подчеркнуто, но его конкретное проявление абсолютно неуловимо, настолько все кажется сплетенным, пропущенным через иную природу — природу божества. Именно поэтому в его лике все — естественность. Структурность не усилена, разделки моделировки плоти неразличимы глазом. Лик Спасителя кажется абсолютно цельным, нераздельным, нерасчленимым в окружении пышной, дышащей шапки волос и все время изменчивым, обладающим чудесной светящейся, трепетной внутренней сутью. Этого впечатления не могут изменить ни иллюзорный свет, падающий справа, ни явственная трехмерность объема.

Драпировки нераздельны с ощущением колорита: их узор, расположение складок целиком определены избранным оттен-

ком синего цвета, абсолютно одинаково примененного для одеяний всех трех фигур. Этот цвет, с добавлением золота, самый высокородный, самый мистический в византийской живописи, — цвет нетления, сохранения в неизменной чистоте перво-родной сути. В темно-синих с бирюзовыми пробелами одеждах Предтечи он трактуется как цвет аскезы и познания, самого духа истины. Складки одежд Иоанна, помимо вертикальной складки, падающей с левого плеча вниз, своим узорно-параллельным узким рисунком напоминают ленты, обвитые вокруг тела, сразу заставляя вспомнить и все мотивы перепутья ветхой и новой истории (пелены Лазаря), и несвободу, сопряженную с границами, положенными человеку в познании. Иным выглядит цвет и ха-

актер одеяний Богородицы. Цвет, взятый для мафория Марии (и практически слитого с ним чепца; хитона мы не видим), — это синий с оттенком фиолетового — «цвет ночи». Именно этот благородный и таинственный цвет использован в тончайших притенениях на лице Спаса, при переходе щек в бороду. Движение складок (сколько можно судить по фигуре, сохранившейся не полностью) широкое, круглящееся, вольно охватывающее и замыкающее форму. Мотивы ритма построены на органической асимметрии, как об этом свидетельствует намеренный, сильный сдвиг креста с чела Богородицы в сторону правого плеча. Самый живой, естественный, красивый узор — в складках одеяний Христа. Драгоценный, сияющий лазурит Его гиматия соединен с невероятной по цвету внутренней одеждой — хитоном. На плече Спасителя хитон кажется золотым, оттененным цветами одежд и Богородицы, и Предтечи. Но на складке с гребенчатыми пробелами видно, что золото — это свет, падающий на хитон Спаса, а истинный цвет Его одежды — сине-фиолетовый. Эта сложная переменчивость одеяний Спаса словно намекает на неуловимость, хотя и непреложность присутствия божества в Его личности, предостерегая от упрощения и предметности восприятия Христа, казалось бы совсем по-человечески близкого.

Представляется безусловным возникновение этого искусства в среде самой утонченной гуманистической и богословской элиты, сумевшей к концу XIII столетия удивительным образом



Богоматерь на престоле. Икона из собрания Канн. 1260-е гг.

соединить христианство с эллинизмом, породившей новый вид сознания — изысканную христианскую философию. Это искусство практически не имеет аналогий: высокий стиль, сложность замысла и совершенство его воплощения исключили повторения. Вместе с тем существует ряд образов, типологически близких отдельным персонажам Деисуса. В частности, большую известность получили *иконы тронной Богородицы* (например, знаменитые иконы из собраний Канн и Мелон, ныне в Национальной галерее Вашингтона).

Принципиально те же понятия содержания образа, но взятые в укрупненном и гораздо более доступном ключе, — в *иконах Спаса и Богоматери из монастыря Хиландар*. Не подлежит сомнению



Икона Богоматери из монастыря Хиландар на фоне. 1260-е гг. Фрагмент

увеличение масштаба, гораздо более резкая структурная обозначенность, полнокровная массивность, нескрытая фактура. Все в целом создает образный строй — конкретный, определенный, наполненный пафосом. Общей интонации отвечает яркий, насыщенный цвет, интенсивные белильные обводки контуров. Однако несомненно, что иконы созданы одновременно с Деисусом из храма Св. Софии Константинопольской.

Еще героичнее по интонациям, раскованнее и веселее исполнена живопись в *церкви Св. Троицы в Сопочанах, в Сербии* (ок. 1265 г.). Ктитором постройки и росписи был король Стефан Урош I. Великолепная зрелая живопись этого ансамбля выступает как свидетельство полной выраженности классики, как свидетельство интернационального (а не сербского) характера памятника и в то же время

стоит на позиции перерастания границ средневекового искусства вообще. Не случайно в Италии полвека спустя с искусства, питавшегося соками сопочанской живописи, — фресок верхней церкви капеллы в Ассизи (Мастер «Истории Авраама») — начинается поступательный шаг итальянского Возрождения.

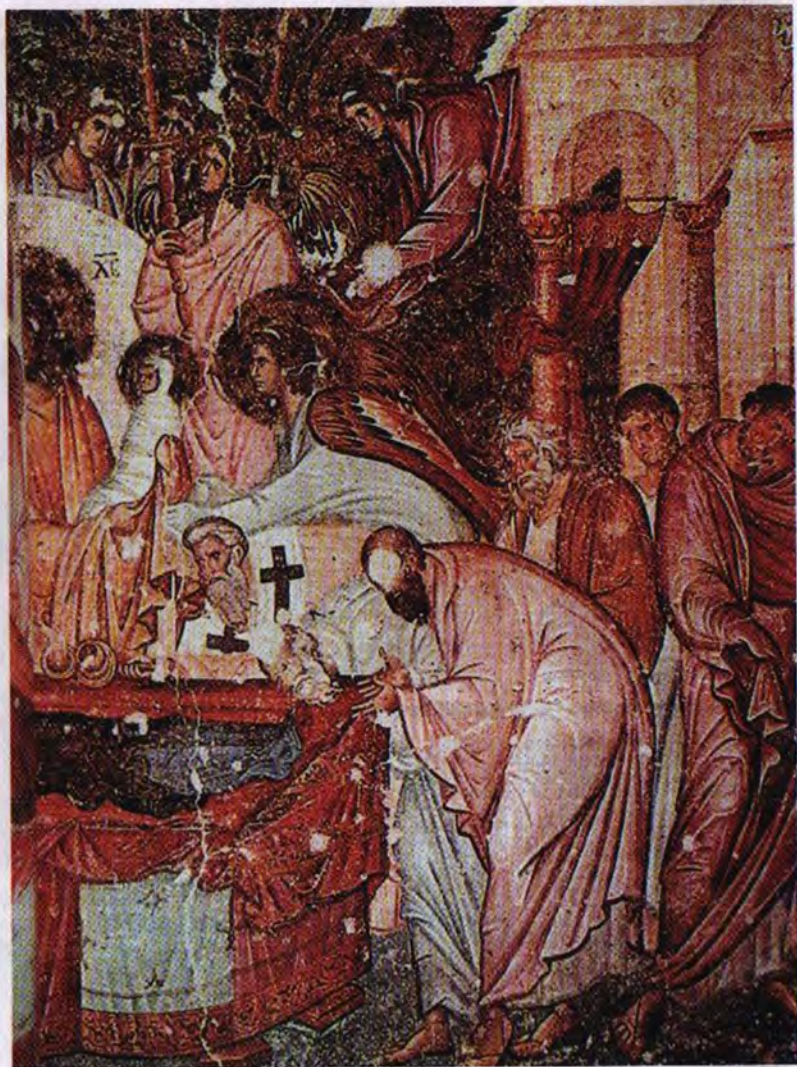
Конечно, искусство Сопочан было искусством византийской классики, искусством никейского двора, где любовь к античности обрела идеологическое обоснование и выливалась подчас в карикатурные по силе увлечения эллинизмом формы. Вдохновение античностью пронизывало всю атмосферу Никеи, оно не ограничивалось литературными формами, а составляло существо восприятия жизни. В никейском эксперименте трудно было различить, где заканчивалась игра с поисками национального первородства, изначально лежавшая в истоках движения, и начиналось абсолютно серьезное увлечение неким неясным сен-



Сретение. Фреска церкви Св. Троицы в Сопочанах. 1265 г.

суализмом и эллинским язычеством, дышавшими любовью к античной красоте. В Никее разыгрывались театральные представления с Бахусом, а Феодор Ласкарис примерял на себя мистические переживания дионисийских вакханалий. Это искусство распространилось далеко за пределы самой Никей. В Парме, Ассизи, Венеции, не говоря уже об областях традиционной православной ойкумены, есть памятники, несущие на себе отблеск славы этой культуры.

Крупный масштаб изображений во фресках сопочанской церкви Св. Троицы — естественное выражение великолепной ансамблевости цикла, его монументального артистизма. Система отличается классической отобранностью: сцен немного, они расположены в два яруса, размеры их грандиозны. Немногословие, уверенность в силе классических принципов мышления, пронизывающих всю роспись целиком, сказываются даже в иконографии⁵⁶. Программа решена как композиционное и хронологическое целое, где актуализирован принцип единства повествования в евангельских эпизодах. В купол возвращается Пантократор, в алтарь — Евхаристия. На столбах — огромные фигуры пророков, представленные в легких поворотах к изображенным рядом сюжетным композициям, возвращающие ансамблю органическую связанность ритма. В нижних рядах в наосе — строй апостолов в рост.



Успение Богоматери. Фреска церкви Св. Троицы в Сопочанах. Фрагмент

Росписи присуща в гораздо большей степени, нежели прежде, пространственность сценических изображений, однако она рождается одновременно с ощущением пластики. Здесь эти категории соизмеримы и соразмерны друг другу. Пространство воспринято как уровень бытия материи, как личное вместилище великолепных фигур. Изменяются элементы архитектуры: они приобретают размах, величавость, тектоничность и идеальность построения. Архитектура Сопочан — некий грандиозный образ храма Премудрости, возведенного Господом для человека, столь соразмерны пропорции заданий, подчиненные ритмам золотого сечения, столь ясны внутренние соотношения, на-

столько они исполнены света. Композиция архитектуры подчинена идеально скоординированному сочетанию инверсной перспективы с ортогональной. Пространству присуща особая сценичность, этот театральный момент последовательно проведен не только в организации пространственных и архитектурных форм. Впервые используется принцип перспективной коррекции по мере удаления от центра (фигуры на флангах становятся меньше, чем центральные). Однако перспектива эта не только изобразительная. Византийцы не были бы византийцами, если бы не сделали ее и выразительной: к флангам композиций обязательно нарастает экспрессия, усиливается жестикаляция, больше динамики в позах и ликах изображенных. Центральные фигуры окружены обширными пространственными цезурами, создающими ауру значительности.

Объемы вылеплены мягко и согласованно, форма понимается очень широко, но в проработке ее нет эскизной размашистости, настолько уверенным и точным кажется рисунок. Впечатляет импозантность постановки совершенно античных по виду фигур — это атлеты, написанные с полным пониманием и великолепной передачей анатомического строения. Ритм — широкий, но отличается удивительной эластичностью, рождая впечатление эпического размаха в движении окутывающих фигуры материй, в соотношении элементов композиции между собой. Линейный рисунок обнаруживает чисто античные реминисценции: его одухотворенные, гибкие, скользящие эллипсы, овалы и параболы заставляют вспомнить лучшие образцы греческой вазопиσης и рельефа. Конечно, основой драпировок является классический принцип «мокрой ткани», демонстрирующий анатомическую структуру тела, однако рисунок складок укрупнен. Ткани мягкие, тяжелые, адекватно демонстрирующие полновесное реальное существование материи — не взлетающей, не отдуваемой ветром, а ложащейся и падающей широкими складками. Так же полновесно и структурно исполнены объемы ликов. Колорит и цвет составляют основу этой живописи. При размахе и большом масштабе изображений в них нет ничего линейного, силуэтного, очерченного. Все лепится краской, переливами цвета. Лессировки выполняются



Апостол Павел. Фреска апостольского чина церкви Св. Троицы в Сопочанах

прозрачными дополнительными цветами, а не белилами. Это определяет при светлости колористической гаммы ее удивительное богатство и живость.

Вся роспись выглядит просветленной, розово-золотистой. Желтые с позолотой фоны сияют «невечерним светом» небес. А сцена «Вход в Иерусалим» — образ входа в Небесный Иерусалим — расположена на западном люнете, пересекая границу которого верующий попадает в царство света. Замысел запечатления божественного света определяет торжествующий, просветленный характер целого, красоту и гармонию каждой детали. Совершенная красота воспринята здесь как отличительный признак божества, проявление святости вообще. Причем само понятие красоты, света с каждым новым образом испытывает возвышение интонации: «Велика лепота ствари (окружающего мира, природы), еще лучше — храма, наилепше же в Горнем Иерусалиме», — этот вдохновенный восторг сербского церковного писателя Доментиана могли бы разделить мастера сопочанской росписи⁵⁷. Красота рая в глазах византийцев XIII в. — это, конечно, красота античности, эти два понятия взаимозаменяемы. Тема рая, красоты новой твари, в которую облечется человек, сказывается и в некоторой однотипности персонажей сценических композиций. Их лица иллюстрируют тезис сербского книжника о том, что «ни одна пчела, ни лепше другой в день воскресения мертвых, не будет тогда ни белых, ни черных, все будут одного лика и одного возраста». Не случайно в росписи отсутствуют юноши и старцы; все изображенные — «средовеки», «в меру возраста Христова», достигшие совершенной духовной зрелости, отраженной в ясности и совершенстве внешних обликов.

И фигуры, и жесты, и взгляды изображенных обладают при полном внешнем спокойствии силой внутренней энергии, полноты жизни. Кажется, именно в Сопочанах в полной мере была достигнута гармония античной природы — *fusis* — и христианской одухотворенности. Здесь нет слепого копирования античных идеалов, но есть стремление органично слить их с особыми достоинствами души и духа, которые пришли вместе с христианством. Они — герои христианского Олимпа, воплощающие идеалы новой философии, запечатленной, в частности, в сочинениях Никифора Влеммида об идеальном правителе. Правитель, по его мнению, подобен статуе Поликлета, но все свойства его души — христианские, никогда не включавшиеся античностью в понятие человеческого достоинства: милосердие, целомудрие, кротость, отсутствие гордыни.

В ликах поражают не столько блистательно разыгранные собственно живописные партии, сколько особенный душевный строй персонажей. Редко в каком христианском произведении

можно найти ту же меру гордости, внутреннего достоинства (но не гордыни), равновесия ума, интеллекта, души и духа, внешнего спокойствия и внутренней целеустремленной энергии, сведенных в ипостасное единство личности, ответственной перед своей судьбой и судьбой мира. В этом особенном, образном выражении фрески Сопочан, конечно, подвели итог теме классики в пределах XIII в. Да, классические реминисценции будут продолжать питать византийское искусство, но они вновь будут превращены в блестящую игру, в необязательный эстетский фактор. Напряжение античного *his et nunc* («здесь и сейчас»), сопряженного с христианским «времени больше не будет», удавшееся в Сопочанах в границах классической гармонии и красоты, повторения себе не найдет. В этом смысле сопочанский цикл — вершина и завершение классического стиля XIII в.

По мнению сербских исследователей, мастера, близкие художникам Сопочан, расписали *храм Благовещения в Градаце*. Заказчицей выступила жена короля Стефана Уроша Елена. К сожалению, роспись очень плохо сохранилась, и суждения о ее стиле затруднительны. К близкому для сопочанской росписи стилистическому кругу можно отнести еще ряд произведений. *Икона Апостола Иакова из монастыря Иоанна Богослова на Патмосе* (1260—1270) сохраняет тот же высокий респект образа, что и герои сопочанских фресок. Фигура окутана ритмом величавых широких драпировок, ясно дающих осознать живую округлость формы. Но лепка объема проще, соотношения света и тени более плоские и контрастные, цветовая гамма примитивнее. Естественно, на высоте искусства Сопочан удержаться было трудно, поэтому начинается либо упрощение, либо маньеризация и заострение структуры. По пути упрощения языка идет и миниатюра из *Псалтири монастыря Ставроникиты на Афоне* (cod. 46). Более резкая оконтуренность, отсутствие идеальной меры в соотношении пластики и пространства, распластывание фигуры — свидетельство изменений в художественных принципах, несмотря на внешнее сходство и родство типов. *Икона «Даншил во рву львином» в Византийском музее в Афинах*, несомненно, отправляется от стиля Сопочан как от образца, об этом свидетельствуют театральная сценичность композиции, осанность фигуры персонажа, выразительность жеста, внутренняя наполненность взгляда. Однако и изменения резительны: фактура стала более плотной и жесткой, письмо лишено прозрачности, в цвете исчезли тонкие оттенки.

Этой иконе с ее ярким локальным цветом, широким силуэтом, простотой и точностью моделировки личного близок целый ряд образов обширного, хотя и плохо сохранившегося *фрескового цикла церкви Св. Софии в Трапезунде*, расписанной около 1263 г. Заказчиком ансамбля был Мануил Великий Комнин. Фрески



Распятие. Икона храма Богородицы Перивлелты в Охриде. Третья четверть XIII в.

отличало высокое качество и крайне сложная для этого времени программа. По богатству ассоциативных сцеплений, сложной символике, ученому многословию трапезундская роспись опережает современное ей монументальное искусство. Именно здесь впервые обнаруживаются сцены развитой ветхозаветной типологии Богородицы («Скиния», «Лествица Иакова», «Храм Премудрости», «Ложе Навуходоносора» и др.), которые станут обязательными для раннепалеологовских декораций. Искусство Трапезун-

да выглядит проще, резче, хотя и оно знакомо с идеалами классической гармонии, блистательно воплощенными в Сопочанах.

Не упрощает, а заостряет и отчасти маньеризирует строй Сопочан высокого качества *двусторонняя икона из охридской коллекции в церкви Богородицы Перивлепты (с «Одигитрией» и «Распятием» на оборотной стороне)*. Пропорции кажутся чуть утрированными, вытянутыми. В ликах, в движении складок подчеркнута не просто структурность, но резкие границы формы в различных пространственных слоях. Появляется «готическая» заостренность, намек на стилизаторство (особенно в «Распятии» на обороте иконы). В образе Богородицы явно ощутимо страдание, оно подчеркнуто сведенными бровями, резкой белильной штриховкой, контрастом света и тени. Мягкий, тушеванный свет, отличающий сопочанские фрески, здесь начинает падать активными плоскостями, потоками и линиями, динамизируя поверхность изображения, лишая ее былой гармонии. Идеальная иконная гладкость и завершенность письма не снимают явно наместившихся сдвигов в сторону большей неустойчивости, может быть, остроты интонаций.

Уже в этой иконе, хотя ее принято датировать широко — второй половиной XIII в., ощутимо предчувствие палеологовской проблематики: большая нервность, острота и драматичность, утрата идеального покоя — черты, свидетельствующие о новых вкусах и настроениях. Еще больше их в ряде произведений, датированных рубежом XIII и XIV вв., или около 1300 г. Образы этого времени только типологически напоминают старинные благородные типы. В них гораздо больше «стильности», внешней элегантности. В таких иконах, как «Св. Пантелеймон» из монастыря Хиландар на Афоне, «Богородица с Младенцем» из Византийского музея в Афинах, «Богородица Одигитрия» из Оружейной палаты Московского Кремля (все — конца XIII в.), возникает особая точеная завершенность объемов, стилизованность чуть манерного, грациозного рисунка черт, проявляется особый вкус к изящному, камерному. Облики и юных персонажей, и старцев (ср. мозаичную икону *Святителя Николая из церкви Ставроникиты на Афоне*, ок. 1300 г.) отличаются особой нежностью, изысканностью, внутренним аристократизмом. Очерки — хрупкие, светотень — мягкая, приглушенная, цветовые сопоставления —



Св. Пантелеймон. Икона из монастыря Хиландар на Афоне. Конец XIII в.



Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия.
Конец XIII в.

глухие, сдержанные, благородные. Краски делаются как бы дымчатыми, неяркими. Очень изменяется фактура: письмо словно утрачивает плотность, становится более текучим и прозрачным, не столь жестко соединенным с поверхностью.

Особое место в круге памятников рубежа столетий занимают миниатюры Евангелия Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге (гр. 101). По мнению Х. Бухталя и Х. Бельтинга, рукопись должна датироваться временем около 1280 г.⁵⁸. Этот кодекс — палимпсест, миниатюры его написаны поверх соскобленных иллюстраций XII в., очевидно не устраивавших новых владельцев с эстетической точки зрения. Миниатюра рукописи пред-

ставляет собой новый тип иконографии — так называемый расширенный портрет евангелиста, когда он представлен вместе с апостолом, что явно свидетельствует о возрастании повествовательных задач.

Долгое время эти миниатюры и родственные им памятники, в частности *Евангелие из Британского музея в Принстоне* (Burney 20), считались абсолютно сходными со стилем Сопочан и даже произведением никейской рукописной мастерской⁵⁹. В них подчеркивалась гармония, мера, подлинно классический строй. Между тем пристальный взгляд обнаруживает во внутренней структуре миниатюр усиление отдельных черт, их заострение, едва сдерживаемое, несмотря на внешнее спокойствие, напряжение. Миниатюры обоих кодексов отмечены повышенным интересом к пространству, сформированному уже на основе палеологовских принципов. В его основе — стремление ограничить зону изображения архитектурой, велумами, элементами мебелировки, создавая так называемый «ящикообразный» интерьер с замкнутыми тремя сторонами и раскрытый к передней плоскости. Круглящиеся стенки, ротонды — архитектурные задники, элементы, типичные для раннепалеологовской живописи, — использованы уже здесь. Тяжелые архитектурные сооружения, замыкая сцену со стороны фона, придают ей завершенность

композиционного строения. Однако новые принципы пространственного единства торжествуют далеко не во всем. Характерно, что предметы обстановки интерпретированы как «личное» окружение персонажа. Так, Павел, представленный в портрете евангелиста Луки, опущен ниже всего того, что составляет предметную зону главного персонажа, и ноги апостола виднеются из-под поднятого вверх и висящего в воздухе попитра Луки. Масштабы фигур меняются в зависимости от места в пространстве, и особая сложность их соотношений свидетельствует об утрате прежней естественности.

В фигурах — классически правильные ракурсы, округлый узор рисунка складок, демонстрирующих формы тел. Лики написаны плотно, объемно, даже массивно, с незаметными переходами от зеленоватого санкирия к темным охрам личного. Но при этом тканей гораздо больше, чем нужно, их узор обострен и подчеркнут, а все контуры материй отмечены трепетными игольчатыми белильными бликами. Беглый переменчивый свет появляется и в ликах изображенных персонажей, усиливаются отдельные мотивы драпировок (складки на левой руке Павла), каскадом падающих вниз, наконец, появляются неожиданные цветовые оттенки — порой искусственные, напряженные по сочетаниям, исполненные нереального свечения. В миниатюрах этих кодексов, при том что они сохраняют классическую основу, явно ощутим сдвиг в сторону особой нервной трепетности, почти мистического чувства. Изменения отразились на взаимоотношениях персонажей и зрителя. В отличие от образов ораторов XIII в., с пафосом обращавшихся к аудитории, здесь евангелисты погружены в глубины собственной души. Но эта созерцательность лишена спокойствия: вибрация белых линий в тканях выявляет эффекты экзальтации. Новый мистицизм, которым отмечены портреты евангелистов в кодексах петербургской библиотеки и принстонского музея, — не случайное явление. Почти параллельно (может быть, чуть позже) с ними создавалась столь же экзотическая с классической точки зрения продукция знаменитого константинопольского скриптория племянницы императора — Феодоры Раулены. Образы миниатюр этой рукописной мастерской отмечены усиленной маньеризацией общей структуры, экзальтацией и напряжением. Рукописи Российской национальной библиотеки и Британского музея показывают, что предложенный миниатюристами императорского скриптория путь поисков новой выразительности — не единственный. Замечательно, что те и другие связаны с демонстрацией новых духовных возможностей, которые, вполне вероятно, косвенно соотносятся не только с драматической атмосферой времени Михаила Палеолога, но и с обновлением мистических исканий на

Афоне. С начала 1270-х гг. там подвизается Григорий Синаит, создавший к концу столетия целую школу монахов, посвятивших себя «умному деланию».

Почти таким же напряжением отличаются лучшие миниатюры группы мастерской Феодоры Раулени и близкие к ним иллюминированные памятники. *Миниатюры кодексов Апостола в Ватикане* (гг. 1208), *Евангелия монастыря Ватопед на Афоне* (№ 938), *Евангелие библиотеки Лауренциана во Флоренции* (1285 г.), *в Принстонской библиотеке* (Garret 2) и примыкающие к ним иллюстрации *Евангелия монастыря Филофее* (№ 5) сформулировали основные принципы палеологовского стиля, наметили пути к рождению нового образного языка. Рукописи эти отличает подлинно

аристократический вкус, рафинированное изящество. Необыкновенно высокое качество пергамента, тщательные приемы изготовления книги, богатая орнаментика, определенный тип каллиграфических почерков — отличительные признаки продукции скриптория Феодоры 1285–1304 гг.⁶⁰ Очевидно, образцом для создания роскошных кодексов стали самые богатые иллюминированные книги середины — второй половины X в., находившиеся в момент освобождения Константинополя от крестоносцев в императорской библиотеке. Идеальным образчиком стилистики, разработанной в этой мастерской, является *ватиканский Апостол* (гг. 1208), около 1300 г. Старый македонский образец обусловил иконографию изображения апостолов — в рост и попарно, с длинными развернутыми свитками в руках. Силуэты длинных S-образных фигур манерно изогнуты. Руки и ноги — маленькие, с капризно отставленными пальцами, что типично для живописи палеологовской эпохи. Объемы приобрели чеканность, литой характер, законченность отделки и полированную гладкость. Драпировки имеют эллипсовидный рисунок, их струящееся движение напоминает змеистые извивы. Жесткие, плотные ткани приобретают лощеность и блеск. Они выглядят так, словно вырезаны из жести. Цвета отличаются невероятной интенсивностью, краски становятся опаловыми, источают сильное, непрозрачное свечение. Сопоставления тонов кажутся ослепительными, именно они заставляют остро ощущать контрасты внутренней интенсивности



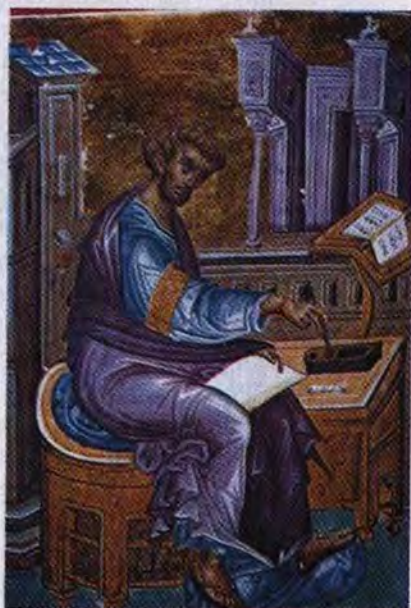
Апостолы Лука и Иаков. Миниатюра Апостола. Конец XIII в.

ми свитками в руках. Силуэты длинных S-образных фигур манерно изогнуты. Руки и ноги — маленькие, с капризно отставленными пальцами, что типично для живописи палеологовской эпохи. Объемы приобрели чеканность, литой характер, законченность отделки и полированную гладкость. Драпировки имеют эллипсовидный рисунок, их струящееся движение напоминает змеистые извивы. Жесткие, плотные ткани приобретают лощеность и блеск. Они выглядят так, словно вырезаны из жести. Цвета отличаются невероятной интенсивностью, краски становятся опаловыми, источают сильное, непрозрачное свечение. Сопоставления тонов кажутся ослепительными, именно они заставляют остро ощущать контрасты внутренней интенсивности

и внешней элегантности. Лики, несмотря на нежную «фарфоровость» письма, отличаются сумрачностью выражения. Особая изощренная образность и нескрываемая манерность свидетельствуют о том, что подобные миниатюры создавались в исключительно элитарной среде, стремящейся соединить эстетство художественного языка с серьезным, прямо-таки экстагическим духовным смыслом.

Евангелие монастыря Филофее (№ 5) представляет еще один вариант того же направления. Особая граненость структуры тканей, ломающихся под острыми углами, несет в себе нечто почти готическое. Материя громоздится сложными пирамидами, демонстрируя отсутствие мягкости и органичности. Линейные очерки сокращены и орнаментализированы. Формы отмечены особой подтянутостью и изяществом. Плотные цветовые сочетания отличаются импульсивностью и темпераментностью созвучий, при том что все оттенки – совершенно искусственные, сложные, не имеющие отношения к реальности. Особенно выразительны ломкие белильные отсветы, бегущие по краям складок, придающие всему изображенному остроту и пронзительность.

Вторая группа рукописей – тоже конца XIII столетия – более тесно связана со стилистикой предшествующего периода, подвергшейся здесь определенным изменениям. Все отношения пластики и пространства, объема и линии, светотени и цвета в рукописях этой группы по сравнению с классическими произведениями второй половины XIII в. барочно усилены. Не думается, что образцом для развития этого направления послужил стиль Сопочан, как это утверждают Х. Бухталь и Х. Бельтинг⁶¹. Очевидно, что ориентиром для преувеличенно



Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия. Конец XIII в.

Евангелист Лука. Миниатюра Евангелия. Конец XIII в.

массивных форм послужило искусство такого типа, как фрески церкви Св. Апостолов в Пече, где тенденция к сверхобъемности была явственно намечена. Среди рукописей этого варианта значительное место занимают *Евангелие из монастыря Пантократора на Афоне* (№ 47) и *Книга Пророков из Ватикана* (cod. 1153). Обе рукописи созданы около 1300 г. В миниатюрах афонского кодекса все понятия иллюзорного расположения трехмерных форм в пространстве усилены. Фигуры занимают особенно много места, написаны размашисто, с намеренно широко разведенными коленями, отведенными руками. Напряженное внимание сосредоточено на письме не только широких торсов, но и массивных, по-особому поставленных, «вывернутых» ступней ног. Такие мотивы были и в Евангелии Филофеевского монастыря, но здесь они получают подчеркнутую разработку. Архитектура стаффажа громоздится, активно выступает в пространство портиками на колоннах, экседрами, арками-проходами. Материя казалась бы почти глыбообразной, если бы не сверхизобильная и сложно дифференцированная игра складок. Ткани не просто пышны — их гораздо больше, чем нужно в действительности. Ритм облачений отличается бурностью, закрученностью, порой намеренной стилизацией. Расширение фигур, их преувеличенная массивность не влечет за собой повышения плотности; монументальность сочетается с рыхлостью форм, подвижностью фактуры. Все в целом производит впечатление исчерпанности развития, не случайно соединенной с количественным нагнетением всех приемов и начавшейся стилизацией. Обращает на себя внимание экзотичная колористическая гамма со сложными искусственными сочетаниями красок и внутренним транспарантным свечением. В этом рукопись монастыря Пантократора также обнаруживает родственность со стилем миниатюр скриптория Феодоры Раулены.

Именно такое искусство — зрительно эффектное, внутренне сложное, строящееся на замысловатых, надуманных художественных приемах — будет особенно любимым в конце XIV столетия. На рукописи такого типа, как Евангелие из монастыря Пантократора, будут сознательно ориентироваться мастера неоклассического направления в позднепалеологовском искусстве. У этого стиля есть и внутренние пересечения с искусством завершающего периода позднекомниновского маньеризма, словно окончание эпохи вызывало обращение к сходным приемам и мотивам. Те же преувеличенные размеры, тот же бурный ритм тканей и то же фосфоресцирующее излучение красок встречаются и в конце XII в., и в конце XIII.

Ватиканская Книга Пророков столь же активно разрабатывает тему барочного усиления прежней стилистики, причем

главными в этой рукописи становятся объем и светотеневые контрасты. Огромные стоящие фигуры пророков поражают не общим масштабом, а крайней напряженностью эмоций в ликах. Драматическая игра светотени, подчеркнутые перепады рельефа, активное применение рваных штрихов в моделировке заставляют вспомнить об источнике этого искусства — стиле фресок церкви Св. Апостолов в Пече. Сама манера письма — размашистая, тяжелая, с пафосом форм, объема, резким цветом — тяготеет к образным возможностям старого пластического стиля⁶².

К близкому кругу принадлежат иконы *Иоанна Богослова из монастыря Филофеу* (мозаичная), *апостола Матфея из церкви Богоматери Перивлепты в Охриде* и *Вознесение* (там же), замечательного качества икона *апостола Петра из Британского музея в Лондоне*, а также икона *апостолов Петра и Павла из Ватикана*, все конца XIII столетия. В каждой — свои особенные приемы, свое понимание колорита, но для всех характерны преувеличенная массивность объемов, сверхвыразительность пластики, барочная экспрессия и почти сумрачность интонаций. Некоторые из них — такие, как икона из монастыря Филофеу, — поражают изысканностью и внешним лоском, другие — «академизацией» найденной стилистики (икона из Охрида), наконец, третьи — известной примитивизацией стиля (икона из Ватикана).

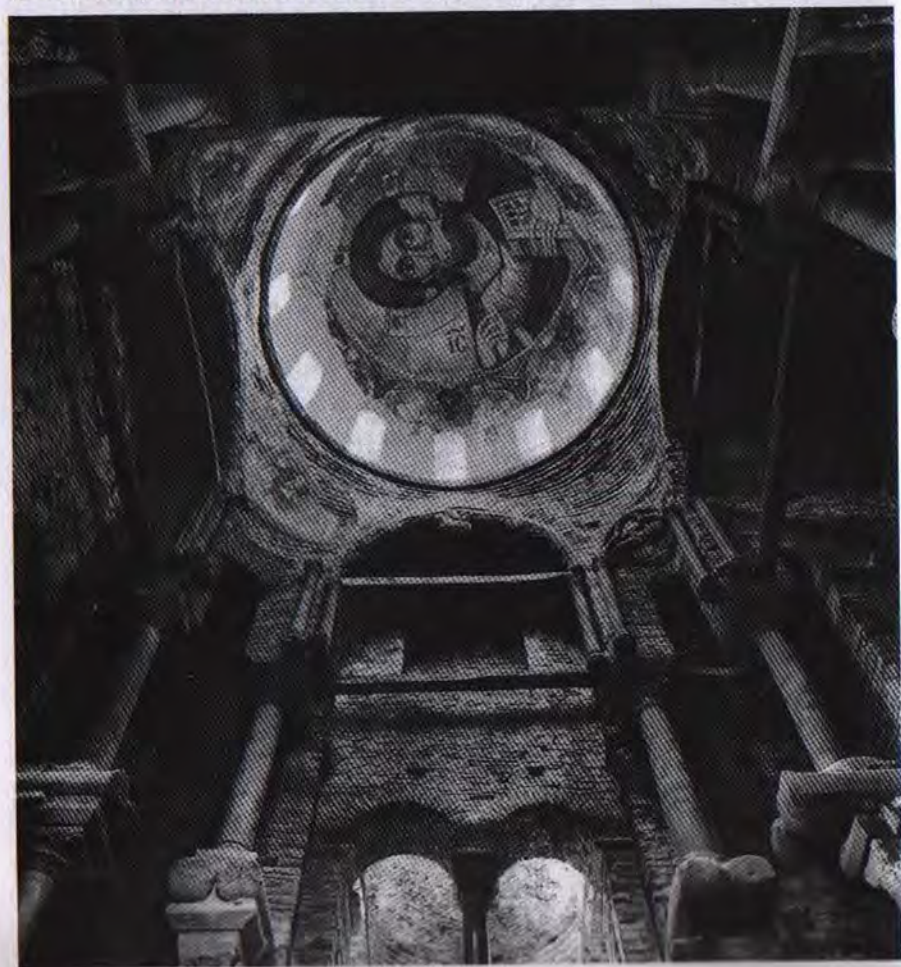
На гребне подобных поисков были созданы и знаменитые росписи в церкви *Богоматери Перивлепты (Св. Климента) в Охриде* и *Иоанна Богослова в Канео, Македония* (1295). В первом ансамбле оставили свои подписи Михаил и Евтихий, создавшие в Сербии времени владычества короля Милутина целую школу фрескистов. Стиль этих фресок тот же, что и в рассмотренных выше памятниках, но только он стал брутальным и жестким. Лощеный блеск рубленых, граненых форм, кубический характер объемов, яркая напряженность и невероятная плотность цвета отвечают внутренней экспрессии, грубоватому драматизму. Все это сочетается со сверхкрупным масштабом и тенденцией к внешней представительности. Заказчиком фресок в храме Богородицы Перивлепты был Прогон Згур — зять Андроника II Палеолога. Это свидетельствует о том, что такое искусство нравилось и в Константинополе, хотя монументальных образцов подобного типа метрополия не сохранила. Росписи Перивлепты занимают исключительное место в контексте развития XIII столетия, благодаря своей системе декорации. Именно в этом храме (как еще раньше во фресках церкви Св. Софии Трапезундской) можно обнаружить сложную программу с последовательно развивающимися циклами (праздничный, страстной, богородичный), обходящими все пространство храма. Хронологическое единство повествования — важный момент, подчеркивающий



историческую концепцию декора. Здесь, так же как в Трапезунде, большое место отведено сценам богородичной ветхозаветной типологии: представлены «Храм Премудрости», «Ложе Навуходоносора», «Сон Иакова» и «Лествица Иакова», «Неопалимая купина» и др.

Ключевой памятник искусства конца XIII столетия — мозаики церкви Богородицы Паригоритиссы в Арте, в Эпире, исполненные до 1290 г. К этому ансамблю сходятся нити всех ведущих стилистических вариантов, и точки пересечения с ним можно обнаружить в произведениях, на первый взгляд весьма далеких от подоб-

Пантократор. Мозаика в куполе церкви Богородицы Паригоритиссы в Арте. До 1290 г.
Храм Богородицы Паригоритиссы в Арте. Вид подкупольного пространства



ного художественного языка. Храм был декорирован по заказу деспота Никифора Комнина Дука (ум. 1290 г.). Мастера, исполнившие мозаики, скорее всего, прибыли из столицы — об этом свидетельствуют многочисленные стилистические аналогии в столичных произведениях, а также то, что женой деспота была племянница императора Михаила Палеолога — Анна. Сохранилась лишь мозаика купола, где Пантократор предстает в окружении сил небесных и пророков в рост, вззирающих на внезапно открывшееся видение. По-видимому, основой композиции стал текст пророка Иезекииля (10:9–19), в котором повествуется о видении Господа на своде, над головами херувимов, об охране небесными силами восточных врат Дома Господня и о славе Господа, наполняющей Дом. В череду небесных сил вместе с Иезекиием «допущены» пророки Иона, Малахия, Софония и др. Вытянутое, многоэтажное, сложное пространство церкви действительно осечено огромной полуфигурой Пантократора, наполняющей храм славой. Пророки шествуют по кругу, и мотив движения внешне объясняет обязательные S-образные извивы фигур, полусогнутые колени, трехчетвертные и почти профильные позиции. Фигуры — не крупные, с небольшими головами, вытянутыми пропорциями. Их движения и абрисы силуэтов идеально вписаны в сложные пространственные цезуры, образованные крыльями херувимов и колес. Сам текст подчеркивает значимость динамического мотива в окружении Пантократора, спиралевидного закручивания основания престола Господа, частью которого являются небесные существа по имени *галгал* («вихрь»). Кажется, этот же вихреобразный мотив закручивает фигуры пророков и складки их драпировок, словно коконы обвивающихся вокруг тел. Ритм складок — прерывистых, мелких, разбегающихся веером, — кажется, не просто отражает движение сфер, но демонстрирует переменчивую внутреннюю жизнь изображенных персонажей. Многие из пророков



Пророк Иона. Мозаика в куполе церкви Богоматери Паригоритиссы в Арте

Пророк Софония. Мозаика в куполе церкви Богоматери Паригоритиссы в Арте

воздевают головы, взирая на недоступного и недвижного Господа, взгляды их пересекаются, их вполне земная телесная материя органично сосуществует с материей, находящейся за границами обычного человеческого сознания, — плотью многоочитых херувимов. Дробный, острый и переменчивый рисунок складок сопоставлен с прерывистой и, как кажется, вполне иллюзорной игрой света на поверхности тканей. Эта световая игра не только связана с новым моментом изображения живого света, но именно она создает впечатление жизненно окрашенной и измеримой энергии, переполняющей пророков. Соединение мистики с натуральностью, естественной плотности объемов с их растворением в импрессионистической световой стихии демонстрирует, насколько далеко искусство Арты ушло от героической поосторонней классики Сопочан.

Лики пророков выполнены совершенно необычно: по сути дела, мозаичисты работают кубиками смальты как цветовыми пятнами, лепящими форму. Черты ликов не крупные, камерные, с лично окрашенной интонацией душевной жизни. Но лепятся они энергичными сопоставлениями чистых открытых цветов: ярко-зеленого, ярко-желтого, розового и серого. Вдобавок лицо предстает, как в раме, в озарении светом, испещряющим ткани драпировок, но обходящим стороной лики. Столь сильной световой энергии до мозаик Арты искусство XIII в. не знало. Эффектный импрессионизм художественного языка, повышенная пластика соединены с противоположными характеристиками внутреннего облика изображенных — тонко дифференцированного, очень человеческого и камерного. Этим контрасты мозаик Арты не исчерпываются. Главный — в противопоставлении мощной недвижимой фигуры Спасителя в куполе динамичному миру, наполненному исходящими от Господа энергией и светом.

Со стилем Арты пересекаются и миниатюры кодексов скриптория Феодоры Раулены, и «барочные» иллюстрации и иконы. Арта стала образцом для созданных в 1298 г. *мозаик церкви Федора (Килиссе-джами) в Константинополе*, отголоски стиля Арты обнаруживаются в *мозаичной росписи капеллы Михаила Глабаса (Фетие-джами)* и др. Замечательная сценичность композиций, жизненная ориентация психологии изображенных персонажей, импульсивный стиль — все это будет использоваться и в раннепалеологовском искусстве.

Иное, контрастное по образности направление не имеет в искусстве конца XIII в. конкретных источников формирования. Возможно, само его появление стало своеобразным знаком — своего рода визитной карточкой новой гуманистической и камерной эпохи, хотя для некоторых произведений, входящих в это направление, можно обнаружить стилистические параллели



Богоматерь Эпискеписис. Икона. Конец XIII в.

ли в искусстве второй половины века. Мягкие, очень непосредственные образы, с нервной физиогномической асимметрией, запечатлевающей мгновенную схваченность персонажа, его временно бытие, типичны для этого направления. Камерность внутренней структуры, расчет на сугубо индивидуальное восприятие, не крупный масштаб, мотивы запечатления каждодневной реальности делают это искусство человечески измеримым и понятным. Художественные средства — намеренно неброские, неактивные — словно рождаются случайно, в них нет



Богоматерь. Мозаика храма Порты Панагин в Фессалии. 1283

ничего искусственного или чрезмерно усложненного. Кажется, в образах этого направления нет претензии на глобальность охвата событий, их строй тесно соотнесен лишь с внутренним миром отдельной человеческой личности. Способы достижения этого камерного, личного измерения могут быть разными. В иконе Богоматери Эпискеписис из Византийского музея в Афинах — это подчеркнутая детскость, невинность и изящество облика Марии и Младенца. Большие размеры иконы лишь подчеркивают деликатность характеристик, нежность карнации и доверчивость образов. Эпитет афинской Богоматери Дексы (она держит Младенца на правой руке) — Эпискеписис (Защитница, Хранительница) — усиливает человеческий аспект содержания. Высоко открытые голые ножки Младенца, трепетность касаний Матери и Сына, мотив тонкой складки гиматия Спаса, пропущенной меж пальцами руки Марии, — все это определяет проникновенность, почти трогательность интонации иконы. Совершенно необычным способом здесь используется золотой ассист. Живописный, подвижный, гибкий, он словно изменяет цвет в зависимости от места в пространстве и от окраски ткани, по которой проходит. Ассист становится

не иррациональным излучением, а мягким «иллюзионистическим» светом, окутывающим фигуры. Импрессионистическое начало тщательно подчеркивается: красные либо зеленоватые описи обнаженной плоти всегда зависят от цвета ткани, от которой падает отсвет. Икона эта — константинопольской работы, происходит она из монастырей в Триглии, в Вифинии, на побережье Мраморного моря, где всегда работали самые лучшие столичные художники.

К сожалению, плохо сохранилась икона Спаса Эммануила из Государственного Исторического музея в Москве, исполненная тоже в мозаике. Мягкая пластика черт, промежутки между кубиками смальты, уложенными неплотно, так что видна восковая масти-

ка основы, создают поверхность невероятной, жизнеподобной изменчивости. Кажется, плоть полна пульсации. Крошечные кубики золота, положенные также «в разрыв», подобны сочным бликам иллюзорного света, то там, то здесь бегло касающимся объема. Сдержанный колорит построен на приглушенных тонах, заставляющих особенно отчетливо видеть светящийся лик воплощенного Спасителя. Близки иконе Исторического музея по стилю, но более грубы по технике исполнения образы архангела и Богоматери из нартекса в монастыре Ватопед на Афоне⁶³. Маленькая иконка Христа Пантократора из Эрмитажа кажется еще живее и непосредственнее. Легкий разворот невысокой фигуры вокруг своей оси, живой скошенный взгляд, мелкие черты лица с коротким носом, нейтральность одежд (гиматий темно-пурпурного цвета, хитон был лазуритовым, но переписан) передают совершенно конкретный человеческий тип. Художественная выразительность сосредоточена на письме лика Спасителя. Тонкие слои чередуются очень живописно, сочные блики света, брошенные на лоб и кончик носа, на шею, красные короткие мазки, через которые просвечивают охры нижних слоев, сопоставлены на поверхности, словно для того, чтобы запечатлеть мотив непредсказуемости самой жизни. Кажется, к этому же круту близок Спаситель из Ланского собора во Франции — икона, созданная, может быть, в более раннее время, скорее всего сербского происхождения, вывезенная крестоносцами⁶⁴.

Точки пересечения с иконой Богоматери Эпискепис обнаруживают портативные мозаичные иконы из монастыря Ватопед («Анна с младенцем Марией») и «Спаситель» из монастыря Эсфигмен на Афоне, а также «Святитель Николай» из Музея им. Варвары и Богдана Ханенко в Киеве. Более сложные позы, изящные пропорции, оттенок особой прихотливой изысканности в облике персонажей намечают точки соприкосновения этих произведений, изготовленных в константинопольских императорских мастерских, со стилем группы миниатюр скриптория Феодоры Раулены. Однако никакого напряжения здесь нет, для мозаик этого круга характерны особая подвижная эмоциональность и подчеркнута феерическая игра золотого ассиста на поверхности тканей и ликов. Только столичные мозаичисты владели виртуозной техникой так называемого разреженного набора смальты на восковой основе, придающей этим иконам особую воздушность и трепетность дыхания самой жизни.

Смягченной лирической интонацией отмечены и мозаики Святых ворот — Порта Панагия в Фессалии (1283). Их заказчиком был Иоанн Комнин Ангел. Фигуры, представленные в рост, исполнены в особой разбеленной гамме, придающей колориту дымчатость, мраморность, столь согласную с функцией икон в преддверных нишах храма на вратах. Мягкость плавкой фактуры,

нежные черты, стекающие силуэты, особая деликатность, сдержанность приемов органично вписывают мозаики Фессалии в круг камерного направления.

Искусство XIII в. — многоаспектное, разнообразное. Оно не отличается такой внутренней цельностью, как средневизантийская эпоха или отдельные ее периоды. Это искусство создало образы яркие, героические и вдохновенные, непреложно доказывающие существование Господа плотью, реальность славы для земного человеческого естества. Небесный мир представлен в XIII в. через явления, поражающие своей зримостью, конкретностью и осязательностью. Его непреложность — доказательство справедливости православной истины. Поиски, нацеленные на достижение телесной явленности небесной красоты, велись и в западном мире, однако для него XIII—XIV столетия стали последними веками великого средневекового искусства. Все возрастающее движение к освобождению человеческой личности от давления средневековых барьеров привело к стремительному наступлению культуры Возрождения, охватившей сначала Италию, а затем и Центральную Европу. Византийское искусство этого времени тоже стоит на границе Средневековья и словно готово ее перешагнуть. Однако этого не происходит, и, очевидно, причину торможения следует искать не в «отсталом» экономическом строе Византии, а в исторической ситуации XIII в.⁶⁵ Возникшее в греческой диаспоре искусство XIII в. не помогло бы византийцам выстоять, не потерять национального своеобразия, не утратить православной веры, вернуть свою столицу, реставрировать империю, если бы не было самым тесным образом связано с вероисповедными идеями.

II. ИСКУССТВО
ВРЕМЕНИ ПАЛЕОЛОГОВ.
1300—1453 гг.



появление Девы и рождение от нее Бога Слова. Изображается, как правило, вместе с «Лестницей Иакова».

«Брак в Кане Галилейской» — сцена иллюстрирует текст Евангелия (Ин. 2:1–11), повествующий о том, как на свадьбе в Кане не хватило вина и Христос по просьбе Матери претворил в вино воду. Один из главных прообразовательных сюжетов евхаристического цикла, являющийся символом евхаристического таинства претворения вина в кровь Христову. Одновременно для прочтения сцены брака в Кане важна и эсхатологическая символика пира Небесного Царя, намекающая на брак Царского Сына, то есть Христа, с Невестой — Церковью. Это тот пир, который происходит в Царствии Небесном и о котором сам Спаситель на Тайной вечере говорит: «Отныне не буду пить от плода виноградного, доколе не пребуду в Царствии Небесном». На эту вечерю приглашены только избранные, облаченные в брачную одежду, а не имеющие ее (покаяния) извергаются вон. Так брак в Кане Галилейской соотносится с мессианским брачным пиром, запечатленным в евангельской притче «О неимущем одежды брачной». Брак в Кане с середины XI в. очень часто входит в состав евхаристических циклов (ср. росписи в храме Св. Софии Киевской) в связи с полемикой между Православной и Западной церковью о веществе свхаристии и его преобразовании во время литургии.

Васио́тисса — один из иконографических типов Богоматери Одигитрии, изображаемой стоящей и держащей Младенца на правой руке, тем самым тип коррелирует с типом Богородицы **Дексиократуссы**.

Введение Пресвятой Богородицы во храм — один из главных христианских праздников, отмечается 21 ноября (4 декабря), установлен императором Мануилом Комнином как государственный в воспоминание о введении в Иерусалимский храм трехлетней Девы Марии и посвящении ее Богу во исполнение обета, данного ее родителями, Иоакимом и Анной. Описание этого события известно по так называемому Протоевангелию Иакова (VII, VIII). Мария служила святыням храма, занималась рукоделием (ткала пурпурную завесу храма) и, находясь в Святой Святых, получала пищу из рук ангелов. К двенадцати годам она дает обет вечного девства и покидает храм, поскольку совершеннолетняя девственница не могла оставаться при храме. Композиция Введения получает наибольшее распространение в византийском искусстве примерно на рубеже XI–XII вв., когда в образе самой Богоматери в связи с тенденциями времени подчеркиваются человеческие черты. Сцена Введения изображается в двух основных иконографических типах: девы, сопровождающие Марию, следуют сразу за ней, либо за маленькой Марией идут ее родители, а девы Иерусалима — в конце процессии. Изображение Введения обычно сопровождается и сценой питания маленькой Богоматери ангелом в Святой Святых. Архитектурный фон композиции Введения (храм, киновий, две-

ри, Святая Святых, светильники, лестница и др.) истолковывался символически в контексте богородичной типологии.

Великая Панагия – особый эпитет, который присваивается изображению Богоматери **Знамение**. Это наименование Богородицы раскрывает особый смысл, присущий всему изображению, – свхаристический, а также наделяет Христа Эммануила в медальоне на груди Богоматери символикой пасхального Агнца, артоса – крутой пасхальной просфоры, хлеба жизни. Возможно, именно такой образ являлся чудотворной иконой церкви во Влахернах, источавшей святую воду – агиасму.

Влахернитисса – особый эпитет, относящийся к изображениям Богородицы, которые по своему происхождению связаны с Влахернским храмом, в том числе к спискам с почитаемых влахернских икон. Топоним Влахернитиссы, судя по источникам, прилагался к нескольким знаменитым иконам Богородицы: это образ Богородицы Оранты, явившейся в видении Андрею Юродивому (послужил основой иконографии Покрова Богоматери); Богородицы Знамение, находившейся в часовне над источником; Богоматери на престоле с Младенцем перед чревом; а также Богоматери Ласкающей (Гликофилуссы или Брефократуссы Влахернской), находившейся в базилике. Икона Влахернитиссы описана в текстах XI–XII в., повествующих об «обычном чуде», когда в ночь с пятницы на субботу над иконой поднималась завеса – и Богородица словно входила в церковь. Не исключено, что одна из самых древних среди сохранившихся икон Богоматери Влахернитиссы-Одигитрии находится в России (Государственная Третьяковская галерея). Это воско-мастичный рельефный образ-реликвия с фрагментами ризы Богородицы; возможно, он является той древней святыней VII в., которую брал с собой в поход против арабов византийский император Ираклий.

Воздвижение креста Господня – праздник (14/27 сентября), установленный в память о чудесном обретении Голгофского креста императрицей Еленой, матерью Константина Великого, в 326 г., во время экспедиции по Святым местам. Обретенный крест был вознесен над толпой и воздвигнут присутствовавшим при этом событии Макарием, епископом Иерусалимским. В память об этом событии в Константинополе ежегодно осуществлялся обряд воздвижения креста. Иконографическая схема сцены оформилась довольно рано, так, в «Минологии» Василия II представлен классический вариант «Воздвижения креста».

Вознесение – праздник, установленный в память о событии «возвращения» Христа на небо по завершении им земной жизни. Вознесение произошло спустя сорок дней после Воскресения Спасителя (Деян. 1:3), в окрестностях Иерусалима, на пути к Вифании, на горе Елеон (Лк. 24:50–51; Деян. 1:12). Христос вознесся (начал постепенно отдаляться) после беседы с апостолами и благословения их. В византийском искусстве обычно подчеркиваются два аспек-

та Вознесения: эсхатологический (Христос возносится таким же образом, каким Он в будущем вернется во славе вершить Страшный Суд) и космического прославления земной, человеческой плоти Спасителя, общей у Него со всем человечеством (которую Он вознес на небеса, «десным сидением Отца почтый»). Помещаемая в центре композиции фигура Богоматери Оранты с воздетыми в молитве руками (она не упоминается как присутствующая при Вознесении ни одним из источников, но, по мнению св. отцов, сопутствует Сыну во всех главных событиях Его жизни) символизирует Церковь, оставленную Христом на земле и ожидающую Его Второго пришествия. По сторонам от Богоматери изображаются ангелы («два мужа в белой одежде»), указывающие на небеса со словами: «Мужи Галилейские! Что вы стоите и смотрите на небо? Сей Иисус, вознесшийся от вас на небо, придет таким же образом, как вы видели Его восходящим на небо» (Деян. 1:11). Изображаемые вокруг Спасителя силы небесные — ангелы, иногда серафимы и херувимы — свидетельствуют Его славу. Лещадки на заднем плане — символ горы Елеон. Обычно Христос благословляет одной рукой, в другой держит свиток — символ Его божественного достоинства. Христос, благословляющий двумя широко разведенными в стороны руками, в соответствии с текстом Евангелия (Лк. 24:50–51), символизирует Космократора, созидающего, устрояющего небеса и землю и соединяющего их. Иконография Вознесения складывается в основном к концу IV в., среди ранних изображений — миниатюра Евангелия Рабуллы 586 г.

Воскресение — возвращение Христа к жизни после смерти на кресте и погребения. Воскресение Христово зафиксировано текстами всех четырех Евангелий (Мф. 8, Мк. 16, Лк. 24, Ин. 20–21). Спаситель неоднократно предсказывал свою смерть и воскресение на третий день после нее. Воскресение — акт победы над смертью, прообразующий грядущее воскресение всех мертвых и открытие человечеству вечной жизни. Поскольку земных свидетельств тайны этого события не дошло в византийском искусстве (в православии вообще), реальность Воскресения не изображается. Вместе с тем существует ряд изображений, являющихся своеобразной символической заменой чуда Воскресения, иногда выстраивающихся в обширные циклы (например, в росписях XIV в.). Главная из них, наиболее полно открывающая смысл таинственного события, — сцена Сошествия во ад, в которой Спаситель, облаченный в белые или золотые одежды (символ славы), с крестом в руке — орудием своей мученической смерти, ставшим отныне орудием спасения, изображается отверзающим адские врата (*дретцеор*, шеол — небытие) и выводящим из преисподней ветхозаветных праведников, в первую очередь прародителей человечества Адама и Еву. Именно так описывает Воскресение Христово апокрифическое Евангелие от Никодима. С темой Воскресения Христова связаны изображения композиций «Ангел у гроба», «Явление Христа двум Мариям», «Явление Христа Марии Магдалине», а также сцена обнаружения

учениками Христовыми (Петром и Иоанном) пустой гробницы с гробными пеленами Спасителя (Мф. 28:1–7; Мк. 16:1–6; Лк. 24:1–3; Ин. 20:2–7). С XIV в. в православном искусстве начинают изображать воскресшего Спасителя, стоящего как победитель с крестом на отверстой гробнице вместе с уснувшими воидами, охраняющими, согласно тексту Евангелия, гроб. С Воскресением Христа связаны циклы явлений Спасителя по Воскресении: **уверение Фомы**, явление на море Тивериадском, чудесный улов рыбы, явление Луке и Клеопе по пути в Эммаус и др. Сложившееся и в православной, и в католической традиции предание, что Христос по Воскресении раньше всех явился Деве Марии, никогда не изображается. Редкое и значимое исключение — алтарная фреска храма Федора Стратилата в Новгороде (ок. XIV в.).

Воскрешение Лазаря — зафиксировано в Евангелии от Иоанна (11:1–45). По евангельскому тексту Лазарь — житель Вифании, брат Марфы и Марии и друг Христов. Узнав о болезни Лазаря, Христос отправляется в Вифанию, но приходит, когда Лазарь уже мертв и четыре дня во гробе. Марфа и Мария встречают Христа у гробницы брата и, не смея прямо просить о воскрешении Лазаря, говорят: «Чего Ты попросишь у Бога, даст Тебе Бог». Спаситель велит отвалить камень от гробницы Лазаря и при словах «Лазарь! иди вон!» последний выходит, обвитый пеленами. Чудо Воскрешения Лазаря, несмотря на то что Христос и до этого воскрешал умерших, имело характер торжественного мессианского знамения, обетования всем живущим. Этот сюжет традиционно служил доказательством божественности Христа и являлся прообразом грядущего воскресения мертвых. Само событие, произошедшее накануне входа Христа в Иерусалим, триумфальной встречи Его народом и предвещающее Его Страсти, получило наименование Лазаревой субботы. Иконография Воскрешения Лазаря складывается довольно рано, изображения сцены практически обязательны для всех циклов катакомбной живописи, встречаются в мозаиках Сан-Аполдиарио Нуово. Правда, ранняя иконография Воскрешения Лазаря отличается предельным лаконизмом (Христос и Лазарь в проеме гробницы), а Христос представлен в типе **Эммануила**. Формирование развитой иконографии Воскрешения, очевидно, связано с оформлением цикла праздников уже в постиконоборческую эпоху. Здесь наряду с главными действующими лицами встречаются «сестры Лазаревы», группы иудеев, персонаж, отваливающий камень от гробницы Лазаря, персонажи, затыкающие носы, ибо Лазарь «уже смердит», и др.

Вход в Иерусалим — один из главных христианских праздников, входящий в состав двенадцатых, установлен в воспоминание о торжественном входе Христа в Иерусалим как Мессии и встрече Его народом накануне Пасхи (накануне мученической кончины, погребения и Воскресения). Вход Господень в Иерусалим, как и Лазарева суббота, завершая сорокостницу Великого поста, открывал Страстную, Великую неделю (Мф. 21:1–11; Мк. 11:1–10; Лк. 19:28–

38; Ин. 12:12–15). Наименования праздника определены тем, что народ Иерусалима встречал Христа как обетованного царя и спасителя Израиля пальмовыми ветвями, поэтому иначе праздник называют Неделя ваий, Вербное воскресенье, Цветочное. Символика Входа в Иерусалим исполнена внутренней парадоксальности: сцена считается доказательством божественности Христа, Он выступает в ней как Царь-триумфатор, Его громогласно приветствуют взрослые и дети. Ему подстилают одежды под ноги, но при этом Он въезжает в город не на коне, а на ослике (молодом осле) — символе кротости, а затем демонстрирует добровольное подчинение неправедному суду синедриона и отдает себя на позорную смерть на кресте.

Галактрофусса (Млекопитательница) — тип Богородицы, изображаемой восседающей на престоле и кормящей грудью Младенца Христа. Сложился не ранее XII столетия, особенное распространение получил не в Византии, где возник, а в западной католической традиции. У святых отцов в Словах на богородичные праздники многократно упоминается млекопитательство Богоматери. Тип Галактрофуссы был наиболее прямым доказательством истинности человеческой природы Христа, причастности Его к земной жизни, то есть непреложности Воплощения. Символическое прочтение Галактрофуссы определено идеей человечности Богоматери, прообразования «человеческим» детством Спасителя непреложности, реальности будущих его мук на кресте. Возможен и аспект Богородицы — Церкви, кормящей верных.

Гликофилусса (Ласкающая Богоматерь, Богоматерь Умиление) — буквально обозначает «сладко лобзающая», тип Богородицы с Младенцем, сидящим на Ее руке и прижимающимся щекой к Ее щеке. По общераспространенному мнению, именно такой была наиболее чтимая святая Влахернского храма в Константинополе, хотяряду с Ласкающей Богородицей в этом храме были иконы и других типов. Тип Гликофилуссы, сформировавшийся в конце XI–XII в., прообразует крестную жертву Спасителя как высшее выражение любви Бога к людям. Одновременно объятия Богоматери обозначают мистический союз Церкви с ее Владыкой — Христом. Среди ранних прообразов Гликофилуссы — Богоматерь с Младенцем на фреске в церкви Санта Мариа Антика (рубеж VII и VIII вв.). Но самое широкое распространение этот тип получает в XII в., в связи с характерными «гуманистическими» тенденциями эпохи, спорами о крестной жертве и формированием так называемой Страстной литургии. Богородица Гликофилусса может представлять собой стоящую, восседающую на престоле фигуру или полуфигуру, позиции Младенца также могут иметь особенности. В зависимости от этого тип и поза Гликофилуссы входят в композиции других иконографических типов (Аристократуссы, Элеусы, Эпискеписис, Дексикратуссы, Толгской, Федоровской, Донской и др.).

Гора Неруко́сечная (Богома́терь Го́ра Неруко́сечная) — один из символических типов Богоматери, основанный на ветхозаветном пророчестве Даниила (истолкование сна Навуходоносора о камне — Дан. 2:34), предрекающем воплощение Сына Божия. Тип Богоматери Горы входил в циклы ветхозаветных прообразований Богородицы, где такие сюжеты, как «Сон Навуходоносора», «Лестница Иакова», «Нсопальная купина» «Руно Гедсоново», истолковывались в богородичном аспекте. Тип Богородицы Горы впервые встречается в миниатюре Хлудовской псалтири, известен в миниатюрах с конца XI—XII в., в иконах — с XV в.

Дексиократу́сса — иконографический тип Богоматери, держащей Младенца на правой руке. По сравнению с **Одигитрией** Дексиократусса — образ менее иератический, поскольку поза Младенца более живая, лишенная фронтальности, что открывало возможности для переосмысления типа Богородицы с Младенцем в аспекте страстной символики. Богоматерь может быть представлена как стоящей, так и сидящей на троне; встречается изображение в рост и полуфигурное. Тип Дексиократуссы, или, как его еще называли, Панагии Дексы, связан со знаменитым монастырем в Константинополе, где хранилась чудотворная икона такого извода, возможно, это был храм, воздвигнутый Романом Аргиром. Предание возводит появление Панагии Дексы к одному из нерукотворных образов (Ахийропинтос): считается, что именно в таком виде образ Богоматери отпечатался на колонне, к которой она прилепилась в городе Лиде. Существует и другая гипотеза, утверждающая происхождение Богоматери Дексы от образа Богородицы Афинской, тоже держащей Младенца на правой руке. Тип Богоматери Дексиократуссы, восседающей на троне, использован для ветхозаветных прообразов Богородицы в миниатюрах Смирнской Христианской топографии (Смирнский физиолог) XI в., полуфигурное изображение мы встречаем в мозаике люнета южной капеллы в кафедральном соборе Осиев Лукас и др. Знаменитая Владимирская Богоматерь тоже держит Младенца на правой руке. С типом Дексиократуссы перекликается иконографический тип чудотворной иконы Богоматери Иерусалимской (Гэфсиманской), которая также держит Младенца на правой руке. В позднем Средневековье, в живописи италогреческого круга, Богоматерь Дексиократусса (Богоматерь Амолитос) с развернутым к зрителю Младенцем, удерживающим левой рукой державу, — один из излюбленных типов.

Диакони́сса — наиболее древний тип Богородицы, строгий, подчеркивающий ее девственную природу. Характер Девы — служительницы Церкви — связан с раннехристианским институтом диаконов — храмовых служительниц. отождествление этого типа с Богоматерью Орантой нуждается в корректировке. Несомненной принадлежностью диаконов в средневизантийское время является черный плат, брошенный на голову Богородицы. Этот плат (убрус) ассоциировался с одной из икон, украшавших Влахерскую

церковь. Так представлена Богородица на русских иконах раннего XIII в. — из Успенского собора Московского Кремля и др.

Добрый пастырь — символический тип Христа, широко распространенный в раннехристианском искусстве. Изображался в виде пастуха, окруженного пасущимися овцами, или с овцой за плечами (Лк. 15:3–7). Тип Доброго пастыря был ориентирован на аллегорический язык раннего христианства, характерный для эпохи гонений.

Древо Иессево — символическое наименование родословия Христа, который, согласно ветхозаветным пророчествам, должен был появиться из царского рода Давида — сына Иессея (Ис. 11:1–5). Родословие Христа приводится в двух Евангелиях (Мф. 1:1–17, Лк. 3:23–38). Композиция древа Иессея рассматривалась византийским богословием в контексте богородичной типологии. Она представляла собой образ Богородицы с Младенцем, окруженный ветвями разросшегося древа; на ветвях в медальонах представлены предки Христа, внизу могла быть изображена фигура лежащего Иессея. Родословие Христа по плоти часто символически пересекалось с провозвестием появления Логоса на земле по духу, тогда в композицию древа включались изображения пророков с символическими олицетворениями Богородицы (лестницей, руном, скинией и др.), тем самым вся история Ветхого Завета рассматривалась согласно христианской экзегезе как «приготовление Тела Христова». Древо Иессево отождествлялось и с образом Церкви, и с образом Божественной Премудрости (пальма — дерево — символ премудрости).

Жертвоприношение Авраама — эпизод Ветхого Завета, повествующий о трагическом испытании веры Авраама, «друга Божьего», который должен был по слову Бога принести в жертву своего единственного сына от Сарры, последнюю надежду — Исаака (Быт. 22:2). Лишь в миг, когда связанный Исаак уже лежал на жертвеннике, ангел остановил занесенную с пожом руку Авраама и в жертву был принесен агнец, запутавшийся рогами в кустах. Эпизод известен уже по фрескам катакомб, изображался самостоятельно (например, в мозаиках церкви Санта Мария Маджоре, 431 г.), но в основном все-таки служил прообразом искупительной жертвы Христа. В таком контексте жертвоприношение Авраама встречается в алтарных композициях (церковь Сан Витале в Равенне, 536 г.; фрески храма Св. Софии Охридской, 1054 г.) или входит в свхарактеристические циклы (фрески храма Св. Софии Киевской, после 1037 г., и др.).

Животный источник (Богоматерь Животный Источник) — наименование чудотворной иконы Богородицы, принадлежавшей храму Богородицы Зоодоксос Пиги, одному из самых важных святилищ византийской столицы. Основал его Лев I около 450 г., в VI в. император Юстиниан I выстроил здесь большой храм. По преданию, самому возникновению монастыря предшествовали чудесные явления. Еще до своего восшествия на престол Лев встретил за го-

родскими стенами слепца, попросившего напиться. Глас Богоматери направил Льва к полузасыпанному источнику, водой которого будущий император не только напоил слепца, но и вернул ему зрение. Были известны три чудотворных изображения Богоматери с Младенцем в храме Пиги: два мозаичных — в куполе кресты Катафиги над бассейном с агиасмой (святой водой; предание повествует об отражении образа Богоматери в воде) и рядом с источником; третье — в главном пространстве храма Пиги, возможно входившее в состав композиции Благовещения, поскольку вместе с Богоматерью упоминается архангел Гавриил. В иконографическом типе Живоносного источника была представлена Богоматерь в куполе Катафиги: Пресвятая Дева была изображена погрудно, держащей Младенца, в бассейне-чаше, через отверстия в которой извергаются потоки воды. Праздник Богородицы Живоносный источник установлен в первую субботу по Пасхе с начала XIV в. К этому же времени относятся самые ранние (из сохранившихся) примеры иконографического типа (фреска храма Афенди-ко в Мистре). Символический смысл иконы — Богоматерь, родившая Спасителя, есть источник жизни вечной — соотносится с евангельскими текстами беседы Христа с самарянкой (Ин. 4:13–14).

Зна́мение — иконографический тип Богоматери **Оранты** в виде стоящей фигуры или полуфигуры с высоко поднятыми в молении руками и образом Спаса Эммануила в медальоне на уровне груди. Отличительной особенностью икон Знамение является и широкая дуга мафория Богородицы, окружающая медальон, этот мотив намекает на тему Воплощения Христа в девственном теле Богоматери и на тему ее покровительства верным (известно, что в видении Андрея Юродивого Богородица предстала именно в типе Оранты). Тип Богородицы Знамение или Воплощение явился наиболее зримой иллюстрацией текста пророчества Исаии (7:14): «Итак, Сам Господь даст вам знамение: се Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему Еммануил». По общераспространенному мнению, иконография Знамения сформировалась на основе соединения двух знаменитых богородичных икон — Богородицы Оранты, находившейся в часовне Агия Сорос (возможно, мраморный рельеф над источником со святой водой — агиасмой; перед иконой императоры совершали омовение, прежде чем приблизиться к ковчегу с реликвиями Богоматери), и Богородицы **Никопей**. Такая икона была обнаружена во Влахернском храме во время реставрационных работ в 1031 г. — она была замурована в стене во время иконоборческих гонений. Совмещение двух типов определило защитительный контекст нового образа Богородицы Знамение, не случайно ее начинают сопровождать эпитетом Эпископис — защитница. Богородица Знамение — оберег Церкви, заступница всех христиан и несокрушимая защитница города. Именно в таком качестве Богородица Знамение почиталась в Византии, а на Руси эта икона стала городским палладиумом Новгорода. См. также **Великая Панагия**.

Йверская см. **Портаитисса**.

Иерусалимская см. **Дексиократусса**.

Киккотисса (Богородица Киккская, Взыграние) — тип Богоматери, изображенной держащей на руках играющего Младенца, как правило с обнаженными ручками и ножками. Наименование типа связывают с горой Киккос (Коккос). По преданию, икона такого типа была вложена императором Алексеем Компином I в Киккский монастырь. Тип Богоматери Киккской получил распространение с XI—XII вв. в связи с широким развитием идей соотнесения детских забав и ласк Младенца и Матери как прообраза будущих мук на кресте и смертных объятий. Непринужденное детское поведение Младенца должно доказывать непреложность существования Христа плотью и, соответственно, реальность будущих страданий этой плоти — реальность Страстей. Среди знаменитых икон этого типа — «Синайская Богородица с пророками» (начало XII в.).

Кириотисса — иконографический тип стоящей Богородицы с Младенцем Христом на уровне груди или чрева. Богоматерь может поддерживать Младенца или лишь едва касаться его, Младенец может быть изображен в ореоле света. Тип Кириотиссы наиболее наглядно иллюстрировал идею Воплощения. Богоматерь Кириотисса подразумевала и тему чудесного воплощения — материализации света, и воплощение как изъятие, подобное извлечению агнца из просфоры, — собрание тварного мира, синтезируя в себе образы космического спасения всего живого. Кириотисса часто зримо иллюстрировала тему явления божественного сияния и изображалась с символами-эпитетами (гора, Синай, кушина), в которых содержался намек на место ветхозаветных теофаний (явлений Господа и Его сияния — славы) — Синайскую гору, где при Юстициане I был построен монастырь с мартирием Неопалимой кушины. В сцене Благовещения стоящая Богоматерь чаще всего Кириотисса, так она была изображена в знаменитой Халкопратийской базилике в VI в.

Космократор (Владыка мира) — тип изображений Христа, благословляющего обеими разведенными в стороны руками (вариант: одна рука опущена вниз, другая поднята вверх). Этот тип Спасителя соотносится со словами Евангелия от Луки (24:50–51) и является менее иератическим и триумфальным по сравнению с образом Христа Пантократора — Вседержителя. Христос Космократор предстает в акте творения, соединяя небесное с земным, устраивая совершенный космос, гармонию Вселенной. В этом образе подразумеваются аспекты Христа-демиурга и Софии Премудрости Божией, по слову притч Соломона, существовавшей прежде бытия земли и участвовавшей в ее создании (8:22–31). Чаще всего Христос Космократор изображается в сцене Вознесения или как Предвечный Младенец на лоне Богоматери (мозаики церкви Св. Софии Салоникской, фрески храма Св. Софии Охридской и др.).

Космосотир (Спаситель мира) — эпитет, прилагаемый к Спасителю, встречается в посвящениях храмов и монастырей.

Крещение Господне см. **Богоявление**.

Лестница Иакова — сюжет из книги Бытия, повествующий о ночном сне — видении Иакова в Вефиле (28:10–20). Иакову была показана лестница с ангелами небесными, нисходящими и восходящими с небес на землю, посредниками между Богом и человеком. Лестница Иакова изображалась самостоятельно (утраченная, но реконструируемая мозаика церкви Санта Мариа Маджоре, 431 г.), но в основном служила в качестве одного из ветхозаветных прообразов Богородицы (вместе с основным сюжетом мог быть изображен и праотец Иаков с лестницей). Еще один аспект сюжета — литургический, в таком качестве эта композиция представлена в алтаре храма Св. Софии Охридской (1054), где служит образом непрерывности схождения благодати, взаимосвязи небесной и земной сфер в богослужении Православной церкви.

Млекопитаельница см. **Галактрофуса**.

Моление о чаше — сюжет, иллюстрирующий текст Евангелия (Мф. 26:39; Мк. 14:36; Лк. 22:42) о ночи, проведенной Спасителем накануне Его Страстей в Гефсиманском саду вместе с учениками. Душа Его «ужасается и тоскует», «скорбит смертельно», и Христос просит Отца: «пронеси чашу сию мимо Меня», одновременно соглашаясь на страдания («но Твоя воля да будет»). Парадоксальная формулировка о нераздельном и неслиянном содании божества и человечества в душе и воле Спасителя наиболее очевидна в Христе, молящем об отмене своего неотменяемого удела. В композиции изображается коленапреклоненный Спаситель, перед которым стоит ангел с чашей — евхаристическим потиром, чем акцентируется жертвенный, страстный мотив в Евхаристии. На переднем плане — уснувшие апостолы, любимые ученики Христовы, которых Он просил бодрствовать с Ним. Повествование об этом событии входит в цикл чтения Двенадцати Евангелий вечера Великого четверга. Сцена обычно входит в состав страстного цикла, но в монументальных росписях может изображаться самостоятельно, как пара к одному из страстных эпизодов.

«Молитва предложения» («Поклонение Святым Дарам») — сцена, напоминающая композицию «Причащение апостолов» и возникшая приблизительно одновременно с нею (первый пример — фрески храма Св. Софии Охридской, 1054 г.). Но в отличие от обычной Евхаристии Спаситель здесь не причащает апостолов, а стоит за престолом как служащий священник, простирая благословляющие длани над евхаристическими Дарами — вином в потире и просфорой. В последовательности литургии эта сцена иллюстрирует момент молитвы дароносящего священника, почему и называется иначе — «Молитва предложения». Возникновение сюжета стоит в связи с богословской полемикой о веществе Св. Даров (споры об опресноках) и об отрицаемых католической традицией молитвословиях после пресуществления Св. Даров. Наибольшее распространение композиция получила в росписях XI, XIII вв. в связи с антила-

типской дискуссией (росписи храма Св. Софии Охридской, 1054 г., храма Богородицы Студеницкой, 1208 г., и др.).

Недремáнное Óко — символический тип изображения Христа, сложившийся на основе ветхозаветных пророчеств (Пс. 120). Сон Христа трактуется как прообраз будущей жертвенной смерти. Спаситель представлен на ложе вместе со склонившейся к Нему Богородицею и ангелами с орудиями Страстей. Иногда в композиции присутствуют ветхозаветные цари Давид и Соломон. Христос в этой композиции одновременно — Агнец, уготованный в жертву, и мессианский Царь, хранящий свой избранный народ — Церковь, «недремлющий и неспящий».

Неопáлимая купина — горящий и несгорающий куст терновника, в котором Господь явился Моисею близ горы Хорив (Исх. 3:2–5). Неопалимая купина сохраняется в мавзолее, построенном Юстинианом I на Синае и посвященном Богородице (ныне монастырь Св. Екатерины на Синае). Один из наиболее значимых ветхозаветных богородичных прообразов, поскольку Божья Мать приняла Христа в свое лоно «неопально», не только непорочно, но и не изменив человеческого состава своего тела при соприкосновении со светом и «попалаяющим огнем» божества. К XI в. формируется иконографический образ Богородицы Купины (см. **Кириотисса**) с Младенцем, изображенным на уровне груди или чрева; часто такой образ сочетается с изображением пророка Моисея. Наконец, символика Неопалимой купины постоянна в евхаристических канонах и молитвах, где причащающийся сравнивается с горящим и несгорающим кустом, поскольку тело его не сжигается огнем причастия, но лишь «попалаются» страсти. Неопалимая купина изображалась в византийском искусстве и в составе ветхозаветных циклов, и отдельно — на иконах с Моисеем, снимающим обувь возле купины (иконы монастыря Св. Екатерины на Синае XIII в.). Будучи одним из уподоблений Богородице, Неопалимая купина обязательно входила в композиции богородичных икон с ветхозаветными прообразами (ее обычно держит Моисей) и изображалась в мариологических циклах (в кусте горящей купины представлена полуфигура Марии с Младенцем). В поздней иконе «Неопалимая купина» (XVI в.) в центре изображается Богородица с Младенцем, заключенная в восьмиконечную звезду, образованную двумя ромбами — зеленым и красным (цвет листьев купины и огня). Вокруг Богородицы могут быть изображены ветхозаветные символы или целые сюжеты — «Моисей перед купиной», «Врата Иезекииля», «Лестница Иакова» и др.

Нерушáмая стена́ — одно из акафистных уподоблений Богородице — «царствия нерушимая стена» (икос 12), присваивался в основном типам Богородицы Оранты (знаменитой Оранте в конхе апсиды храма Св. Софии Киевской). Символический контекст изображения был определен темами Богородицы Градодержавицы, необоримой защитницы от врагов, одновременно Богородица «созидает грады и царства», выступает как источник созидательной энергии

в создании гармонии мира, то есть корреспондирует с Софией Премудростью Божией.

Никопея (Дарующая победу) — иконографический тип Богоматери, держащей на уровне груди двумя руками щиток или мандорлу с Младенцем. Прочтение образа Никопеи имеет несколько значимых оттенков. Сам по себе тип Богоматери с Предвечным Младенцем связывался с победой и спасением, поскольку воплощал ветхозаветные пророчества о пришествии Мессии. Богородица в Акафисте именуется Воительницей, одолевающей врагов. Кроме того, щит с образом Спасителя является намек на так называемый обетный щит с образом античного божества или императора, вывешивавшийся около II в. в храмах Римской империи. Такой же щит в императорской гвардии использовался как знак демонстрации власти императора и как охранительный символ. Одно из самых ранних изображений Никопеи — в сирийском Евангелии VII в. (Париж, Национальная библиотека). По свидетельству источников, икона Богоматери Никопеи была обнаружена во Влахернском храме в стене во время реставрации постройки в 1031 г., и, хотя такая типология была известна еще в доиконоборческую эпоху, особенное почитание Никопеи получила именно с 1030-х гг. Возможно, именно эта икона, «приносящая победу», сопровождала византийских императоров в военных походах.

Одигитрия (Путеводительница) — иконографический тип Богоматери, связанный со знаменитым константинопольским монастырем Одигон. Богородица Одигитрия изображается в виде полуфигуры, почти фронтально, с Младенцем, также представленным прямолично. Дева держит Младенца, обращенного лицом к зрителю, на левой руке, правая ее рука обращена к Спасу в жесте моления. Христос благословляет правой рукой, в левой держит свиток — знак своего божественного достоинства. Этот тип — один из самых строгих и торжественных. Однако и в этом образе Богородицы обнаруживается связь с различными аспектами страстной и литургической символики, прочитываемыми сквозь призму демонстрации — теофании того, кому суждено стать жертвой во спасение мира. Наверное, поэтому на Синае, знаменитом месте ветхозаветных теофаний, существовала традиция связывать образ Одигитрии с горой и купиной. Монастырь Одигон был расположен в восточной части, примыкая к защищавшей Константинополь со стороны моря крепостной стене, получил известность благодаря чудотворному источнику, исцеляющему слепоту. Возможно, с этим обстоятельством связано и наименование монастыря («Одигон» в переводе с греческого означает «поводырь», «проводник»). Главную славу монастыря составляла сама икона Одигитрии — Путеводительницы, написанная, по преданию, евангелистом Лукой и считавшаяся хранительницей — палладиумом Константинополя, с которой связывали благополучие и безопасность империи. Основание храма и помещение в нем иконы приписывают императрице Пульхерии (V в.), хотя первые упоминания о монастыре дати-

руются лишь IX в. В соответствии с источниками XIV в., Пульхерия поместила в храм этот образ вместе с другими реликвиями, принесенными из Святой земли императрицей Евдоксией, а на икопоне и храма принадлежит самой Пульхерии — «Проводница ко всевозможным благам». Еженедельные процессии с выносом Одигитрии и шествием ее по улицам Константинополя, по преданию, также были установлены Пульхерией. В свидетельствах иноземных паломников описывается икона — квадратная, укрепленная на двух ножках, покрытая серебряной ризой с большим количеством драгоценных камней, в киоте, а также процессии с ней, собиравшие большое число народа. В этих описаниях обращает на себя внимание интересное наблюдение: человек, посивший икону (существовало целое братство служителей иконы), двигался чудесным образом — так, словно икона вела его сама. Служение перед иконой Одигитрии запечатлено во многочисленных иллюстрациях Акафиста, иконах и храмовых росписях.

Оплакивание — сюжет, представляющий Спасителя после смерти и перед погребением. В сцене изображается простертое на земле тело мертвого Христа в объятиях Матери и в окружении склонившихся над ним фигур Иоанна Богослова, Иосифа Аримафейского, снявшего тело Христа с креста, и Никодима. Иногда присутствуют Мария Магдалина и другие жены. Композиция почти всегда соединяет конкретные мотивы реального события с явлениями космического порядка: панорамный разворот, широкие холмы, плачущие ангелы. Тело Христа может лежать на погребальной пелене белого цвета или на мраморной доске (так называемая доска гробная появляется в изображениях оплакивания не ранее XII в.). «Оплакивание» — одна из немногих композиций, сформировавшихся не в раннехристианскую эпоху и не на основании евангельских текстов. Она возникла в XI столетии в связи с новой литургией Оплакивания. В ее основе старинная композиция «Несение тела Христа», но главным образом тексты литургических гимнов Великого пятка и Великой субботы, построенные на противопоставлении: объятия Матери и Младенца и Богородица, обнимающая мертвого Спасителя. Композиционная схема «Оплакивания» и художественные принципы ее решения родились из античных сюжетов и связаны с символикой начала-конца, обновляющей, плодородной смерти. Окончательно отработанная к XII в., композиция «Оплакивания» использовалась впоследствии, в палеологовскую эпоху, для формирования схем погребальных плащаниц.

Оранта — иконографический тип стоящей Богородицы (без Младенца) с высоко поднятыми в жесте неустанного моления руками. Наименование типа восходит к раннехристианской традиции, к изображениям в катакомбах фигур молящихся — орантов, орант, однако смысл Богородицы Оранты гораздо более глубокий и всеобъемлющий. Богородица Оранта — символ Церкви, неустанно подвижающейся в молитвенном служении о спасении верных. Не

случайно именно этот образ явился Андрею Юродивому в видении, послужившем основой композиции «Покрова Богоматери». По одному из предположений, образ Богоматери Оранты наиболее полно отражает роль Богоматери как чистой Девы и служительницы храма — **диакониссы**.

Панагия Великая см. **Великая Панагия**.

Панакрантос (Пречистая, Кипрская, Печёрская) — иконографический тип Богоматери, восседающей на троне, иногда стоящей перед тропом с сидящим Младенцем, которого она придерживает двумя руками. Этот тип акцентировал идею о троне Премудрости или троне Соломона, служивших прообразами Христа — Софии Премудрости Божией, создавшей себе храм (тело Богородицы) и уготовляющей трапезу (ср. Притч. 9:1–11). Этот образ подчеркивал царственное достоинство Марии, восседающей на небесном престоле, а также раскрывал тему предвидения жертвы, поскольку образ трапезы — это алтарь, на котором приносится жертва. Не случайно этот образ часто изображался в конхе апсиды (храм Св. Софии Константинопольской, кафоликон Осиос Лукас в Фокиде, римская икона «Богородица» из церкви Санта Мария ин Трастевере и др.).

Пантанасса (Всецарица) — один из эпитетов Богородицы, встречается в гимнах, посвящениях храмов во имя Богоматери.

Пантократор — иконографический тип Христа Вседержителя, создателя и властителя небес и земли. С точки зрения догматического смысла образ Христа Пантократора выражает единосущие Христа Отцу и, соответственно, единство Св. Троицы, а также завершение спасительной миссии Христа на земле. Этот образ был традиционным для купольной композиции в храмовых росписях, знаменуя множество оттенков догматического и космологического смыслов, но встречается и в иконах. Христос в этом типе обычно представлен в виде полуфигуры, с Евангелием в левой руке и с благословляющей правой рукой.

Параклиса, Параклисис (Заступница, Молитвенница) — иконографический тип Богородицы без Младенца (стоящей или полуфигуры) с особым расположением рук — одна над другой. Существует мнение, что именование Богородицы Параклисой возникло не ранее XIV в., до этого времени иконы такого типа именовались Богородица Элеуса. Тип Богородицы Параклисы сложился на основе образа Богоматери, стоящей у Распятия, скорбно склонившейся и скрестившей руки. Тип получил распространение в XII, особенно в XIII–XIV вв., в связи с актуализацией темы Страстей. Часто такие иконы являлись парными или оборотными к композициям «Распятие» или «Христос во гробе». С другой стороны, тема Богородицы Параклисы становится составной частью композиции Страшного Суда и Деисуса, где Богоматерь, пережившая ужас крестной смерти Сына, выступает молитвенницей за людей. Именно так представлена Богородица Параклиса во фресках храма в Курбинове (1191), где она вступает в немой просительный диалог со

своим Сыном, изображенным рядом, или Богородица в Высоком деисусном чине. Переживанием будущих Страстей, ожидающих не только Сына, но и Мать (этот смысл устойчив в образе Богоматери Ласкающей, Умиление), объясняется русская надпись «Мати-Молебница» (калька с *греч.* Параклиса) на византийской иконе конца XIV в. из Государственной Третьяковской галереи. Богоматерь и Младенец представлены в сильном повороте друг к другу, почти в профиль. Отличительной особенностью иконы является доверительный, интимный аспект общения Марии и Богомладенца, поскольку ручка Младенца вложена в руку Матери. Тема Богородицы Заступницы находилась в символическом контексте с тематикой погребального культа, с песнопениями канонов на исход души и поминальных канонов. В поминальных богослужениях обязательно упоминаются иконы Богородицы: к ней — Заступнице — обращены молитвы, просящие милости для умерших. Эти каноны именовались параклетикон, что, вероятно, явилось источником для именованной икон Богородицы Молитвенницы — Параклиси. Считается, что ранние образы такого типа обязательно имели свиток с текстом молитвы или обращения Богородицы к Сыну, который она держала в руках (икона начала XII в. из Сполето). Такой тип стал источником формирования русской иконографии Богоматери Боголюбской.

Пелагонитисса — иконографический тип Богоматери с играющим Младенцем, пользовавшийся особым почитанием в областях Пелагонии. Характерной особенностью типа Пелагонитиссы является поза младенца, представленного в полный рост, в S-образном движении, с запрокинутой вверх и прижатой к Матери головой. Лики Христа и Богоматери предельно сближены, что подчеркивает особую, сокровенную интимность объятий Марии и Христа. Одновременно Спаситель касается лика Богоматери рукой, притягивая ее к себе. Ручки и ножки Младенца обнажены. Тип Богоматери Пелагонитиссы (как и большинство икон, воспроизводящих детские забавы Богомладенца) связан с осмыслением детской игры Христа сквозь призму будущих Страстей. Не случайно иконы Богоматери Пелагонитиссы отличаются особенной экспрессией позы Младенца (Его тело выгнуто дугой), напоминающей изгиб тела Спасителя, снимаемого со креста, а жесты Его рук, обвивающих Мать, намекают на посмертные, безвольные объятия падающих рук мертвого Спасителя. Иконы Пелагонитиссы часто называют страстными.

Переход через Черное море — сюжет из Ветхого Завета (Исх. 14:21–22), повествующий о расступившихся водах Красного моря во время бегства евреев из Египта. Преследовавшая евреев конница фараона устремилась за чудесно прошедшими по морскому дну иудеями и была потоплена сомкнувшимися волнами. Сцена входила в состав ветхозаветных циклов (мозаики Санта Мария Маджоре), встречается в иллюстрациях псалтири (из парижской Национальной библиотеки, *гр.* 139; из библиотеки Синайского монасты-

ря, № 38, и др.). Чудесное спасение избранного народа Божьего — традиционный сюжет гимнографии, использующей ветхозаветные образы для уяснения новозаветного смысла — чудесного спасения из безысходного положения.

Перивлэпта (Прекрасная обликом) — иконографический тип Богоматери Одигитрии с младенцем на левой руке, по композиции менее застывший и фронтальный, чем Одигитрия. В Перивлэпте намечен легкий поворот Младенца к Матери, а главной особенностью типа являются жесты персонажей: поднятая в молении рука Богоматери почти раскрыта. Спаситель подносит свою благословляющую ладь очень близко к руке Марии, которая как бы собирает в раскрытую ладонь исходящую благодать. Формирование образа Перивлэпты относится к XI в. ко времени Романа Ликапса, иконы такого типа и храмы, посвященные Перивлэпте, получили особенно широкое распространение в XII—XIV вв.

Платитэра (Шире небес) — один из эпитетов Богородицы, восходящий к молитве, читаемой во время литургии Василия Великого. Этим эпитетом обычно наделяли образы Богоматери Знамение или Оранты, находящиеся в кошке алтарной апсиды. Эпитет намекает на тему вмещения — воплощения неместимого ничем Создателя мира в тело Богородицы. Среди икон с этим эпитетом — Богоматерь Платитэра из собрания Государственного Эрмитажа (XV в.), представляющая Марию в типе Знамение вместе с Младенцем, благословляющим двумя руками. Фигура Богоматери помещена в сложную многоцветную звездчатую мандорлу. Считается, что эта икона также могла находиться в алтаре, «замеща» роспись.

Поклонение волхвów — сюжет, представляющий поклонение мудрецов-звездочетов (в старинной традиции — магов) родившемуся Богомладенцу (Мф. 2:1—12). Иногда волхвов называют царями, в соответствии с восточной традицией отождествления волхва-жреца с царем. Число волхвов, пришедших поклониться Младенцу, — мистическая цифра 3, таким же сакральным смыслом обладают дары, принесенные волхвами: ладан — как Богу, золото — как Царю, миро — как будущей жертве, мертвенцу. Приблизительно к VI в. устанавливается общая традиция почитания волхвов и становится общепризнанными их имена — Каспар, Бальтазар, Мельхиор. Пришествие волхвов предопределено ветхозаветными пророчествами (Ис. 71, 72:10—15; Ис. 60:3). Сюжет наиболее ярко демонстрировал божественное достоинство родившегося Христа, поэтому получил большое распространение в раннюю эпоху, когда наиболее актуальными были христологические споры. Интересно, что полемика иногда даже заставляла составителей программы росписи отказаться от сцены Рождества Христова, заменив ее развернутой композицией поклонения волхвов (мозаики триумфальной арки в церкви Санта Мария Маджоре), где Младенец Христос восседает на троне отдельно от Матери, фланкируемый ангельской свитой. Сюжет, сохранивший свое значение в литургических гимнах на Рождество и в Акафисте, в зрелое византийское время уже не пользовался той

популярностью, какая была у него в эпоху раннего христианства. Поклонение волхвов самостоятельно изображается редко (например, мозаики Дафни, конец XI в.), чаще входит в состав развернутых повествовательных циклов на тему детства Христа, а скачущие на конях волхвы — обязательная деталь композиций Рождества Христова. Обновление интереса к этому сюжету в XVI—XVIII вв. связано с влиянием западноевропейской традиции, согласно которой волхвы почитались особо, благодаря тому что их мощи хранились в Кёльнском соборе в Германии.

«Поклонение жертве» — композиция, изображающая служение отцов Церкви святителей Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Богослова и других перед престолом, на котором находятся сосуды со Св. Дарами (потир и дискос), иногда Евангелие и крест, реже — изображение Младенца Христа, возлежащего на дискосе. В служении наравне со святыми отцами участвуют ангелы, фланкирующие престол по сторонам. Сцена размещалась в нижнем ярусе росписи алтаря, составляя зримую параллель реально происходящему богослужению и приношению Св. Даров. Ее формирование происходило поэтапно: фронтальный чин святителей в апсиде постепенно утратил статичность, святые отцы стали изображаться в поворотах к центру апсиды, в их руках появились развернутые свитки с текстами молитвословий литургии, а затем возникла центральная композиция — престол со Св. Дарами. В поздних македонских росписях (XIV в.) акт заклания Агнца показан почти натуралистически. В происхождении сцены немалое значение имели развернувшиеся в XII столетии литургические споры о том, кому приписится жертва; один из главных полемических моментов касался литургического обращения к Спасителю: «Ты еси Приносый и Приносимый, Раздаый и Раздаемый». Именно эта формулировка была подвергнута рационалистическому сомнению одним из богословов XII в. — Сотирихом Пантевгеном. Актуальная реакция на дискуссию вызвала помещение в апсиде взаимно соотносимых композиций — Причащения апостолов, где Христос выступает как священник, приносящий жертву и раздающий ее, а под ней — сцены поклонения жертве, где Христос зримо или символически присутствует как плоть жертвы, агнец, раздробляемый и приносимый. Часто в росписях две алтарные композиции корреспондировали с изображением Св. Троицы либо Христа Ветхого Днями, что еще более проясляло тему нераздельности Св. Троицы, в искушительной жертве. С другой стороны, возникновение сюжета «Поклонение жертве» определено изменением литургического исследования: именно на рубеже XI—XII вв., а повсеместно в XII в. утверждается ритуал перенесения священниками Св. Даров на престол, зримого участия их в процессии Великого входа, до сих пор осуществлявшейся исключительно диаконами, в то время как неподвижно стоявшие священники встречали процессию в алтаре. Изменение литургического чина косвенно сказалось в процессе художественной эволюции: с рубежа XI—XII вв.

все изображения, в том числе композиции алтаря, начинают выступать не как объекты молитвы, но как ее субъекты, воспроизводя в пространстве храма позицию реальных священнослужителей и верующих.

«Положение во гроб» — композиция сложилась на основе текстов Евангелия (Мф. 27:59–61; Мк. 15:46–47; Лк. 23:53; Ин. 19:40–42), а также с привлечением текстов апокрифического Евангелия Никодима и главным образом гимнов, звучащих на Страстной литургии, чине выноса плащаницы, поклонения, погребения (Великий четверг, Великий пяток, Великая суббота), «вспоминающих» о событиях смерти и погребения Спасителя. Иконография сюжета претерпела значительную эволюцию и влияние близкой композиции страстного цикла — «Оплакивания». Обычно обе композиции сопровождаются греческими надписями $\theta\rho\acute{\iota}\nu\omicron\varsigma \text{ \textit{E}\pi\iota\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma}$, что означает и «оплакивание» и «завершение» (конец земной миссии Христа). Отличительной чертой «Положения во гроб» является «доска гробная» или даже изображение саркофага, в который положено тело Спасителя. Сохраняются элементы «Несения тела Христа ко гробу». «Доска гробная» — подлинная реликвия Страстей Господних — хранилась в Константинополе в монастыре Пантократора, она упоминается во многих паломнических описаниях византийской столицы вплоть до ее падения. Совершенно необычная иконография «Положения во гроб» представлена во фреске церкви Успения на Волотовом поле (1363), где тело Спасителя изображено покоящимся на коленях Богородицы и окружающих его персонажей. Композиция «Положения во гроб», как и «Оплакивания», в иконах часто соединялась со сценой снятия со креста либо содержала намеки на это событие — голгофский крест на заднем плане, лестницу, которую держит Иосиф Аримафейский.

«Покров Богородицы» — изображает событие чудесного явления Богородицы во Влахернском храме в 910 г., во время осады Константинополя арабами. Находившиеся среди собравшихся в храме для молитвы людей Андрей Юродивый и его ученик Епифаний увидели Богородицу с сонмом святых. Богородица простерла свой мантий над молящимися, покрыв им христиан, и молилась о спасении града и людей, находящихся в нем, от неверных. Чудо Покрова косвенно соотносится с еженедельным Влахернским чудом (как его именovali — «обычным»), когда завеса над иконой Влахернитиссы поднималась и Богородица «входила» в пространство храма. Но символика Покрова кажется более очевидной и конкретной. Праздник был установлен не в Константинополе, а на Руси, во Владимире, в XII в. (отмечается 1/14 октября). Изображения Покрова известны со второй половины XII в. (суздальские Золотые врата). Существуют два основных иконографических типа Покрова: новгородский и суздальский. В первом более очевидна связь с «обычным» Влахернским чудом, поскольку над Богородицей Орантой, находящейся в верхней части композиции, Покров — завесу держат парящие ангелы. Новгородскому варианту

присуща строгая иерархия построения с распределением персонажей иконы и зон по чину. В сусальском типе Богородица парит над молящимися, сама придерживая покрывало разведенными в стороны руками. В обоих вариантах иконы может изображаться также Роман Сладкопевец — создатель Акафиста Богородицы, возникшего во время сходного события — осады Константинополя и чудесного спасения града заступничеством Богородицы (VI в.). Память Романа Сладкопевца отмечалась одновременно с праздником Покрова Богородицы.

Положение пояса Богородицы — праздник, отмечаемый 1 августа (13 сентября). Его установление связывают с несколькими событиями. По преданию, пояс, переданный самой Богородицей апостолу Фоме, сохранился в Иерусалиме после ее усновения. Там же, в Святом граде, его получил из рук некоей девицы император Аркадий, который привез его в Константинополь и положил здесь в некое «светлое вместилище». Позже императрицей Пульхерией построена в Халкопратийской базилике пояс Богородицы сохранился именно в этом храме. В царствование Льва VI Мудрого от пояса Богородицы была исцелена императрица Зоя, и это событие стало одним из источников усиленного почитания святыни. К этому времени относят составление «Слова на положение пояса». В сцене «Положение пояса Богородицы» изображается торжественное служение перед престолом, увенчанным киворием. На престоле в открытом ларце лежит красный пояс.

Положение ризы — изображение запечатлевает церемонию положения во храме Св. Раки во Влахернах в Константинополе богородичных одежд (празднуется 2/14 июля). По свидетельству одних источников, одежды Богородицы были присланы иерусалимским патриархом Ювеналием императрице Пульхерии; согласно другим, Пульхерия сама привезла их из Святой земли, для них императрица и построила Влахернскую базилику со специальной круглой капеллой; наконец, третьи источники приписывают обретение одежд Богородицы императору Льву I, который и возложил ризу Богородицы на престол построенного им храма Св. Раки во Влахернах. Еще при императрице Пульхерии были установлены еженедельные шествия в среду и пятницу между Влахернами и Халкопратийской базиликой. Установление празднования Положения ризы Богородицы относят ко времени VII в. и сопрягают его с чудесным спасением Константинополя от аваров в 619 г. Во время последнего риза Богородицы была извлечена из своего ковчега во Влахернах и перенесена в храм Св. Софии, а после спасения от врагов возвращена на старое место. Именно об этом свидетельствует читаемое на праздник Слово, приписываемое Феодору Синкеллу. Среди первых изображений «Положения ризы» — миниатюры «Минологисв», в частности миниатюра на Успение Богородицы из императорского «Минология» Симеона Метафраста XI в. В более поздних иконах на эту тему композиция строится строго симметрично.

Портаитисса (Богородица Иверская, Вратарница) — иконографический тип Богоматери, происходящий из Иверского монастыря на Афоне и восходящий к древней (XI—XII вв.) чудотворной святыне монастыря. Иконография Портаитиссы восходит к строгому и торжественному образу Одигитрии, но имеет свои особенности. Голова Марии склонена к Младенцу, сидящему на ее левой руке в небольшом повороте к Матери. Поза Младенца подчеркнута прямая, его лик показан на фоне плеча Богоматери. Положение рук Марии, округлая складка ее мафория создают для Младенца некое подобие маандорлы и одновременно трона. В нижней части левой щеки Богоматери — следы кровоточащей раны. Суровость и торжественность иконы, ее монументальное величие ассоциируются с темами предания, относящегося к более позднему времени (IX в.), чем сам образ: икона якобы появилась в море перед Иверским монастырем через много лет после того, как во времена императора-иконоборца Феофила некая вдова в Никее опустила ее в море. По преданию, икону пронзили воины императора-иконоборца; другой вариант предания утверждает, что ее пронзил арабский пират. Попав в Иверский монастырь, икона «настояла» на своем местонахождении в привратном храме, взяв на себя защиту стен и врат монастыря. В символике иверской иконы своеобразно отразились темы жизни Богородицы: Марии выпал жребий нести христианство в Грузию — Иверию, но ангел Господень указал ей особый путь — на Афон, который со времени основания здесь монастырей становится Святой горой, пользующейся особым покровительством Богоматери. Так она исполнила свое предназначение, став охранительницей грузинского монастыря на Афоне — Иверона.

Похвала Богоматери — тип икон Богоматери в окружении ветхозаветных праотцев и пророков, подносящих ей ветхозаветные символы Девы (дверь, скинию и др.) и восхваляющих ее как «посредницу закона благодати», как «яснейшее исполнение всякого пророчества». Сюжет соотносится с ветхозаветными прообразами Девы и темами генеалогии Христа, то есть **древом Иессеевым**. Источником иконографии Похвалы явились литургические гимны в честь Богоматери, подобные песне капона Германа Константинопольского «Свыше пророци Тя провозвестиша». Композиции такого типа в монументальной живописи известны с начала XIII в., однако проникновение их в иконопись произошло позднее — в XIV столетии. Композиция обычно изображает Богоматерь на престоле с Младенцем (реже — без Младенца), вокруг которой размещаются сложенные фигуры ветхозаветных пророков и праотцев. Символы Богородицы у них в руках иногда сочетаются с развернутыми свитками, содержащими тексты пророчеств о Деве, призванной родить Мессию. Таков средник иконы третьей четверти XIV в. из Успенского собора Московского Кремля — «Похвала Богородице с Акафистом». Праздник Похвалы Богородицы был утвержден в Константинополе, во Влахернах, по случаю троскратного избавления города от нашествия благодаря заступничеству Царицы Небесной. С IX в. этот праздник отмечался повсеместно

в пятницу на пятой неделе Великого поста (в этот день читают Акафист Богородице, вечерняя служба пятницы включает утренку субботы). Эта неделя получила название Похвальской, с этим праздником связаны и Похвальские посвящения храмов и приделов.

Преображение — сюжет, связанный с явлением, описанным в Евангелиях (Мф. 17:1–9; Мк. 9:2–9; Лк. 9:28–36), где повествуется об одном из важнейших событий земной жизни Христа, его восшествии на гору Фавор вместе с любимыми учениками Петром, Иаковом и Иоанном и Преображении — изменении Его земного облика, источавшего божественный свет. Одновременно с этим раздался глас: «Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором все Моё благоволение». И свет, и глас утверждали всю полноту божественного достоинства Христа, истинность его как Сына Божьего. Рядом со Спасителем стояли ветхозаветные пророки — Моисей и Илия — свидетели ветхозаветных теофаний, явившиеся для подтверждения тождества божества. Преображение по хронологии предшествовало Страстям и смерти Спасителя, дабы по слову канона «страдание уразумели вольное», то есть понимали добровольность, а не принужденность Жертвы Логоса за род людей. Фаворский свет, осиявший Спасителя в Преображении, столь непохожий на все земные световые явления, стал в традиции православного богословия восприниматься как знак передачи божественной энергии человеку (поскольку Христос в Преображении имел человеческую плоть), то есть обожения. Празднование произошедшего накануне Пасхи Преображения в чине богослужения было перенесено на 6 (19) августа из-за перенасыщенности богослужений великопостного и предпасхального круга. Существуют две основные иконографические редакции «Преображения»: развернутая и сокращенная. В развернутой изображается не только само событие и главные действующие лица (Христос в мандорле, Моисей и Илия, апостолы, упавшие с горы), но и восшествие Христа с учениками на гору и схождение с горы. Поскольку темой беседы пророков с Христом был его «исход» — жертвенная смерть на кресте, можно видеть в развернутой редакции «Преображения» аллюзию на ветхозаветное шествие Авраама с Исааком на гору Морив, дабы совершить жертвоприношение. Мандорла, окружающая Спасителя, с середины XIV в. (эпохи споров о фаворском свете) становится особенно сложно устроенной, из ее овала исходят треугольные или ромбовидные лучи — символы Св. Троицы.

Преполение — наименование определено праздником середины Пятидесятницы (отрезка времени с Пасхи до дня Св. Троицы) в память о Сошествии Св. Духа на апостолов, которое произошло на пятидесятый день по Пасхе. Праздник Преполения содержал в себе многочисленные аллюзии на Христа, подающего верным воду жизни, позволяющую не жаждать вновь, на воды христианства, ведущие в жизнь вечную. Значимой была и тема Церкви, ее учения как источника воды живой. Преполение предшествовало так называемой Неделе о самарянке, где символика источника

воды вечной была главной. Сюжет, именуемый в православной традиции Преполовением, иллюстрирует текст Евангелия от Луки (2:41–52), где повествуется о проповеди юного Христа учителям закона в храме — доме Отцем. Смысл Преполовения актуализировал идею о том, что источник христианского учения — не книга, не текст, не закон, но сам Христос. Композиция входила в состав так называемого литургического цикла (наряду с сюжетами «Беседа с самарянкой», «Исцеление слепого», «Уверение Фомы», раскрывающего вероисповедные основы христианства. Располагался цикл в восточной зоне храма. В иконописи Преполовение появляется не ранее начала XV в., вхождение Преполовения в праздничный ряд иконостаса определено усилением ориентации иконостаса на реальность чинопоследования богослужбного года.

«Причащение апостолов» («Евхаристия») — композиция сложного символично-догматического содержания, являющаяся одновременно напоминанием о Тайной вечере Христа с учениками накануне Распятия, во время которой Христос претворил вино и хлеб со словами «Сие есть Тело Мое, которое за вас предается» (Лк. 22:17–21; Мк. 14:22–23; Мф. 26:26–28), и запечатлением реального причащения верных в литургии. Возникла впервые в монументальной росписи, с самого начала располагалась в алтарной зоне, широкое распространение получила около середины XI столетия, особенно на территориях православия так называемой кирилло-мефодиевской традиции, где соприкасалось греческое и латинское влияние (Македония, Болгария, Древняя Русь). Изображение причащения апостолов под двумя видами (хлеб и вино) было призвано утвердить приверженность этого храма этой территории константинопольскому чину богослужения. Особую актуальность Причащение апостолов приобретает в XI–XII вв., благодаря спору об опресноках (о веществе Св. Даров — пресном хлебе у латинян и квасном — у православных), а затем о смысле и содержании самой жертвы (евхаристические споры XII в.). Со способом причащения и веществом Св. Даров начинают ассоциировать конфессиональную принадлежность и даже национальную идентичность (особенно со второй половины XII в. в связи с возрастающей угрозой со стороны католического Запада). Известны два основных типа «Евхаристии»: символическая с апостолом Павлом, реально не присутствовавшим на Тайной вечере, но возглавляющим группу причащающихся вином; и историческая (с начала XIV в.), где изображается Иуда, недостойный причащения. Христос изображается дважды по сторонам от одного или двух престолов, ему сослужат ангелы. С начала XV в., с распространением новшеств, связанных с проникновением исихастской традиции в осмысление литургии, Тайную вечерю начинают изображать на иконах, помещая ее на Царских вратах, напрестольных сенях, вводя в праздничный чин иконостаса.

Психособория (Душеспасительница) — один из эпитетов образа Богоматери с Младенцем, представленной в типе Одигитрии. Однако, как

и Богородица Перивлелта, Психосострия — образ более мягкий, менее торжественный и непреклонный по сравнению с Одигитрией-Путеводительницей, хотя Младенец так же восседает на левой руке Марии, а правая ее рука обращена к нему в молнии. Христос благословляет правой рукой, в левой держит свиток, упирающийся Ему в колено. Голова Богородицы слегка наклонена к Сыну, хотя смотрит она на молящихся. Голова Христа и взгляд Его обращены к Богородице. Сложный внутренний диалог, происходящий между Матерью и Сыном, участие в этом собеседовании предстоящего иконы, соединение в образе Богородицы тем Царицы Небесной, но и милосердной Заступницы и Ходатаицы послужили основой наименования типа. Характерный тип Психосострии представлен на иконе с идентичной греческой надписью из церкви Богородицы Перивлелты (Климента) в Охриде (первая половина XIV в.).

Пятидесятница (Сошествие Св. Духа на апостолов) — событие и установленный в память о нем праздник описаны в тексте Нового Завета (Деян. 2:1–13). На пятидесятый день по Пасхе, когда апостолы по традиции собрались вместе в горнице апостола Иакова, послышался внезапный шум и на каждого из учеников Христовых сплел огненный язык, после чего апостолы исполнились Духа Святого и заговорили на разных языках. Праздник Пятидесятницы (Сошествия Св. Духа на апостолов) именуют днем Св. Троицы, поскольку именно в этот день ученикам Христовым явилось третье лицо Св. Троицы и осуществилась триниостасная полнота божественных теофаний. Явление Св. Духа было обещано Спасителем ученикам как необходимая мера существования христианской Церкви на земле и как восполнение отсутствующего Учителя — Христа. Начиная со времени восстановления иконопочитания (IX в.) апостолы обычно изображаются сидящими (в доиконоборческую эпоху — стоящими). Средневизантийская монументальная традиция предпочитала помещать этот сюжет в куполах, где апостолы располагались по кругу, а народы, которым предстояло просветиться евангельской истиной, — в парусах купола (мозаика храма Оснос Лукас в Фокиде). Из центра купола расходились радиальные лучи света, спускаясь к каждому из апостолов. В XII в. появляется изображение архитектурных палат — триклиний, в котором восседают апостолы. Их фигуры располагаются уже полукругом вокруг темного арочного проема, в котором представлено олицетворение космоса — ойкумены, которую должны просветить апостолы; в разведенных в стороны руках Космоса плат, в котором лежат свитки — символ «языцев». Арка — вход в триклиний — может быть пустой (диптих слоновой кости X в., Государственный Эрмитаж), закрытой вратами (суздальские Золотые врата, XII в.), а фигура старца Космоса может заменяться фигурой юной девы (Волотовская роспись, 1363 г.; Мюнхенская псалтирь, конец XIV в.). В сцене Сошествия Св. Духа на апостолов всегда в соответствии с сюжетом большое значение отводится приемам запечатления божест-

венного света, исходящего из сегмента в верхней части изображения и энергичными бликами и росчерками падающего на одежды и лики апостолов. Апостолы могут изображаться со свитками или свашгельскими кодексами в руках, иногда сочетается и то и другое.

Рождество Богородицы – событие, описанное в Протоевангелии Иакова, Псевдоевангелии Матфея и других неканонических источниках. Праздник в честь рождения Богородицы, произошедшего по божественному обетованию от престарелых и бездетных Иоакима и Анны из колена Давидова, был установлен в V в. (отмечается 8/21 сентября). Иконография сюжета существует в двух основных вариантах: развернутом и сокращенном. Во втором отсутствуют обязательные для первого варианта стол с дарами роженице, фигура Иоакима, колыбель с маленькой Марисей. Остальные элементы – ложе и восседающая на нем Анна, девы, приносящие дары, купание Марии – присутствуют в обоих вариантах. Сцена представлена в интерьере. С XV в. в композицию «Рождества Девы» помещают сцену ласкания Богоматери («Первые шаги Богоматери»). Сцена рождения Девы, которая принесет миру Спасителя, исполнена аллюзий на событие Рождества Христа, а детали, входящие в нее, истолковываются символически. Обряд омовения Марии – намек на будущее омовение – обновление мира; процессия дев с дарами – прообраз поклонения волхвов и литургических шествий со Св. Дарами, возглавляемых ангелами; сами дары, выставленные на столе (по античной традиции это сосуды и чаши), – намек на будущие жертвенные Дары на престоле; белоснежные пеленки Марии – символ ее чистоты. В монументальном искусстве сцена появляется уже в XI в., в иконе – позднее. С конца XV в. композиция «Рождества Богоматери» входит в состав праздничного чина иконостаса, а в поздней русской традиции вместе с другими богородичными сценами даже вытесняет догматически значимые Великие праздники.

Рождество Христово – событие чудесного рождения Сына Божия от Девы Марии и праздник, установленный с раннехристианских времен в память об этом событии (25 декабря/7 января). Евангелие подробно повествует о тайне рождения Христа (Мф. 1:25; Лк. 2:6–8), дополнительные сведения содержатся в Протоевангелии Иакова. Первоначально Рождество Христово отмечалось вместе с Крещением (праздник Богоявления Господня), но с IV в. оба праздника получают самостоятельное значение, причем Рождество Христово празднуется и как богородичный праздник. Сложение композиции «Рождества Христова» относится к самому раннему периоду христианского искусства, поскольку этот сюжет входил в набор сцен, изображаемых на паломнических реликвиях из Святой земли. Первоначальный вариант Рождества Христова отличался предельным лаконизмом, изображались лишь главные действующие лица – Богоматерь, Младенец Христос, волхвы. Для раннего периода обязательна тема поклонения волхвов, которая иногда

даже замещает собой Рождество Христово (мозаики церкви Санта-Мария-Маджоре в Риме). Это замещение подчеркивало в акте Рождества идею рождения Бога. Последнее было связано с необходимостью утверждения христологической догмы, с противостоянием несторианской и арианской ересям. Новый этап становления композиции «Рождества Христова» совпадает с периодом восстановления иконопочитания (IX в.). Даже небольшие произведения этого времени (диптихи слоновой кости) демонстрируют ясную отчетливость догматического и литургического смысла события: воплощения на земле Логоса, соединившего небеса и землю. С периодом IX–X вв. совпадает формирование системы Великих двенадцатых праздников, в круг которых обязательно входит Рождество Христово. С конца XI в. в связи с интенсификацией почитания Богоматери, оформлением Страстной литургии возникает тенденция к параллельному прочтению богородичных и христологических композиций, особенно популярной становится пара «Рождество Христово» – «Успение». В XIV в. более значимой становится параллель «Рождества Христова» и «Вознесения» – символических начала и конца земной миссии Спасителя. Существует сокращенный вариант иконографии «Рождества Христова» – с изображением наиболее значимых персонажей. Развернутый вариант, особенно популярный с конца XI столетия, соединяет центральный эпизод с большим количеством параллельных и последовательно взаимосвязанных с Рождеством событий. Например, синая икона «Рождество Христово» конца XI в. соединяет с главным эпизодом ликование ангелов, благовестие пастухам и волхвам, путешествие волхвов, поклонение волхвов, их возвращение, сон Иосифа, бегство в Египет, избивание вифлеемских младенцев и другие сцены. Иконография самого события также может иметь многочисленные вариации, осмысляемые в символическом контексте. Так, Мария может возлежать или восседать, в разных поворотах и с разными жестами; ясли в пещере Вифлеема могут предстоять ангелы (диптихи второй половины X в., Государственный Эрмитаж) или «чистые» жертвенные животные (вол и осел); в сцене омовения Младенец Христос может стоять фронтально, прообразуя свое будущее Крещение.

Символы евангелистов – ангел (Матфей), лев (Марк), телец (Лука), орел (Иоанн). Эти животные – таинственные человекообразные создания, символизирующие творение еще в Ветхом Завете. Они описаны в видении Иезекииля как окружающие Бога, служащие ему, сопровождающие его движение (Иез. 1:4–28). Эти же животные были даны в видении небесного престола Иоанну Богослову (Откр. 4:2–9). В византийском искусстве символические животные могут сопровождать изображения евангелистов (иконография известна с XI в.), входить в состав композиции «Спас в силах» (первые примеры в миниатюре XI в.). В позднем Средневековье получают распространение композиции на царских вратах иконостаса, где портреты евангелистов соединены с их символами.

Снятие со креста — событие, произошедшее после жертвенной смерти Спасителя на кресте и перед его погребением (Ип. 19:38). Снятие со креста подробно описано в апокрифическом Евангелии Никодима и в литургических текстах повечерия Великого пятка (пятницы Страстной недели). В центре композиции на фоне Голгофского креста — главные действующие лица: Богоматерь, поддерживающая голову Сына с одной стороны, Иосиф Аримафский и Иоанн Богослов, снимающие сильно изогнутое, безвольное тело Христа, — с другой. В композиции развитых изводов могут присутствовать Никодим с лестницей, Иосиф (или замещающий его персонаж), вытаскивающий клещами гвозди из ног Спасителя, а также жены с благоуханиями в сосудах, готовящиеся умастить тело Христа перед погребением. Как Распятие и Оплакивание, Снятие со креста — событие вселенского масштаба, поэтому земные персонажи здесь соединяются с плачущими ангелами и «скорбящими» силами природы. На заднем плане, за крестом, — стена Иерусалима. В иконах сцена «Снятие со креста» может соединяться с «Оплакиванием» и «Положением во гроб». Подобно многим сценам страстного цикла композиция «Снятие со креста» получила развитие вместе с формированием Страстной литургии, то есть в конце XI—XII вв. Однако изображение снятия со креста имеется уже на диптихе слоновой кости из Ганновера, датированном серединой X в. Первые примеры композиции «Снятия со креста» в иконографии, ставшей традиционной, встречаются в миниатюре третьей четверти XI в. (Пармское Евангелие, № 5), на рубеже XI—XII вв. — в диптихах-складнях, затем в монументальной живописи и лишь с XIV в. — в иконе. Существует мнение, что на иконографию «Снятия со креста» оказали влияние шитые покровы — плащаницы с изображением заключительных страстных эпизодов, участвующих в чине богослужения Великого пятка.

Собор архангелов — общее наименование нескольких праздников, посвященных небесным силам: Собору архангела Михаила и прочих бесплотных сил (празднуется 8/21 ноября), Собору архангела Гавриила — на следующий день после Благовещения (празднуется 26 марта/8 апреля). Оба праздника упоминаются в источниках начиная с X в., однако есть мнение о более ранней традиции празднования Соборов небесных сил, установленного в Александрии (V—VI вв.). Очевидно, к этой александрийской традиции восходит изображение на коптской ткани — храмовой завесе VI в. (музей в Кливленде), представляющей генетические прообразы обоих соборов. В верхней части завесы изображены архангелы, несущие щит — мандорлу с образом Спаса на радуге; в центре — архангелы с коньями и победным щитком по сторонам от фигуры Богоматери с Младенцем на престоле. Существует несколько иконографических типов Собора архангелов, в зависимости от того, с каким праздником связан сюжет. Собор Михаила и Гавриила представляет двух верховных архангелов во фронтальных позах, держащими перед собой круглый щит — медальон с образом Спа-

са Эммануила. Иконография этого изображения восходит к античному победному образу на щите, который несла богиня победы Нике, а также к подднеримским традициям императорского культа, когда очередного императора войны поднимали на щите. Распространение этого изображения связывают с победой иконопочитания (843 г.). Собор архангела Михаила представляет небесного архистратига как главу небесного воинства, победоносного антагониста сатаны. Тема архангельского Собора соотносится с идеями предвечного небесного совета об искуплении, а также с теофаническими видениями (миниатюра «Видение Исайи» в «Омелиях» Иакова Коккиновафского из библиотеки Ватикана, гг. 1162, вторая четверть XII в.).

Собор Богоматери — праздник, установленный в честь Богоматери и отмечаемый на второй день по Рождестве Христовом (26 декабря/8 января). Праздник прославления Богоматери известен с IV—V вв. В древних месящесловах его называли «Родильные дары», проясняя тему двойного дарения, восходящую к древней традиции принесения даров родильнице. Собор Богоматери — это принесение даров Богоматери и Младенцу от всего тварного мира: ангелы приносят пение, небеса — звезду, пастыри — чудо, земля — вертеп, пустыня — ясли. Но Богородица и сама лучший и величайший дар рода человеческого Богу — чистая и совершеннейшая Мать и Дева. Тема праздника — прославление, величание Богоматери как источника обновления и спасения мира. Иконография сюжета сформировалась под влиянием текста рождественской стихиры Иоанна Дамаскина «Что Ти принесем Христе...». С конца XII в. сюжет встречается в монументальной живописи, а в иконе известен с XIV в. В центре композиции изображается Богоматерь с Младенцем на престоле. Ее окружают славословящие ангелы и люди (представителями рода людского служат гимнографы и церковные иерархи), а также приносящие дары волхвы.

София Премудрость Божия — в ветхозаветных и новозаветных представлениях олицетворенная мудрость божества. Термин возник в Древней Греции, но употреблялся там как отвлеченное понятие. Хотя и существовала древняя традиция отождествления Софии с богиней Афиной, тем не менее мудрость в греческом понимании — абстрактная категория, а не лицо. Только в ветхозаветной традиции Мудрость приобретает личностный облик. В ветхозаветных текстах Притч Соломона, Премудрости Соломона и Премудрости Иисуса, сына Сирахова, София Премудрость выступает как олицетворение созидательной любви Бога, Его жизнетворческая энергия и мироустроющая воля, принцип творения мира и соучастница всего созданного в космосе и за его пределами. Она — девственное порождение Отца, близкое Ему до тождества «дыхание славы Божией». Ветхозаветная Премудрость, как и античная, существо женского рода, она космогоническая художница и одновременно «веселие» — радость о совершенстве созданного, она же — «зеркало» славы Божией. Раннехристианская традиция апостоль-

ских времен отождествляет Софию со вторым Лицом Троицы — Сыном Божиим, Иисусом Христом, который «Божия сила и Божия премудрость» (1 Кор. 1:24). Лик Христа Логоса до воплощения совпадает с пророчеством Исайи об «Ангеле Великого Совета» (9:6) и предваряет пламенного ангела в Апокалипсисе (Откр. 10:1). Вместе с тем Премудрость ассоциировалась и с третьим лицом Св. Троицы — Св. Духом (в иудейской традиции женского рода). В основе ассоциации — веселие, праздничность Св. Духа, а таюже аспекты, связанные с идеями человеческой общности. Поздняя традиция вновь возвращается к жепственному образу Софии, воплотившемуся в Богоматери — Церкви. Древняя иконография Софии восходит к тексту Притч Соломона: «Премудрость созда себе храм». Изображения такого рода встречаются в монументальной живописи уже в начале XIII в., а в конце этого столетия входят как обязательная составная часть в циклы ветхозаветных богородичных прообразов (храм Софии в Трапезунде, церковь Климента в Охриде и др.) Доминирующие темы композиции: Богоматерь как земное воплощение мудрости и «храм», «тело» Логоса, и Евхаристия — как трапеза Премудрости. Очевидно, такие композиции стали основой новгородского варианта иконографии Премудрости (известен в иконах с рубежа XIV—XV вв.). В центре иконы на семистопном престоле восседает огнезрачное крылатое существо с восьмиконечным нимбом (символом Премудрости). София облачена в царские одежды, на голове ее золотой венец, в руках свиток. София помещена в круглую многоцветную звездчатую мандорлу — символ космогонического значения Мудрости, устрояющей гармонию Вселенной, круглая земля — «подножие пог ее». Космический аспект Премудрости подчеркиют и изображением сверху дуги небесного свода с ангелами, поклоняющимися Престолу Уготованному. По сторонам от Софии стоят Богоматерь в типе Никопеи и Предтеча с развернутым свитком, на котором слова: «Се Агнец Божий, вземляй грехи мира». Так ветхозаветная Премудрость — строительница гармонического космоса — становится образом новозаветного спасения мира, включая и смысл жертвы, и смысл последнего ходатайства за людей (поскольку Богоматерь и Предтеча представлены в деисусных позах). Лишь очень поздно, в XVI в., происходит постепенное сближение Премудрости с образом Девы Марии как просветленной твари, в которой становится «софийным» весь космос. Не случайно именно в XVI в. храмовый праздник Софии Новгородской был перенесен со дня Обновления храма Гроба Господня на день Успения Богоматери. Киевский вариант Софии возник не ранее конца XVII в. и трактует тему в типичном для этого времени аллегорическом ключе.

Сошествие во ад — появление Христа в присподней после смерти на кресте и погребения, знаменующее Его торжество над смертью и силами сатаны. В православной традиции композиция «Сошествие во ад» замещала «Воскресение Христово». Христос, окруженный ярким сиянием («луч от источника Света вечного»), изображается в центре композиции, в ногах Его скрещенные врата, запоры

ада и погранный сатана. Христос протягивает руки прародителям Адаму и Еве и находящимся за ними в гробах другим ветхозаветным праведникам. Композиция может быть представлена в развернутом и сокращенном иконографическом типе. К сокращенному типу принадлежит мозаика храма Осиеос Лукас в Фокиде (1101 г.) или миниатюра Хлудовской псалтири (ок. 850 г.), изображающая лишь Спасителя, Адама и Еву. В развернутом типе (фреска в Грачанице, 1321 г.; фреска храма Федора Стратилата в Новгороде, 1380-е гг., и др.) Сошествие во ад — космическое, панорамное событие с огромным числом действующих лиц, с ангелами в небесах. См. также **Воскресение Христово**.

Сошествие Св. Духа на апостолов см. **Пятидесятница**.

Спас в силах — особый тип изображения Христа Пантократора в радужном сиянии небесной славы, в окружении небесного воинства и четырех апокалиптических животных — символов евангелистов. Иконография сформировалась на основе ветхозаветных пророческих видений (Иезекииль, Исайя) и Откровения Иоанна Богослова (4:2–9). Немаловажное значение для определения составных частей композиции имела и «Небесная иерархия» Псевдо-Дионисия Ареопагита, повествующая о чинах небесных сил и их функциях. Зрелую иконографию «Спаса в силах» можно обнаружить уже в миниатюрах третьей четверти XI в. (Пармское Евангелие, № 5), в «Омилиях» Иакова Коккиновафского второй четверти XII в. (библиотека Ватикана, gr. 1162). В иконе первый пример «Спаса в силах» — центральный образ Деисуса Благовещенского собора Московского Кремля (конец XIV в.), написанный Феофаном Греком. Некоторое смешение с образом «Спас в силах» имели хорошо известные с конца XI в. композиции «Христос во славе», наноминающие о вознесении Спасителя и предвещающие Его Второе пришествие. Христос в этом особенном типе может быть представлен в нескольких вариантах: как Ветхий Денми (в виде седовластого старца), как Всдержитель и как Предвечный Младенец — Эммануил.

Спас Нерукотворный — иконографический тип Христа, представляющий Его лик на убресе (плате) — Св. Мандилион, или на чрепии (черепице) — Св. Керамион. Согласно православному преданию, Нерукотворный образ Христа был запечатлен для Авгаря — царя Эдессы, просившего изобразить Христа. Христос умыл лицо, отер его платом, на котором остался отпечаток, и вручил плат посланному Авгарем художнику вместе с письмом, содержащим исповедание православной веры. Спустя некоторое время при нашествии арабов на Эдессу был замурован в городскую стену, где и был обретен в 545 г. вместе с образовавшимся отпечатком на черепице. В 944 г. оба Нерукотворных образа были перенесены в Константинополь, где хранились в реликварии императорской церкви Богородицы Фаросской. Как и все Христовы реликвии, Мандилион и Керамион были утрачены после нашествия на Константинополь крестоносцев в 1204 г. Христианская традиция рассматривает

Нерукотворный образ Христа как одно из доказательств истинности воплощения второго лица Св. Троицы в человеческом образе. Мандилион и Керамион — важнейшие свидетельства в пользу иконопочитания, они отражают суть православной концепции образа — источник иконой божественных энергий, проявляющих свое действие, в частности, и в том, что образ может давать отпечатки. Перенесение Нерукотворного образа из Эдессы в Константинополь празднуется в Православной церкви 16 (29) августа. Различия иконографических вариантов Нерукотворного образа касаются в основном изображения ткани платя: она может быть натянутой или обвисать мягкими складками (последнее характерно для более позднего времени). Часто ткань имеет ромбовидный узор, восходящий к типу плетения древней материи.

Срѣтение (*старослав. встреча*) — праздник, отмечаемый 8 (15) февраля, был установлен в VI в. в память о принесении сорокадневного Младенца Иисуса в Иерусалимский храм. В основе обряда лежал ветхозаветный закон о посвящении всех первенцев мужского пола Господу, данный Моисеем. Событие описано в Евангелии от Луки (2:22–38). Даже само его название выступает как свидетельство главной идеи сюжета — встречи Ветхого и Нового Заветов, знаменующая замену ветхозаветных жертвоприношений Новой Жертвой (ветхозаветный первосвященник храма Симеон встречается Христа и узнает в Нем Мессию). Богородица в этой сцене предстает как жрица, как служительница храма, приносящая на алтарь спасения мира «Свет просвещения языков и славу людей Твоих Израйля» — своего единственного Сына. Второй важный аспект в смысловых интонациях Сретения — слова Симеона, обращенные непосредственно к Марии: «И Тебе Самой орудие пройде душу», которые должны были подчеркнуть соучастие Богоматери в Страстях Господних, ее значение в искуплении. Не случайно эти слова Симеона рассматривались в контексте Страстной литургии, как предсказание материнских мук у креста Распятия («Душу Мою пройде по речению Симеона страдание»). Среди первых изображений Сретения — мозаика триумфальной арки церкви Санта Мария Маджоре в Риме, 431 г. В росписях Сретение входило в состав двенадцатых праздников, в том числе в праздничный чин иконостаса. В зависимости от сочетания с другими эпизодами в декорации храма сюжет мог прочитываться в различных аспектах. Среди главных — признание Симеоном во Младенце Сына Божия. «Сретение» служило символической парой «Введению Богоматери во храм» или «Благовещению» (фрески храмов в Нерези, Нереднице) и часто изображалось напротив «Благовещения» на западной подпружной арке. Первая пара построена на прообразовательном смысле: Младенца Христа, как и маленькую Марию, посвятили храму и ввели во храм. Во второй паре подчеркивается добровольное обречение Богоматерью себя на страдание уже в момент Благовещения — Воплощения. Для Сретения характерны два основных извода. В первом действии совершается внутри храмового простран-

ства, часто прямо над престолом, над которым возвышается сень — киворий, иногда перед престолом, редко — за престолом. В соответствии с этим сильнее акцентирован жертвенный аспект: «Яко престол бо держиши Бога», — поется в каноне Козьмы Маюмского на Сретение. Во втором изводе Симеон встречает Богоматерь и младенца Христа на ступенях, ведущих в храм, благодаря чему большее значение получает тема лестницы, соединения небесного и земного, предвозвещенного еще в сюжете о Лестнице Иакова, и тема склопения ветхого закона перед новозаветной истиной (низко согбенная фигура Симеона с покровенными руками). Два остальных персонажа росписи — Иосиф Обручник и праведная Анна — располагались за Марией, иногда Анна стояла вместе с Симеоном. Архитектурный стаффаж композиции, другие детали изображения также имели символическое толкование.

Страстная Богородица — иконографический тип Богоматери с Младенцем, включающий в композицию изображение слетающих ангелов с орудиями Страстей. Иконография Богоматери Страстной начала формироваться, подобно другим осознанным сквозь призму Страстной литургии иконографическим типам, в конце XI—XII вв. Тип Младенца в этой композиции не имеет жесткой фиксации. Христос может быть изображен полудлежащим в объятиях Матери, «подающей» Его верным наподобие причастной лжицы (фреска церкви Богоматери Аракиотиссы, 1191 г.). Его фигура может быть представлена в сложном S-образном движении, когда Он, прикиповенно обращаясь к Матери, держится за ее правую руку (иконы Страстной Богоматери, XVI в.). Скрытый памак на тему Страстной Богородицы может содержать и более спокойная иконография Одигитрии, с образом которой соединяются поклоняющиеся ангелы с покровенными руками, а на обороте изображен Христос во гробе (икона XII в. из музея в Кастории). В основе символики Страстной — литургический мотив Богоматери как трапезы, престола с вознесенным на нем Агнцем — Христом.

Страшный Суд — предстоящий в конце времен суд вторично пришедшего Христа над всеми когда-либо жившими людьми, воскресающими во плоти для этого суда и получающими соответственно со своими делами либо вечное блаженство, либо вечное наказание в аду. Понятие Страшного Суда как заключительного акта мировой истории существовало уже в ветхозаветной традиции, где интерпретировалось как окончательное торжество Господа — «день Яхве» (Ис. 13:2–9, Иез. 30:3). Представления о конце времен и последнем суде были дополнены видением пророка Даниила (7–8). Евангелие содержит многочисленные упоминания о Страшном Суде (Мф. 25:1–13; 25:31–33), однако наиболее полная картина этих событий дана в Откровении Иоанна Богослова (6:12–14), рисующем Страшный Суд как космическую катастрофу. Систематизация эсхатологических представлений в христианской традиции произошла позднее, в IV в., особую роль в ней сыграл Ефрем Сирин. Важное место в конкретизации картины Страшного Суда заняло житие

Василия Нового, дополнившего апокалиптические представления рядом новаций (видение Царствия Небесного и др.). Иконография «Страшного Суда» складывается в православном искусстве на протяжении XI–XII вв. Характерно, что мы не знаем ни одного памятника константинопольской традиции с изображением Страшного Суда вплоть до начала XIV в. (эта композиция представлена не в основном пространстве храма, а в погребальной капелле монастыря Хора. Хотя существуют письменные свидетельства о более ранних изображениях Страшного Суда (письмо Иоанна Дамаскина императору Константину Копроному в защиту икон), достоверно утверждать присутствие этого сюжета в классической византийской декорации невозможно. Очевидно, обязательность размещения этой композиции в западной части основного пространства храма касалась исключительно периферии православной ойкумены. В иконе этот сюжет начинают изображать с начала XV в. Композиция «Страшного Суда» включает в себя множество изображений. Это образ Второго пришествия Христа, воскресения мертвых (земля и море отдают мертвецов), суд над праведными и грешными (апостолы, восседающие на престолах, Богородица и Предтеча, предстоящие в молении перед Спасителем, взвешивание добрых и дурных дел), рай («Лого Авраамово», «Богородица с ангелами» и «Благодарный разбойник», а также шествие праведных в рай) и ад; космическое преображение мира (сворачивание свитка небес, падение солнца, луны и звезд, завершение развития времени); видения истории мира и народов и неотвратимости конца («Видение пророка Даниила»).

Тайная вечеря — последняя вечеря Христа с учениками накануне Распятия, описанная в трех Евангелиях (см. **Причащение апостолов**). С конца XIV — начала XV в. входит в состав праздничного чина иконостаса, а затем занимает место над Царскими вратами, в центре иконостаса, как прообраз реального причащения верных. В живописи известна со времени катакомбных фресок (III в.), входит в состав страстных эпизодов в мозаиках Сан Аполлинарियो Нуово, VI в.

Троеручица — иконографический тип Богородицы с младенцем, имеющий в композиции изображения третью руку, первоначально (в хилапдарской святыне — знаменитой чудотворной иконе монастыря Хилапдар на Афоне) исполненную из серебра. Предание связывает возникновение образа с эпохой иконоборчества. Иоанну Дамаскину, защитнику икон, по приказу императора-иконоборца Льва Исавра была отрублена кисть правой руки. Богородица исцелила Иоанна, вернув ему руку, и повелела сделать эту чудесную десницу «тростию скорописца», направленной на прославление Царицы Небесной и защиту святых икон. В память об этом чудесном спасении Иоанн Дамаскин приложил выкованную из серебра десницу к иконе Богородицы, перед которой молился. Празднование Троеручицы приходится на 28 июня (11 июля) — день, когда список чудотворной иконы был привезен с Афона на Русь. Хи-

лацдарская икона Богородицы Троеручицы относится в сохранившейся части своей живописи к началу XIV в., ее покрывает серебряный оклад, частью которого является и третья рука — своеобразный приклад к иконе. Однако в народной традиции эта серебряная десница-приклад довольно скоро, уже в XIV в., превратилась в реальную третью руку (фреска Белой церкви Каранской в Сербии, третья четверть XIV в.). Своеобразное объяснение этой иконографии обнаруживается в русском «Сказании о чудотворных иконах Хиландарского монастыря» XVI в., где третья рука появлялась на только что написанной иконе чудесным образом, несмотря на трехкратные попытки иконописца смыть это «лишнее» изображение.

Троица Ветхозаветная — сюжет основан на главе книги Бытия (18), повествующей о явлении престарелым и бездетным Аврааму и Сарре трех ангелов. Ангелы предсказали Аврааму чудесное, вопреки биологическим законам, рождение Исаака. Под видом ангелов-странников Аврааму явилось само троичное божество. Изображение события приобрело необыкновенную актуальность после принятия догмата о тринитстве на II Вселенском соборе (381 г.). Изображение Ветхозаветной Троицы стало рассматриваться как демонстрация единства трех лиц, их равнозначности и единосущия их и одновременно разницы ипостасей. В новозаветной традиции трапеза у Авраама Троицы Ветхозаветной — прообраз будущей искупительной жертвы и евхаристической трапезы. Поэтому явление трех ангелов Аврааму и вкушение ими агнца — закланного Авраамом тельца — воспринимаются в контексте космического домостроительства Господня и предвечного совета Троицы о судьбах мира и человечества. Первые сведения об изображении Троицы относятся к 314 г. Композиция практически обязательна в составе раннехристианских и ранневизантийских декораций (мозаики церковью Санта Мария Маджоре в Риме, Сан Витале в Равенне). На протяжении средневизантийского периода «Ветхозаветная Троица» — сцена, входящая в евхаристические циклы (фрески храмов Св. Софии Киевской, Св. Софии Охридской, XI в.). С обновлением литургической дискуссии на тринитарную тему в конце XII в. сцена вновь начинает изображаться как самостоятельная композиция (фрески капеллы монастыря Иоанна Богослова на Патмосе, ок. 1200 г.). Новый интерес к этому сюжету возникает в конце XIV — начале XV столетия. На этот период приходится монументальное изображение Св. Троицы во фресках Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде, целая серия византийских и русских икон со Св. Троицей, включая знаменитую икону Андрея Рублева. По-видимому, эта новая актуализация композиции связана с исихастской традицией, в которой изображение Троицы — образ грядущего преобразования и обновления всей твари и космоса на основах единства и просветленной гармонии, присущей самой Троице. Именно так трактует этот образ преподобный Никон, заказчик рублевской иконы, при-

званной «побеждать страх непавистой розни мира сего». Троица существует в двух основных вариантах: изображаются только три ангела или в сцене присутствуют Авраам, Сарра, сцена заклания тельца и др. Последний вариант часто называют «Гостеприимством Авраама». Гораздо существеннее композиционное различие вариантов Св. Троицы, предполагающее разные аспекты прочтения сцены. В ней может выделяться центральная фигура (крестчатым нимбом, масштабом, размерами своих крыльев, обнимающих двух других ангелов) или, наоборот, намеренно подчеркиваться равенство ангелов. Не всегда ясно отождествление ангелов с их прообразами, тем более что буквенные обозначения могут быть приложимы и к Богу Отцу, и к Сыну (дискуссия об ангелах на иконе Андрея Рублева). Основные элементы стаффажа композиции, архитектура, пейзаж истолковываются символически. Палаты — образ домостроительства Господня; дерево — древо жизни вечной, жизни духовной, даруемой Св. Духом; гора — образ духовного восхождения; чаша, стоящая на столе, — образ евхаристической чаши, вознесенной на жертвенный престол, и т. д. Не менее существенны скрытые символические намеки. Например, в знаменитой иконе Андрея Рублева это не только образ кругового пространственного построения композиции, поразительного ритмического единства трех ангелов, но и прочтение пространственной цезуры вокруг центрального ангела (образованной силуэтами двух ангелов по сторонам от него) как евхаристической чаши — потира, в котором может находиться только образ Иисуса Христа.

Уверение Фомы — событие, произошедшее после Воскресения Христа и явления Его ученикам, описанное в Евангелии (Ин. 20:24–29). Этот сюжет вспоминался в православной традиции в особый день — Фомино воскресенье, приходящееся на первое воскресенье по Пасхе (Антипасха, или Пасха мертвых, — день поминовения всех умерших). В это воскресенье читался текст Евангелия от Иоанна, повествующий о том, как Христос входит к ученикам сквозь «двери затворенные» и убеждает Фому осязать его раны и «вложить персты в ребра». Не верующий в Воскресение Фома (имя, ставшее нарицательным) убеждается в реальности превосходящего разумение события. Одно из самых ранних изображений этой сцены — на так называемом Миланском диптихе с евангельскими сценами (слоновая кость, V в.). Уверение Фомы не вошло в классический круг двенадцатых праздников, хотя значимость этого события в вероисповедном контексте была столь велика, что сцена изображалась в монументальной росписи наравне с Великими праздниками (мозаики Дафни, конец XI в.), а иногда присутствовала на праздничных диптихах слоновой кости раннего времени (X в. — диптих в Государственном Эрмитаже). Сцена входила в состав так называемых Сионских праздников (событий, произошедших в горах Сиона — Сионе) и обязательно присутствовала в монументальных росписях с такой программой (фрески центрального креста храма Св. Софии Киевской, после 1036 г.; фрески цер-

кви Апостолов в Пече, ок. 1250 г.). Однако уже с конца XIII в. формируется традиция помещения этой композиции в состав особого цикла явлений Христа по Воскресении, соотносимых с кругом богослужений Цветной Троицы после Пасхи (первые примеры — храм Св. Софии Трапезундской, Сопочаны). В росписях конца XIV в. возникает особый литургический «вероисповедный» цикл, помещаемый обычно в непосредственной близости к алтарю, куда входят «Уверение Фомы», «Беседа с самарянкой», «Преполовение», «Исцеление слепорожденного», соответствующие богослужениям четырех воскресений после Пасхи. В иконописи как отдельный сюжет известен с начала XIV в. (икона из церкви Богоматери Перивлесты в Охриде). Сцена изображалась в составе главных праздничных эпизодов на шитых плащаницах (плащаница Троице-Сергиевой лавры, вторая половина XV в.). Иногда входила в праздничный ряд иконостаса («Уверение Фомы» мастерской Дионисия из Павлова Обнорского монастыря, ок. 1500 г., Государственный Русский Музей).

Умилѣние см. Гликофилусса.

Успѣние — один из двенадцатых праздников, отмечаемый 15 (28) августа. Установлен в воспоминание о кончине Богоматери, празднуется с IV в., окончательно узаконен в 431 г. на III Вселенском Эфесском соборе, утвердившем почитание Девы как Богородицы. Литературную основу иконографии композиции составили апокрифические источники: «Слово Иоанна Богослова на Успение Богородицы», Слова Иоанна, епископа Солунского, Андрея Критского, Германа, патриарха Константинопольского, а также канопы Козьмы Маюмского и Иоанна Дамаскина. В православной традиции смерть Богоматери понималась как полное и непреложное доказательство возможности для человека обрести вечную жизнь за гробом, поскольку смерть Богородицы, ставшая началом ее последующей жизни на небесах, открыла всем христианам врата в Царствие Божие. Успение Богоматери сопровождалось многими таинственными событиями: Богородице заранее дано было знать о будущей смерти; к ее одру были «восхищены» ангелами апостолы из разных концов света; для того, чтобы принять ее душу по смерти явился Иисус Христос в окружении сонма ангелов, в дивном сиянии; нечестивому Авфонии, осмелившемуся посягнуть на тело Богоматери при выносе из Иерусалима, ангел отрубил руки; наконец, апостолы раскрывают гроб Богоматери для опоздавшего Фомы, но не обретают тела Богоматери, уверяясь в ее чудесном вознесении на небо. Сложение зрелой иконографии «Успения» относится, скорее всего, к постиконоборческой эпохе. X и XI вв. датируют диптихи и пластины слоновой кости, на которых встречается развитая иконография Успения (пластина из Государственного Эрмитажа). Около середины XI в. «Успение» изображается в монументальной росписи храма Св. Софии Охридской (с апостолами, несомыми на облаках) и служит символической параллелью «Рождеству Богоматери». Для XII в. устойчивой стано-

вится пара «Рождество Христово» — «Успение Богоматери», прочитываемая в контексте гимна празднику «В Рождестве девство сохранила еси, по Успении мира не оставила Богородице» (фрески Антониева монастыря в Новгороде, Мирожя во Пскове, мозаики Мартораны и Палатины в Сицилии, середина XII в.; фреска Студеницы, 1206 г.). С конца XIII в. монументальные композиции сюжетной Успения становятся особенно разветвленными, постепенно обнаруживая тенденции к формированию особого цикла, состоящего из нескольких эпизодов (фрески церкви Богоматери Перивленты в Охриде, 1295 г.; Кральной церкви в Студенице, 1314 г.; церкви Георгия в Старо-Нагоричино, 1316 г.; церкви в Грачанице, 1321 г.). В иконах композиция встречается с XI в. (икона монастыря Св. Екатерины на Синае), входит в состав праздничных эпистилисов с конца XI в. (Деисус, двенадцать апостолов и двенадцать праздников из монастыря Св. Екатерины на Синае XI—XII вв.). Композиционная схема «Успения» отличается большой устойчивостью, различается лишь распределение основных групп апостолов (начиная с XII в. они изображаются симметрично по сторонам от ложа), наличия святителей по сторонам от Христа, а также ангелов в мандорле Спасителя. Большинство деталей изображения имеют символическое толкование. Так, светильники, изображаемые по сторонам от ложа Марии или перед ним (Богоматерь велела возжечь их, узнав о приближающейся смерти), — образ «свечи света», «свещник невещественного света», с которым сравнивают Богородицу; курильница с углями — образ божественного угля, намек на ветхозаветный прообраз Богородицы из видения Исаяи; стамна — уподобление Богоматери золотой стамне с манной небесной, изготовленной по повелению Моисея; красные туфли перед ложем — образ завершения земного пути.

Христос Вѣтхий Денми — иконографический тип Христа, изображаемого в виде седовласого старца, образ неизобразимого в православной традиции Бога Отца, Саваофа. Первое лицо Святой Троицы интерпретируется как образ Христа-старца, «Ветхого (древнего) Днями», существовавшего предвечно, до Воплощения в лоне Отчем, до начала времени сотворения мира (Ио. 1:3). Наименование образа и его символика восходят к видению Даниила (7:13–14), где пророку дано видеть, «как бы Сын человеческий» подошел к престолу «Ветхого Днями» (Яхве) и получил от него царскую власть над всеми народами и на все времена. Символика изображения основана на текстах Евангелия от Иоанна: «Я и Отец одно» (10:30), «Отец во Мне и Я в Нем» (10:38; 14:10; 17:21), «Видящий Меня видит пославшего Меня» (12:45). Христос Ветхий Денми изображается в белых одеждах, которые являются символическим атрибутом Его невидимости. С другой стороны, это намек на Грядущего Судию — Спаса-белоризца: «поставлены были престолы, и воссел на них Ветхий Днями, и одеяние Его было бело как снег, и волосы главы Его — чистая волна» (Дан. 7:9). Изображение Ветхого Денми использовалось в монументальных росписях вместе с

другими типами Христа (Пантократора, Эммануила, Первосвященника) для доказательства единосущия лиц Святой Троицы, особенно в литургическом контексте (фрески Перези, 1164 г.; Нередицы, 1199 г.; церкви Апостолов в Пече, 1250 г.; Убиси, середина XIV в.; Перивленты в Мистре, третья четверть XV в.), в иконописи — в контексте опровержения антитринитарной ереси (иконы так называемого Отечества — Новозаветной Троицы). Тип Христа Ветхого Денми мог включаться в изображения евангельских событий — Благовещения («Устюжское Благовещение», первая треть XII в.), Крещения (церковь в Грачанице, 1321 г.), Вознесения (фрески церкви Св. Петра на Белом поле, 1324 г.). Уникальное изображение Ветхого Денми на престоле рядом с Христом и Св. Духом, тоже на престолах, было в росписи притвора в Лесове, 1345 г. Иконография Ветхого Денми известна с VII в. (энкаустическая икона монастыря Св. Екатерины на Синае, изображающая Христа в виде седовласого старца, облаченного в белые одежды, на радуге). В миниатюре она была возрождена с восстановлением иконопочитания: образец 930–950 гг., по мшению Х. Бельтинга, был скопирован в Евангелии 1297 г. из Кембриджа (MS Ad. 9.69). Иконография Отечества, включающая в свой состав Ветхого Денми, известна с XI в. (лекционный Дионисиата на Афоне, 740; Лествица Иоанна Лествичника, Ватикан, gr. 394).

Христос во Гробе — «Во гробе плотски», «Не рыдай Мене Мати во гробе суца», Царь Славы — иконографический тип Спасителя, представляющий Его мертвым, со скрещенными на груди или опущенными вниз руками. Возникновение типа восходит к знаменитой Акра Тапейносис (Турипская плащаница) — истинному образу мертвого Спасителя. Во время богослужений Великой (Страстной) недели в главном храме империи — Св. Софии Константинопольской Акра Тапейносис, по свидетельству паломников, переносилась из церкви Богоматери Фарос, где она сохранялась, и вывешивалась в Царских вратах храма Св. Софии. В процессе богослужения вертикально подвешенная плащаница неоднократно изменяла свое положение. Ее нижнюю часть подворачивали в четыре раза (существует даже специальный греческий термин — «синдон вчетверо сложенный»). В результате двустороннее (с лица и со спины) чудесное изображение выглядело как полуфигура. Очевидно, этот полуфигурный образ Христа стал основой будущего типа «Царя Славы». Формирование иконографии произошло на рубеже XI–XII вв. в связи с созданием новой Страстной литургии, где большое место было отведено темам оплакивания Христа. В иконописи такие образы известны с XII в. (оборот двусторонней иконы из музея в Кастории), в монументальной живописи — с XIII в. в жертвеннике (фрески Градаца, 1275 г.; Вологова, 1363 г.; Ковалева; 1380 г.; Городища в Новгороде, конец XIV в., и др.). Не исключено, что иконы Христа во гробе использовались именно в жертвенниках, там они помещались над престолом, где приготавливались Св. Дары. Текст молитвы эпиклезы в проскомидии говорит о Св.

Дарах, претворяемых в истинную кровь и тело Христово, поэтому помещение образа мертвого Христа в протезисе должно было напоминать о смысле литургического жертвоприношения (искупительной смерти Спасителя) и утверждать непреложность пресуществления. Такие композиции украшали и алтарные антепедиумы, как на серебряном алтаре собора Сан Марко в Венеции (1300–1336). Существовал обычай возложения икон подобного типа на плащаницу для лобзания во время чинопоследования Великих пятницы и субботы. Различия наименований типа обязаны своим происхождением различным строкам капопа Козьмы Маюмского на Великую субботу, к тексту которого восходит изображение. «Царь Славы» — надпись, сопровождавшая образ Христа на кресте Распятия, перенесенная на тип мертвого Спасителя. Композиция известна в расширенном (с фигурами Богоматери и Иоанна Богослова) и сокращенном (только полуфигура Христа) вариантах.

Христос Сотир (Спаситель, Спас) — второе имя собственное Христа, эпитет, сопровождающий изображения Христа Пантократора. Наименование «Сотир» было переводом имени Иисус — «помощь», «спасение», «Спаситель народа от грехов» (Мф. 1:21). Греческое имя Сотир часто прилагалось к языческим богам, особенно к Зевсу.

Христос Халкитис, Христос Халке (Христос Бронзовый) — один из наиболее чтимых образов Спасителя, восходящий к иконе Христа над Бронзовыми воротами Большого Императорского дворца в Константинополе. Эта знаменитая мозаичная икона связывалась в Византии с именем Константина Великого. Она стала первым объектом поругания со стороны иконоборцев. Имел этот чтимый в столице образ был разрушен по повелению императора Льва Исавра. На протяжении иконоборчества образ Христа над Бронзовыми воротами неоднократно уничтожался и снова восстанавливался иконопочитателями. Судя по эпитафии патриарха Мефодия, особенностью иконографии Христа Халке была выделенность перекрестия нимба, часто за счет отсутствия венчика нимба. Именно так изображен Спаситель во всех миниатюрах Хлудовской псалтири — памятника утверждения иконопочитания. По одному из предположений миниатюры Хлудовской псалтири исполнял художник Лазарь, пострадавший от иконоборцев. Лазарю же было поручено восстанавливать и знаменитый образ Христа Халкитиса над воротами Императорского дворца при окончательном утверждении иконопочитания в 843 г. Благодаря развернувшимся вокруг него событиям образ Христа с ворот Халке стал своеобразным символом иконопочитания, иконой всех икон. Этому способствовало и то обстоятельство, что Спаситель в типе Халкитиса был изображен словно на фоне креста: вокруг Его главы размещались перекрестия нимба, но сам нимб не изображался, что подчеркивало достоверность воспоминаний о Распятии. Нередко изображению сопутствовали надписи, сопровождавшие образ распятого Христа: «Царь Славы». Среди известных изображений Христа

Халкитиса — образ Спаса Златые Власы (1200) из Успенского собора Московского Кремля, а также фреска Боянской церкви (1259).

Христос Элеймон (Христос Всемилостивый) — эпитет, сопровождающий изображения Христа Папнократора. Спаситель представлен в виде полуфигуры, с закрытым Евангелием в левой руке и с благословляющей правой рукой. Среди знаменитых образцов такого типа — иконы из Берлинского музея (начало XII в.) и из церкви Богоматери Перивлесты в Охриде (начало XIV в.). Особый праздник в честь Всемилостивого Спаса («Папнократорный день милости Божия человеколюбия») был установлен в XII в. в Северо-Восточной Руси при Андрее Боголюбском, что заставляет вспомнить еще один греческий тип Спасителя — Филантропос, Спаса-Човеколюбца.

Четыредесятница — обозначение сорокадневного Великого поста и типа икон, связанных с великопостными богослужениями.

Чудо в Хонех — праздник в память о чудесном явлении архангела Михаила монаху Архипу (отмечается 6 (19) сентября). «Минологий» повествует о существовании в городе Колоссы (Хоны) во Фригии над источником чудотворной воды храма во имя архистратига Михаила. Служившего при нем монаха Архипа постоянно одолевали язычники. В конце концов они задумали затопить храм и источник, соединив воды двух рек, текущих с горы Хонас, возвышавшейся над храмом. Явившийся по молитве Архипа архангел остановил воды и заставил их течь в ущелье, которое он образовал в каменной скале. Иконография «Чуда» сформировалась в основном в постиконоборческую эпоху. В развитом виде композиция встречается уже в X в., в миниатюрах «Минология» Василия II, 986 г. (библиотека Ватикана, gr. 1613). Известны два основных варианта композиции: с язычниками на отрогах горы по сторонам от ущелья с потоком и без них. Идеальным образцом сокращенного варианта является знаменитая синайская икона второй половины XII в. Сцена могла изображаться отдельно или входить в состав циклов деяний архангела Михаила. Они известны в монументальной живописи и в иконописи (например, московская икона конца XIV в. из Архангельского собора Московского Кремля, где деяния архангела изображены в клеймах, окружающих средник с образом Михаила в рост).

Эвергет, Эвергетида (Благодетельница) — эпитеты, сопровождавшие Спасителя и Богоматерь. Христос с надписью «Эвергет» представлен восседающим на престоле, с Евангелием на колене левой ноги (слева от апсиды во фресках церкви в Боянах, 1259 г., а также в росписи церкви Богоматери на Пресле, 1368 г.). Широко известен был константинопольский монастырь Богоматери Эвергетиды.

Элеуса (Милующая, Умилёние) — эпитет, который мог сопровождать образы Богоматери, представленной в разных иконографических типах (Одигитрии, Гликофилуссы, Киккотиссы). По сути дела, имя Элеуса относится не к определенному образу Марии, а к самой Богоматери. Этот эпитет, раскрывая истинность Воплощения и Страстей, характеризовал свойства Богородицы и поэтому мог прила-

гаться к любой ее иконе. Этот эпитет сопровождает иконы Богоматери Одигитрии, держащей Младенца на левой руке, с намеченными поворотами Богоматери и Младенца друг к другу (то есть с позами менее строгими, чем в классических изображениях Одигитрии), но без непосредственного касания. Такова икона Элеусы из Хиландарского монастыря на Афоне начала XIV в. В русской традиции эпитет «Умиление» относят к образам Богоматери Гликофилуссы, поэтому Владимирскую Богоматерь – Гликофилуссу по типу – часто называют Элеусой. Элеусой именуют икону Богоматери Ласкающей, представленную в цикле Акафиста (строфа 24) во фресках Маркова монастыря (1361–1380). Самая ранняя из сохранившихся икон с надписью «Элеуса» – образ Богоматери из монастыря Св. Неофита на Кипре, где она представлена в позе моления, деисусном типе. Считается, что именно в такой иконографии Богоматерь была изображена на мозаичном образе и в иконе, украсившей храм Богородицы Элеусы в монастыре Пантократора в Константинополе, погребальном комплексе императоров династии Комнинов.

Эммануил (*древнеевр.* «С нами Бог») – одно из пророческих имен Иисуса Христа, употребленное в пророчестве Исайи: «Се Дева во чреве примет и родит Сына и нарекут Ему имя Эммануил» (7:14). Тип Эммануила представляет Христа младенцем или отроком. Как самостоятельный образ широко распространен в раннехристианском и ранневизантийском искусстве (рельефы мраморных саркофагов, мозаики Сан Витале в Равенне, 548 г.). Иконография таких образов Спасителя, как Добрый пастырь, Христос Милитарис, также связана с типом Эммануила. Этот тип входит составной частью в композиции, связанные с темой Воплощения («Богоматерь Знамение», «Собор архангелов» и др.).

Явление Христа женам – общее наименование изображений, связанных с воспоминанием о явлениях воскресшего Спасителя женам-мироносицам. По преданию, воскресший Спаситель явился сначала Богородице, а затем женам-мироносицам (Марии Магдалине, трем Мариям, Марии и Марфе, сестрам Лазаря), пришедшим после того, как миновал субботний запрет, к гробу Христову, помазать Его тело благовониями (Мф. 28:9; Мк. 6:1–8; Ин. 20:14–28). Описания этих событий в Евангелии послужили основой композиций «Noli Mi tangere» – «Не прикасайся ко Мне» («Явление Христа Марии Магдалине»), «Хайрете!» – «Радуйтесь!» («Явление Христа Марфе и Марии»). Явление Христа женам Православная Церковь вспоминает в третьи воскресенья по Пасхе.

Агиосоритисса — тип изображений Богородицы в виде стоящей впол-оборота фигуры или полуфигуры с воздетыми на уровень лика в молитве обеими руками. Тип восходит к чудотворной иконе Богоматери, находившейся в капелле Агия Сорос при Халкопратийской базилике.

А́нгел Великого совета́ — одно из символических наименований Христа, заимствованное из Ветхого Завета (Исх. 3:2). Послужило источником для изображения Спасителя в виде архангела с крыльями, намекающего на софийную природу Христа. Встречается отдельно, а также в составе цикла ветхозаветных прообразов Богородицы, получивших распространение со второй половины XIII в., входит в сложные символично-догматические композиции («Сотворение мира» и др.).

«А́нгел у гроба» («Явление а́нгела же́нам») — композиция, являющаяся в православном искусстве символической заменой Воскресения Христова (Мф. 28:1–8; Мк. 16:1–8; Лк. 24:1–7), поскольку непостижимая тайна Воскресения неизобразима.

Ангелокти́сса — эпитет Богородицы, связанный с изображением Царицы Небесной с поклоняющимися ей ангелами, иллюстрация песнопения «Честнейшую херувим и славнейшую без сравнения серафим».

Архиере́й Вели́кий (Спас Вели́кий Архиере́й) — одно из символических наименований Христа, раскрывающее Его образ как новозаветного священника. В основе иконографии — ветхозаветное пророчество: «Ты еси архиерей вовек по чину Мелхиседекову» (Пс. 109:4). Христос в этом иконографическом типе изображается в облачении архиерея — крестчатых ризах и с митрой на голове; встречается как самостоятельно, так и в составе композиций «Предста Царица», «Царь царей».

Благовеще́ние — один из главных — двенадцатых праздников (25 марта/7 апреля). Установлен в воспоминание о возвещении архангелом Гавриилом Деве Марии тайны Воплощения через нее Бога Слова (Лк. 1:26–38). Празднуется с IV в., изображения Благовещения существуют с III в. Иконография Благовещения восходит к ран-

нехристианской эпохе. Существуют две традиции экзегезы самого Воплощения в Благовещении: по одной оно происходит одновременно с гласом архангела (что закреплено текстом акафиста «С гласом аггелским воплощаемя Тя зря»), по второй — в момент согласия Богородицы, знаком чего служат ее склоненная поза и прижатая к груди рука, принимающая не только высшее предназначение, но и грядущие страдания у креста распятого Сына. Сцена могла состоять из фигур архангела и Богоматери в доме Иосифа Обручника или включать несколько сцен («Благовестие у колодца», «Благовестие в палатах» и др.). Архитектурные формы, используемые в Благовещении, как и атрибуты персонажей, трактуются символически. Палаты или башенки обозначают достоинство Девы, велум, перекинутый через них, — связь Ветхого и Нового Заветов, деревья, цветы и травы символизируют образ Богородицы как «вертограда заключенного» (парафраз Песни песней Соломона), пурпурная пряжа в руках Марии — символ зарождающейся плоти Христа, которая ткется во чреве Богородицы.

Богоявление — наименование одного из двенадцатых праздников — Крещения, поскольку при Крещении Христос явил себя как Бог, а также произошло явление всех трех лиц Св. Троицы: Бога Отца в гласе («Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Мне благоволение»), Иисуса Христа («Сей есть Агнец Божий») и Св. Духа в «виде голубине» (Мф. 3:17; Мк. 1:11; Лк. 3:22). Отмечается Крещение 6 (19) января, до V в. под общим названием Богоявление отмечались совместно Рождество Христово и Крещение. Ранние изображения Крещения встречаются уже в живописи катакомб. Иконография Крещения (Богоявления) различает два основных типа: простой, где изображаются главные персонажи — Христос, Иоанн Креститель и ангелы, сопричастные таинству и держащие одежду Спасителя, и развернутый — с изображением групп пришедших креститься иудеев по сторонам от главных персонажей. Детали композиции осмыслялись символически: так, изображение Христа погруженным по голову или, особенно, с головой в воды Иордана было намеком на будущее погребение Спасителя, крест на колонке в водах — знак освящения мировых вод. В Иордане часто изображаются олицетворения самой реки Иордан, а также морских и речных античных божеств.

•**Борьба Иакова с ангелом** — иллюстрация эпизода из книги Бытия (32:24–28) о борьбе Иакова во время почевки в месте Пенуэл с существом, которое сам Иаков называет «Некто», и существо это не может Иакова победить, но повреждает ему жилу в бедре. Борющийся с Иаковом дает ему новое имя — Израиль — и благословляет его. В раннехристианском искусстве борьба Иакова с ангелом выступает в качестве самостоятельного сюжета (мозаики нефа храма Санта Мариа Маджоре). В зрелом и позднем византийском искусстве «Борьба Иакова с ангелом» — сцена прообразовательной богородичной типологии, то есть входит в контекст символических изображений, позволяющих предугадать в Ветхом Завете

широкие народные массы, впервые создающие собственное искусство, выражающие через художественные образы собственную позицию. Основой этого блистательного расцвета, в котором нет ничего угасающего, выморочного, вялого или копийного, становится интенсивное возрождение духовной жизни в любых ее проявлениях, касающихся ли гуманистических тенденций либо христианской духовности. Заключительный этап византийской культуры отличается активным творческим началом, энергией поисков, повышенным интересом к искусству как к самому главному делу жизни, воплощающему ее важнейшие ценности. Словно в преддверии неминуемого конца византийская культура подводит итог своему развитию. Все то, что Византия искала и находила веками, произносится в искусстве XIV в. в последний раз, с особенной интенсивностью и зрелостью³.

Период отличается обилием направлений, школ, мастеров, ярких творческих индивидуальностей, своеобразием творческих почерков и манер. Не случайно XIV столетие столь богато на подписи художников, что существенно расширяет наши представления о личности конкретного мастера⁴. Вместе с тем важно подчеркнуть, что XIV столетие обеспечило новое единство художественной и духовной жизни православной ойкумены, ставшее своеобразным фундаментом дальнейшего развития православного искусства уже после падения Византии.

Поздневизантийская архитектура

Архитектура позднего этапа имеет ряд особенностей, определивших ее своеобразие. Изменяется уровень заказа, хотя заказчики остаются прежними — это императорская семья и высшее чиновничество. В столице строятся лишь маленькие храмы, не предназначенные для большой общины, константинопольская архитектура приобретает частный статус. Правда, это обстоятельство не касается периферии империи. В Арте, Салониках, Мистре и уж тем более в Сербии, переживающей государственный подъем, по-прежнему возводятся грандиозные если не по размеру, то по общественному замыслу сооружения. Литургические нужды, явившиеся основой преобразований в средневизантийской архитектуре, вызвавшие появление крестово-купольного типа храма в его различных модификациях, сохраняют свое значение и для византийского зодчества позднего этапа. Хотя, поскольку сама литургия до конца XIV в. изменялась незначительно, следует и здесь внести некоторые коррективы. Лишь в конце столетия, когда возникнет очевидное стремление учесть в литургической практике новации, связанные с богословием Григория Паламы, произойдут существенные перемены в осмыс-

лении богослужения. Последние, однако, уже не могли сказаться на собственно константинопольском зодчестве, поскольку в столице империи в это время ничего не строилось. В XIII и первой половине XIV в. влияние потребностей литургии определяет более сложную дифференциацию внутреннего пространства храма, выделение в нем особых зон, предназначенных лишь для высокопоставленных заказчиков, «обрастание» наоса капеллами, галереями, параклесионами, имеющими особое меморативное или погребальное назначение. Это новое сложное устройство, столь непохожее на прежнее с его стремлением к ясности, единству и цельности пространства, отвечает новой стилистической концепции, которую в отношении к палеологовскому времени часто именуют «живописной». В ее основе лежит идея сложной диффузии небольших зон, более тонкой и деликатной дифференциации пространственных отношений, рождающих впечатление прихотливой игры и динамики. Еще отчетливее эти качества сказываются на оформлении экстерьеров зданий, которым в эту эпоху отводится все большее место. Сложная узорчатая кладка, богатство светотени, обилие цвета, использование глазурированной керамики, глазурированных блюдов и рельефов делали фасады поздних византийских храмов гораздо более нарядными, менее суровыми, органично вписывая их в окружающую городскую среду. Несомненно параллель между новым «живописным» стилем в архитектуре и стилистическими категориями палеологовского искусства, так любившего некрупные, подвижные формы, их сложное взаимодействие, тонкую связную ритмику.

Еще одна черта развитой палеологовской архитектуры — выраженная тенденция к миниатюризации. Памятники XIV в. — небольшие, однако в малом размере воспроизводящие типологию и объемно-пространственные отношения грандиозной архитектуры. Сознательное сокращение форм отвечало новым представлениям о доминанте частного, камерного во всех формах искусства, связанных с культом⁵, в том числе и в церковных зданиях. Развивается особый тип религиозного сознания, требующего подчеркнута индивидуальных способов общения с божеством, своего рода «нового благочестия» (*devotio moderna*)⁶. Новые тенденции сказываются в живописи — в утрате соборного восприятия образа, в создании иконных миниатюр, рассчитанных исключительно на личную молитву. Отразились они и в архитектуре. Добавим, что миниатюризацию столичных храмов XIV в. вряд ли следует рассматривать как попытку произвести впечатление «большой» архитектуры при малых размерах⁷. Скорее за этим приемом скрыт чисто византийский ход — создание своего рода перспективной иллюзии, что характерно для живописи этого времени, увлеченной трехмерными построениями.

Кроме того, в общем контексте развития православного зодчества константинопольские постройки — не исключение. Небольшие размеры подкупольного квадрата (3—4 м шириной) обычны для этой эпохи, такие храмы строятся повсеместно. Необычной является столичная тенденция насытить маломасштабные постройки сложными формами, придать интерьерам изощренную ритмическую прихотливость, за пределами Константинополя практически не встречающуюся.

С точки зрения типологии поздний этап византийского зодчества не создал новаций. Продолжают развиваться старые типы, хотя они испытывают трансформации, связанные с изменением стиля. Главным для Константинополя остается по-прежнему тип крестово-купольного храма: «вписанного креста» (монастырь Хора) или на четырех колонках (храм Богоматери Паммакаристос). За пределами столицы типология более разнообразна. В Греции, в Эпире сохраняют свое значение постройки на тропках (храм Богоматери Паригоритиссы в Арте), базилики простого и более сложного, с обходными галереями и хорами, устройства (Македония, Эпир, Мистра). Со второй половины XIV в. получает распространение иной тип храма — триконх. Своей популярностью он обязан Афону, где был почти обязательным явлением. В 1360—1380-х гг. такие постройки возникают в Салониках (церковь Или), в Греции (церковь Панагии Мухлеотиссы), еще раньше в Кастории (церковь Богоматери Кубелидики) и в Моравской Сербии (Раваница и др.).

Хронология развития византийского зодчества на его позднем этапе, как кажется, не нуждается в излишней подробности. Процессы XIII в. не представлены памятниками столичной архитектуры — в период оккупации крестоносцами Константинополя строительство здесь попросту не велось. Думается, что постройки этого столетия в Никее, Трапезунде, Эпире и Мистре должны рассматриваться в сравнении со столичными памятниками XIV в. в более плотном, локальном контексте, в них нельзя видеть отчетливого проявления вкусов столичных архитекторов. Основная масса построек возникает не ранее второй половины XIII в. или даже конца столетия, это касается и Константинополя, и Салоник, и периферии⁸. Это обстоятельство совершенно понятно и связано с потрясениями 1204 г., лишь к концу столетия византийское общество накапливает достаточные материальные ресурсы и энергию для масштабных строительных начинаний. Единственным исключением из этого общего правила является *церковь в Сардах*, обозначенная обнаружившими ее археологами⁹ как «Е» и отнесенная к первой половине XIII в. Однако то обстоятельство, что по типу и стилю сохранившиеся фрагменты, план постройки напоминают церковь Св. Апостолов в Фессалониках, заставляет с большей

осторожностью отнестись к этой датировке. Храм представлял собой сложное крестово-купольное строение на четырех колонках, с нартексом, с сильным сдвигом колонн к боковым стенам (черта, характерная для искусства позднего XIII в.). Предполагают, что он имел семь куполов, поставленных над основным пространством и над нартексом. Центральная апсида, выявленная раскопками, — пятигранная, боковые — полукруглые. Обилие узорного кирпичного декора, пилястры сложного профиля — все это напоминает памятники конца XIII столетия.

Открывает зодчество этого периода целая серия памятников, возникших как в Константинополе и Фессалониках после греческой реконкисты, так и в Эпире и Трапезунде.

Архитектура столицы представлена небольшими, но весьма высококачественными, даже рафинированными по отделке постройками. Среди первых — *Южная церковь Иоанна Крестителя в монастыре Липса, Константинополь* (1282). Храм построен по заказу вдовы Михаила Палеолога Феодоры как семейная усыпальница Палеологов. Погребальное назначение сооружения — черта, характерная для этого времени. План постройки с массивными опорами, поддерживающими значительный по величине купол (диаметр 5 м), напоминает плановое решение церкви Успения в Никее, перестроенной в 1065 г. Правда, это лишь внешнее, типологическое сходство. Постройка конца XIII в. — идеальный храм «вписанного креста», весьма схожий с главным храмом монастыря Хора. Его столпы — симметричные и компактные, выступы их в пространство, в отличие от никейского храма, незначительные. Их массивная природа совершенно исключена из восприятия интерьера. Вдобавок здесь нет, как в Никее или Салониках, промежуточных опор между основными столпами. Поэтому интерьер отличается предельной собранностью. Принципы целостной оболочки, окружающей весь внутренний объем храма, типичны для искусства рубежа XIII и XIV вв. и не знакомы в столь подчеркнутом виде VIII и XI столетиям. Пространство, несмотря на свои достаточно крупные размеры, выглядит гибким, скользящим, подвижным. Когда на стенах храма существовала мраморная облицовка, эти качества были еще заметнее. Объем вимы и апсиды имеет легкие лепестковые очертания, характерные для боковых алтарей построек македонской эпохи (Богородичная северная церковь Липсы). Как и в церкви Успения в Никее, основной объем окружен галереей-обходом, где в уровне второго яруса располагались хоры¹⁰. Очевидно, на хорах находились особые моельни, поскольку кладка сохранила следы тройных окон, выходящих с хор в наос.

Храм отличается компактностью: его размеры в длину гораздо менее вытянуты, чем у Богородичной северной церкви Липсы. Внутренние объемы наоса и алтаря поняты как соразмерные,

энергично сопоставленные литургические величины, окруженные галереями. В стенах галереи находились аркасолии, предназначенные для погребений.

Снаружи постройку отличает подчеркнутое узорочье кладки. Ритм декоративных элементов — многочастный, нарочито усложненный, сочетающий измельченные элементы с более крупными, орнаменту и узор — с цветом (красным и белым). Солярные знаки, свастики, меандры, волны и городки буквально испещряют поверхность апсид в сочетании с профилированными нишами и столбиками окон, насыщая ее переменчивыми светотеневыми контрастами.

Очень похож на южную церковь монастыря Липса *главный храм монастыря Хора, посвященный Спасу и Богородице*, заново отстроенный (на старом основании XI в.) в начале XIV столетия. Еще более отчетливо новые вкусы прослеживаются в окружающих основной объем помещениях нартекса, экзонартекса и параклесиона. Принцип диффузии, перетекания сложно организованной системы пространств, характерный для палеологовского периода, здесь совершенно отчетлив. Пространства взаимосвязанных помещений —

Монастырь Хора (Кахрие-джами) в Константинополе.
До 1321 г. Интерьер параклесиона



небольшие, невысокие, но в буквальном смысле слова перенасыщены сложными сводчатыми и арочными конструкциями. Ни боковые поверхности невысоких стен, ни тем более «потолок» не остаются неизменными: они изгибаются в арках и в пурхах, уходят в глубину в люнетах, отступают в аркасолиях, «вздуваются» крестчатыми и скуфьеобразными сводами, возвышаются реберчатыми куполами. Каменная оболочка кажется исключительно гибкой, податливой, находящейся в постоянном изменении. Ритмическое разнообразие и неожиданная «цветущая» сложность миниатюрных помещений определены новыми представлениями о мире и о месте человека в нем. Законы непрерывного становления, произрастания,



Феодор Метохит перед Спасителем. Мозаика нартекса в храме монастыря Хора в Константинополе

суммирования частей — в основе новой гуманистической концепции мироздания. Декоративное убранство интерьера включает весь репертуар, известный византийскому зодчеству. Это и тонкие мраморные колонки с резными капителями, резные беломраморные карнизы, обрамляющие дверные проемы и аркасолии, мраморная инкрустация стен и, конечно, драгоценная мозаика. Рафинированная архитектурная концепция и изящное убранство отразили вкусы фундатора постройки — Феодора Метохита.

Столь же сложно интегрированный декор украшал небольшую капеллу — погребальную церковь во имя Богоматери Паммакрисτος, возведенную в 1292–1294 гг. для Михаила Глабаса Тарханиота — видного придворного вельможи. Размеры церкви — небольшие, камерные, даже интимные, но структура сложная, возобновляющая композицию больших храмов на четырех колонках. Обращение к старинной структуре здесь, как и в других постройках палеологовского времени, не только свидетельство приверженности к традиционной типологии, но мотивация возрожденческого толка после века латинской оккупации. Отмеченное Р. Краутхаймером намеренное использование типов и архитектурных конструкций Македонского ренессанса отвечает общей идее реновации Византии, возрождения величия столицы византийских василевсов. Храм на четырех колонках был своего рода визитной карточкой раннего этапа ренессанса македонского времени, подобно тому как в XI столетии такое место занимали храмы на тропях.

Главное новшество в интерпретации старинного и, казалось бы, столь совершенного типа, что изменения уже невозможны, —

еще более отчетливая зальность пространства. При значительных размерах подкупольного квадрата (ширина его 4,5 м) опоры настолько близко придвинуты к боковым стенам, что боковые нефы в реальном ощущении пространства перестают существовать. Их ширина около метра, и они предельно слиты с центральным подкупольным объемом. Окон в люнетах боковых стен нет, и в этом отношении боковые компартименты также подчинены центральному. Тройные арочные проемы опущены ниже, вдобавок впервые окно находится в люнете над апсидой. Незначительная величина окна при большом масштабе апсидного полукружия вызывает уже знакомый эффект перспективного сокращения. Все арки очень сильно повышены, этот мотив традиционен для византийской архитектуры. Но поскольку угловые ячейки здесь очень маленькие, движению арок, перекинутых от колонок к стенам, свойственен особенно упругий и энергичный рисунок. Основные структурные уровни (их три) отмечены горизонтальными карнизами: это беломраморный резной карниз в уровне капителей колонн, фриз из цветной майолики в уровне пят основных арок и фриз в основании барабана. Декор изобилен, продуман и отличается изяществом. Кроме роскошной мозаики и нецеловшей мраморной облицовки (она, наверное, была из того же струйчатого проконисского мрамора, что и колонки), интерьер украшают хрупкие резные рельефы фризов и капителей, выточенные из мрамора и позолоченные изразцовые плитки с геральдическими животными и орнаментами, полосатые — из цветного и белого мрамора — полукружия арок, узор инкрустации на полу. Прихотливое усложнение, нарочитая изысканность, сложная нанизанность форм здесь, как и в монастыре Хора, рождает ритм дробный, текучий, основанный на взаимном проникновении частей. Если бы не серьезность и величина купола, доминировало бы впечатление ювелирно отделанной вещицы, драгоценной табакерки, изобилующей сложными формами убранства.

Наружный декор храма Богоматери Паммакарistos сохранился лишь на южном фасаде. Подобно внешнему убранству *экзонартекса церкви Феодора (Килиссе-джами) в Константинополе*, кроме сложно разыгранной темы изменчивой светотени благодаря обилию дробных форм, здесь используется полихромия (горизонтальные ряды кладки с чередующимися цветами, декоративные круглые панно) и кирпичная инкрустация. Обязателен мотив ярусности постройки: членения в горизонтальных ярусах никогда не совпадают, что создает сложный синкопированный ритм.

Императорский дворец Палеологов во Влахернах (Текфур-сарай) в Константинополе, построенный в начале XIV в., позволяет оценить исключительную насыщенность декором внешних поверх-

ностей здания, рождающих изменчивые импрессионистические впечатления, построенные на прихотливой смене контрастов света и тени. Здание — трехэтажный прямоугольник с двумя парами широких проходов, обрамленных колоннами. Второй и третий этажи сплошь прорезаны оконными проемами, оси которых и, соответственно, ритм не совпадают. Кажущееся произвольным чередование широких и узких проемов, обилие узорчатой кладки, полихромная инкрустация и цветные поливные изразцы создают впечатление не только богатства фасадного убранства, но и его зрительной алогичности, случайности, косвенно соприкасающихся с идеалами недетерминированности живой истории, самой жизни, развитой в философии палеологовского гуманизма.

За пределами Константинополя новая архитектура представлена храмами Салоник — *церковью Екатерины* (1300) и *храмом Св. Апостолов* (конец XIII в., нартекс — 1315 г.). По мнению Р. Краутхаймера, постройки продолжают местные тенденции, восходящие еще к церкви Богоматери Панагии Халкеон, построенной в македонское время. Действительно, некоторая общность в крупном сопоставлении низких галерей и высокого центрального ядра, большей массивности объемов, энергии рельефных узоров ощутима. Типичная для более ранней греческой архитектуры пластическая наполненность, трактовка галереи как низкого подиума, объятость всей постройки мощным единым ритмом округлых дуг закомар и окон делает салоницкие сооружения непохожими на изящную и хрупкую столичную архитектуру. В духе нового времени — повышение высоты центрального объема, тенденции к пирамидальному развитию композиции, нарочитая асимметрия и живописность декора. Внутри обе постройки проще константинопольских храмов, в них меньше разнообразных сводчатых форм, поверхности коробовых сводов и широких арок крупнее, спокойнее, монументальнее, хотя тенденция к перекрытию малых пространств сводами и куполами сохраняется и здесь (нартекс).

Среди сооружений континентальной Греции безусловным своеобразием отличается *храм Богоматери Паригоритиссы в Арте, в Эпире* (1282—1289). Церковь входила в комплекс дворцовых сооружений независимой от франков части Греции, являвшейся деспотатом Никифора Комнина Дука. Архитектура ее принадлежит к редкому в XIII—XIV вв. типу храма на тропях и явно питается наследием древних знаменитых греческих построек XI в. — Осиос Лукас в Фокиде, Неа Мони на Хиосе и Дафни в Афинах. В основе сооружения — центральный объем (ширина подкупольного квадрата — 10 м) с восемью опорами — выступами стен, которые служат основанием для купола. Однако в отличие от кафеликосов XI в. купол не опирается непосредственно

на стены. Они служат лишь основанием для массивных кронштейнов с поставленными на них колоннами. Таких постепенно уменьшающихся ярусов три: кронштейны и покоящиеся на них колонны создают перспективный эффект по мере движения в высоту. Пространство под куполом выглядит вытянутым, столпообразным, оно сжато ярусами обступающих его колонн в сложной многоэтажной системе, оно кажется напружиненным и лишеным спокойствия и осеменяющей гармонии старинных храмов на тропиках. По мнению А. Орландоса¹¹, предпосылки такого изменения прежней уравновешенной структуры были заложены в двухъярусной системе арок и колонок в Неа Мони. Действительно, там можно отметить известный элемент каркасности конструкции, между тем она абсолютно лишена драматизма и эффекта пластического сжимания пространства пучками вертикальных тяг, который отличает храм в Арте. Принцип противоборства, неизвестный ранней византийской архитектуре, дополнен здесь и светотеневыми контрастами ярко освещенного столпа под куполом и темных обходных галерей. Словно героическая эпоха, сопряженная с активным противостоянием греков захватчикам, нашла отражение и в архитектуре¹².

Центральный объем завершается трехапсидным алтарем и окружен с боковых сторон и с запада обходными двухэтажными галереями, на которых расположены хоры. Хоры открываются широкими арочными проемами в центральное пространство и осеняются четырьмя главами. В упрощенном виде здесь повторяется система внутреннего обхода кафоликона Осиос Лукас в Фокиде. Но в отличие от храма в Фокиде боковые (южная и северная) галереи, завершаясь выступающими апсидными полукружиями, представляют собой однефные церкви.

Необычен внешний вид храма Паригоритиссы. Трехэтажный объем трактован как монументальный кубический стилобат купола. Его четырехскатное покрытие делает связь куполов с нижними массами совсем не очевидной, а демонстративно противопоставленной. Нижний этаж лишен окон, его стены прорезаны лишь порталами входов. Два верхних этажа расчленены типичными для греческой архитектуры сведенными арочными окнами с колонками посередине. Ощущение статики, блочного единства, монолитной незыблемости преобладает. В декоре храма в Арте немалое количество западноевропейских элементов: кубовидные капители, фигурки монстров в основании колонок третьего яруса, стрельчатые арки, архивольты которых украшены фигурами пророков. Рядом с такими типично западными мотивами присутствуют элементы, которые получают развитие в греческом декоре, а позднее — в памятниках Древней Руси. Это изразцовые рельефные панно на фасадах. Такие панно украсят в конце XIII в. и стены церкви Св. Власия в Арте,

фасады храма Богоматери Перивлепты в Охриде и церкви Св. Федора в Мистре.

Оригинальностью отличалось строительство Мистры на Пелопоннесе. Основной тип, получивший развитие в сооружениях этого региона, — купольная базилика с обходными галереями и хорами, восходящая к произведениям VIII—IX вв. (перестроенная в VIII в. церковь Ирины в Константинополе, храм в Дерезе-Ази). Большие размеры, ориентация на вмещение большого количества верующих явно заставляют воспринимать зодчество Мистры как запоздалую рецепцию старинных базилик грандиозных митрополий, с соответствующим общественным статусом. Обилие куполов, возвышающихся не только над центром, но и над галереями, позволяет увидеть в этой архитектуре отголоски еще одного древнего типа — многокупольных базилик (храма Св. Иоанна в Эфесе или церкви Св. Николая в Мирах Ликийских). Во всяком случае, константинопольское зодчество, строительство Салоник и Никеи ничего подобного не знало. Актуализация идей паломнической церкви и базилики большой митрополии в конце XIII — начале XIV в. вряд ли случайна. Это еще одно проявление возрожденческих мотивов в культуре Палеологовского ренессанса. Менее очевидным в этом смысле представляется взаимодействие с Южной Италией, значение этих контактов возрастет лишь в XV в.

Самыми ранними постройками Мистры, возникшими, как и основной пласт новой архитектуры, в конце XIII в., являются *базилика Св. Дмитрия* (1292) и *Богоматери Одигитрии (Афендикко) в монастыре Бронтохион* (1311—1322). Это большие трехапсидные храмы, центральное пространство которых с трех сторон окружено хорами, раскрывающимися в подкупольный объем аркадами на колоннах. Над рукавами креста, вписанного в базиликальную схему, поставлены еще четыре купола, пятый завершает нартекс. В храме Афендикко внутренний обход дополнен чуть более поздними открытыми аркадами с южной и северной стороны. Интерьер, отличающийся протяженностью, пластикой, словно воспроизводит старинные образцы — такие, как церковь Св. Ирины в Константинополе. Как в традиционных базиликах, здесь не совпадают уровни пола боковых нефов и центрального.

Храм Св. Федора в Мистре конца XIII в. относится к типу греческого крестчатого октагона, ранними образцами которого являются октагон в Дафни и храм Панагии Ликодиму в Афинах. Только сложная пространственная структура заключена здесь, как и в церкви Паригоритиссы в Арте, в замкнутую кубическую оболочку.

К зрелому палеологовскому периоду относятся *храмы Богоматери Перивлепты и Св. Софии (Евангелистрии) в Мистре*

(ок. 1360-х гг.) с их ясным и спокойным пространством, с коробовыми сводами, перекрывающими рукава креста (тип храма на четырех колонках). В 1430 г. построена самая поздняя купольная базилика Мистры – *храм Богоматери Пантанассы*. По структуре он близок храму Афендико: кроме обилия куполов, удлиненного плана, это и П-образные хоры, и открытые галереи с широким шагом колонн (в храме Пантанассы – на северной стороне). По мнению ряда исследователей, в этих открытых аркадах церковная архитектура явно испытывает воздействие дворцовых построек – таких, как Влахернский дворец (Текфур-сарай)¹³. Две башни западного фасада появились, скорее всего, как результат влияния архитектуры Южной Италии, с которой Мистра поддерживала тесные взаимоотношения в это время. Снаружи храмы Мистры отличались богатством и живописностью композиции. Многоглавое, пирамидально выстроенное завершение, декоративно насыщенный ритм в оформлении фасадов, наружные фрески – все создавало образ яркий, неповторимый, не встречавшийся в других греческих постройках.

Живопись времени Андроника II Палеолога. Первая треть XIV в.

Первая треть Палеологовского возрождения отмечена доминантой утонченного классицизма в его наиболее гармонической фазе. Преобладает впечатление легкости, освобожденности, естественности в проявлении классических реминисценций. В отличие от искусства XIII в. здесь нет ни пафоса, ни глобальных установок, ни крупных масштабов: во всем подчеркнут человеческий, камерный, порой даже интимный характер. Культура приобретает придворный блеск, элегантность, оттенок элитарности. Возрождением отмечено не только изобразительное искусство, с периодом первой трети столетия сопряжен блестящий расцвет во всех гуманитарных областях, связанный с ориентацией на новые, гуманистические ценности. Императора окружает целая плеяда ученых, филологов, богословов, поэтов: Феодор Метохит, Никифор Григора, Георгий Пахимер, Никифор Хумн и Мануил Фил. В этой среде формируется особая атмосфера создания своего рода христианско-платонической философии, а не просто увлечения эллинской культурой. Надо сказать, что и личные отношения внутри кружка интеллектуалов более всего напоминают узы дружбы, связывавшие некогда членов платоновской Академии. Центром этого кружка является Феодор Метохит. Родившийся в изгнании, в Никее, около 1260 г., Феодор стал блестящим дипломатом и ученым, занял при

дворе Андроника место великого логофета империи – сделался, по его собственному шутиливому определению, «кормчим прохуdivшегося корабля». Он был живой библиотекой и «ясной отгадкой всех загадок», «сколько людей ни прикасалось к наукам, он всех обгонял в самое короткое время». Его, по признанию современников, отличали ненасытная жажда знаний и увлечение прекрасным. Платонист по убеждениям, Феодор считал, что идеи существуют вне материи, а бессмертие можно обрести через великие материальные творения. Его отличали высокие представления об этике и эстетике. Более того, с полным правом можно сказать, что Метохит был утонченным эстетом, во всем искавшим гармонию.

Наряду с увлечением платонизмом среди византийских интеллектуалов процветали увлечения западной философской культурой: так, Дмитрий Кидонис, ученый уже следующего поколения, перевел Фому Аквинского и был хорошо знаком с западной схоластикой. Благодаря Кидонису и его единомышленникам номинализм из области неясного философского понятия перерос в отчетливую богословскую позицию. Не случайно спор гуманистов с исихастами многие западные исследователи трактовали как дискуссию номиналистов и реалистов. Логическим следствием из теории богословского номинализма стала концепция исторического символизма или аллегоризма для священных изображений, развитая в начале XIV в. Никифором Григорой. В «Омилии на Введение Богоматери во храм» Никифор последовательно доказывает, что любое евангельское изображение есть только символ, условный знак, а не реальное событие, последовательно разрушая тем самым традиционный реализм иконного образа.

Эллинизм в плеяде гуманистов, окружавших императора, был органической жизненной программой: благодаря исследованиям последнего времени¹⁴ то, что прежде считалось «бессодержательной игрой в античность», обрело признаки масштабного явления, ориентира в политической и идеологической жизни.

Между тем гуманистическое направление, ставшее в духовной жизни Византии начала XIV в. самым блистательным культурным явлением, не было единственным. Наряду с ним продолжала жить традиционная христианская духовность. Испытавшее мощное возрождение в конце XIII в. благодаря усилиям Григория Синаита и его учеников, мистическое аскетическое направление не ограничивалось территорией Афона. Оно было представлено в столице не только патриархом и его окружением, многими из константинопольских монахов, но и людьми при дворе, в том числе политиками. Широко известно, например, что во время заседания Государственного совета отец будущего святителя Григория Паламы был занят умной молитвой. Для



Богоматерь с Младенцем. Мозаика алтарного столба в храме монастыря Хора в Константинополе

стыря Хора (Кахрие-джами, 1321). Они украсили два нартекса и параклесион, построенные Феодором и примкнувшие к реставрированному после латинской оккупации храму XII в. Благодаря высокообразованному заказчику — Феодору Метохиту — мозаики и фрески Хоры получили рафинированную и изящную ориентацию. Все здесь в высшей степени исполнено *χάρις* — грации, тонкого шарма, аристократической утонченности и идеального равновесия. На всем лежит оттенок «стильности», вкуса, эстетической самооценности. Роспись наиболее полно воплощала гуманистическую программу ученых философов, «видевших кашадокийцев через Прокла, Дионисия Ареопагита через Платона, а Максима Исповедника через Аристотеля»¹⁵. Ансамбль отличает поразительное единство замысла и исполнения, все в нем сделано на одном дыхании. Одновременно роспись Хоры явилась целой школой художественных поисков и тенденций, воплотивших различные грани и аспекты художественного видения эпохи, проблематику самых разных духовных явлений. Вместе с разницей стилистических вариантов и подходы к принципам декоративного убранства в ансамбле Хоры оказываются различными: наряду с компонентами, в которых выразились традици-

первой трети столетия важной была возможность мирного сосуществования этих двух, казалось бы, крайних позиций: гуманизма и аскезы. Да и в судьбах реальных личностей эти явления очень часто перешлетались между собой: юный Григорий Палама воспитывался при дворе вместе с принцем, а Максим Ласкарис, друг и сторонник гуманиста Акиндина, уехал на Афон и постригся в монахи. Гармонией между двумя этими позициями отмечено и искусство времени Андроника: они могут сосуществовать в одном памятнике, не разрушая его цельности.

Представления гуманистов, особенно личные пристрастия Феодора Метохита, определили характеристики главного ансамбля первой трети XIV в. — мозаик и фресок мона-

онные представления византийцев о монументальной декорации, здесь нашла применение новая, изобретенная в XIV столетии «живописная» концепция декора. Вряд ли следует вслед за Х. Бельтингом интерпретировать различия в стиле как проявления двух стадий Палеологовского возрождения — так называемых 1-го и 2-го палеологовских стилей. Хронологическое единство ансамбля не может быть подвергнуто сомнению.

В самом храме, относящемся к XII в. и лишь реставрированном в XIV в., представлены классические для византийского декора отдельные иконные образы — Спасителя и Богоматери, апостолов Петра и Павла и сцена Успения над входом. Цельность и плотность пространства упрощенного типа «вписанного креста» (без опор) определила здесь аналогичные принципы убранства. Изображения инкрустированы в драгоценную мраморную облицовку, отличаются статуарным единством и замкнутостью построения. Они рассчитаны не на движение, но на предстояние, в соответствии с которым в их композиции подчеркнута строго центрическая организация, спокойная завершенность движений, симметрия. Лишь в сцене Успения с ее по-новому иллюзорным пространством есть начатки нового принципа картинности. Классическим законам декорации соответствуют аналогичные принципы стиля — холодновато-нейтральной классики, обретшей чеканные формулировки и имеющей программный характер. Трудно считать этот стиль более монументальным по сравнению со сценическими мозаиками притворов. Его суть — в абсолютной гармонии рационального мировосприятия и внешней красоты. Красота в нем понята как разумная основа мира. В ней нет ничего эмоционального, драматического или интенсивного. Все художественные категории, все оттенки образного смысла высказаны с холодноватой рассудочностью. Интонация интеллектуальной игры в наибольшей степени отвечала личному вкусу Феодора Метохита. Этот же стиль находит воплощение и в ряде образов в притворах — изображении Спасителя Хора тон Зонтос в люнете внешнего нартекса, Деисусе с Исааком Комнином и Меланной, наконец, в строе святых воинов в нижнем ярусе параклесиона.

Спаситель Хора тон Зонтос, встречающий входящего в храм, как раз из числа таких образов. Эпитет *Χώρα του Ζωντος* (Страна Живых), приданный Спасителю, является аллюзией на стих 114-го псалма: «Буду ходить перед лицом Господним в стране Живых». (Этот же эпитет сопровождает Спасителя на престоле в ктиторской композиции.) Идеальная внешняя красота крупного полуфигурного образа Спаса соединяется с аристократической породистостью типа и неуловимостью конкретного внутреннего наполнения. Во всем — нескрытый эстетизм, достигнутая гармония. Фигура больших размеров очень свободно располагается

в обширном фоне люнета, впечатление грандиозности даже подчеркнуто намеренным укрупнением торса и дланей. Пластика отличается великолепной скульптурностью объема, иллюзорной реальностью бытования образа. Тяжелые драпировки, облекающие торс, исполнены с чувством подлинного классического языка: их весомый ритм, сложность пространственных градаций позволяют показать естественное ощущение мягкой тяжелой ткани, не скрывающей, но демонстрирующей анатомическую структуру тяжелого большого тела. В проработке объема, в трактовке тканей нет и намека на укрупнение или стилизацию — они совершенно иллюзионистичны, «живоподобны». Сложная лепка личного, круглой шеи несет в себе осязательный привкус



Христос Хора тон Зонтос. Мозаика в люнете экзонартекса храма монастыря Хора в Константинополе

фактуры и цвета живой плоти. Столько же естественности в сложной переливчатой цветовой гамме одежд, зримо передающих сложную игру светотени в реально ощутимой материи. Это впечатление дополнено скользящим по поверхности трехмерного объема иллюзорным светом.

Однако великолепие и царственность этого образа таковы, что устраняют из его восприятия привычную «иконность». Спаситель выглядит при всей его осязательности — и в этом противоречие — слишком иде-

альным, слишком отвлеченным и недоступным. Сдержанность, дисциплинированность, психологическая «молчаливость» образа диктуют его отстраненность, незаинтересованность в контакте с собеседником. В образе отсутствуют не только намеки на эмоцию или экспрессию, он не предполагает и нравственной, этической компоненты. Аристократическое достоинство, недоступность и неуловимость для контакта не позволяют рассматривать Христа тон Зонтос с точки зрения традиционных нравственных ориентиров для молящегося. В его холодной красоте и величии словно оживает олимпийская самодостаточность античных божеств. Кажется, православный тон образа сказывается лишь в идеальном бесстрашии. Духовное приравнено к интеллектуальному, причем в самой интеллектуальной основе отсутствует какой бы то ни было поиск или напряжение. Созерцание Христа тон Зонтос возможно лишь сквозь призму абстрактного умственного общения. Художественные средства столь же неуловимы (хотя и осязательны), как и духовное, образное содержа-

ние. В них ничто не подчеркнuto, ничто не выделено, ничему не отдано преимущество. И внешне и внутренне — перед нами образец объективированного познания вещей, смысла мира.

Деисус с Исааком Компином и Меланной в люнете внутреннего нартекса представляет еще один вариант такой же нейтральной классики. В композиции, строящейся на контрасте масштабов, подчеркнут иррациональный момент. Но образ Спасителя Халкитиса (как он назван в надписи) отличается такой же холодной, «платонической» иллюзорностью, как и Спас тон Зонтос. Более мягкие и хрупкие очертания силуэта и лика подчеркнуты движением кубиков смальты, словно сливающимся с поверхностью. Плавность переходов формы усилена мягким скольжением света. Несмотря на присутствие в фигуре ракурса, поворота, границы силуэта идеально замкнуты, соответствуя внутренней замкнутости и отрешенности Спасителя. Кроме того, самому типу, избранному для этой композиции, присущ неувольнимый оттенок аристократического снобизма, прочитываемый в скользкой полуулыбке. Благодаря ей тип кажется более острым и характерным, чем Спас тон Зонтос, но степень неконкретности образа здесь еще выше, поскольку Спас из Деисуса подчеркивает сверхрациональную природу мысли. Даже предстоящая ему в молитве Богородица исполнена нейтрального достоинства и покоя, малосовместимого с образом заступницы.

По внутренней интонации близки этим образам архангелы вокруг Богородицы из купола параклесиона и святые воины там же. Только в них, как кажется, классицизм приобретает оттенки академической элегантности и лоска. Отточенность и скульптурная выглаженность объемов рождают впечатление гипсованной формы. Красота — блестящая и холодная.

Иным принципам стиля и декорации подчинены сюжетные композиции нартекса, экзонартекса и параклесиона, а также образы Спасителя и Богородицы в куполах притворов и Спас на троне в ктиторской сцене. Сцены жизни Богородицы и Христа сгруппированы вокруг куполов с изображениями Богородицы с пророками и Спасителя с праотцами. В этих сценах намечена весьма существенная для декорации нартексов тема своеобразного историзма. Прародители Христа по плоти и провозвестники Его пришествия по духу раскрывают историческую перспективу завершения евангельской истории в событиях сегодняшнего дня, продолжения в нем домостроительства Господня. Поскольку праотцы и пророки представлены в очень глубоких нишах — сегментах куполов, их позам, одеяниям передан живой ритм, благодаря которому возникает впечатление вращения фигур: их «движение» словно приближает нас к образам Богородицы и Спасителя. Сюжеты детства Христа, сцены жизни Богородицы, чудеса и притчи, представленные здесь, имеют подчеркнuto



Введение Богородицы во храм. Мозаика экзонартекса монастыря Хора в Константинополе

жизненный, достоверный характер. Сложно сплетенная система богословских аллюзий, основанная на богатстве гимнографии, ассоциациях церковного предания, помогает представить изображенное в контексте новой повествовательности, приобретшей особую популярность в искусстве начала XIV столетия. В результате христологические и богородичные эпизоды воспринимаются как единый, связный цикл, развивающийся во времени, обнимающий собою пространство двух нартексов и параклесаона.

Принципы решения убранства интерьера последовательно воплощают новый живописный тип декорации, пришедший с палеологовским временем и отразивший рационалистические воззрения гуманистов. В отличие от классического византийского декора в новом получает развитие принцип «картинности» — создания в живописи самостоятельного мира, существующего параллельно архитектурному пространству, но с ним не сливающегося. Зритель, предстоящий изображению, лишен обя-

зательного прежде единства с ним, поскольку изобразительное пространство становится автономным. Главными в организации этого особого типа декора являются сценические композиции. Их количество резко возрастает, в их структуре подчеркивается горизонтальная протяженность, непрерывность развития, отвечающая отныне не символической, что важно отметить, но хронологической последовательности. Эпизоды непосредственно перетекают один в другой вместе с динамично организованным действием. Представленные священные образы рассматриваются отныне не как универсальные реалии, несущие свет Первообраза, но как новая условная реальность, отражающая саму протекающую рядом жизнь и являющаяся ее заменой. Сцены священной истории перестают быть промыслительными событиями, они восприняты как живой и непрерывный «номиналистический» поток самой жизни.

Основным предметом изображения становятся многофигурные динамичные композиции со сплошным ритмом, с сильными ракурсами, с эффектом передающегося из сцены в сцену движения, с единым масштабом для всего изображенного. Созерцающий впервые воспринимает представленные события сквозь призму своего личного бытия. Утрата прежней соборности восприятия — оборотная сторона камерного, картинного принципа, доминирующего в декорации.

Главными средствами достижения этого впечатления являются иллюзорное пространство и единое движение. В построении живописного пространства огромную роль начинают играть сплошные архитектурные фоны — задники, кивории, ротонды, экседры с балкончиками, объединяющие, как правило, несколько композиций. Архитектурные формы отличает отчетливая трехмерность, им придана иллюзия охвата пространства. Фигуры, целые процессы часто располагаются внутри архитектуры. Обязательной однородности пространства во всех сценах способствует принцип мультипликации — продолженного действия, вызывающего ощущение острой театрализованности всего изображенного. Большинство сюжетов — таких, как «Воскресение Христово», «Искушение Христа», сцены исцелений, — представлено как несколько картин, развивающихся во времени. Последовательно разрабатываются приемы трехмерного построения пространства — достояния палеологовского стиля. Особенное развитие получают диагонали, они побуждают взор к освоению глубины и протяженности изображения. Несмотря на отсутствие единой точки схода, композиции подчинены «интерьерным» принципам решения: пространство в них предстает как сцена с открытой передней стенкой. Благодаря известной непоследовательности в проведении прямой перспективы евангельские сюжеты выглядят слегка фантастичными: в них тор-



Искушение Христа. Мозаика нартекса монастыря Хора в Константинополе

жествует чувство динамической подвижности и легкой изменчивости мира.

Тончайшее, обостренное ритмическое чутье, проявляющееся в точных музыкальных соответствиях наклонов, поворотов, поз фигур, рождает удивительную согласованность целого. Особенности ритма сказываются и в том, что, несмотря на выраженность пластического начала, все изображенное кажется невесомым, взлетает и парит. Органическая легкость всего происходящего, незатрудненность в перемещении и взаимодействии, отсутствие тяжеловесной устойчивости обязаны своим происхождением грации, изяществу, особой утонченности. Поэтому все трехмерные и иллюзорные достоинства этой живописи оказываются обманчивыми, на самом деле все одухотворено, все демонстрирует пребывание в райских эмпиреях, а не реальную тяжесть жизни.

Внутренней пульсации и изменчивости ритма отвечает такая же бликующая природа скользящего света, подвижные летящие драпировки. Цвет отмечен особой культурой нюансированных оттенков, сверкающих и переливающихся. Роскошное велико-

ление, праздничная нарядность представленного в мозаиках мира сочетается с особой смягченностью, лиризмом. Детские типы придают изображенному оттенок игрушечности, камерности. Действие кажется приближенным к реальности, только гораздо более красивым, нарядным и сказочным.

Фрески параклесиона серьезнее и вдохновеннее. Напряженные здесь более явственно, эмоции более открыты, целое часто приобретает драматический смысл. Композициям присуща подлинная монументальность. Параклесион имел погребальную функцию, в его стенах расположены аркасолии — глубокие ниши для гробниц. Соответственно, программа росписи связана с назначением капеллы. В высоком зонтичном куполе, откры-



Сошествие во ад. Фреска параклесиона монастыря Хора в Константинополе

вающим пространство параклесиона, изображена Богоматерь в окружении небесной архангельской стражи. Ниже, в парусах, — гимнографы, восхваляющие «Честнейшую херувим» своими песнопениями. На стенах, в люнетах и окружающих их арках — сюжеты ветхозаветной богородичной типологии: «Лестница Иакова», «Премудрость созда себе дом» и др. В центральном плоском своде — огромная композиция Страшного Суда. В конхе апсиды — «Сошествие во ад», а ниже — чин святителей из сцены «Поклонение жертве». На склонах широкой арки вимы — «Воскрешение дочери Иаира» и «Воскрешение сына вдовицы из Наина». В движении сюжетов здесь нет ясно выраженной хронологической последовательности, взаимосвязь их сложнее и тоньше.



Страшный суд. Фреска параклесиона монастыря Хора в Константинополе

Эмоциональный тон пространства параклесиона определяют композиция Страшного Суда и фрески апсиды, исполненные на очень темных, почти черных фонах. Отчетливое деление сцены Страшного Суда на две части, резкое сопоставление светлых и темных фрагментов росписи напоминают о действительном разделении мира во Втором пришествии, полном напряжения и драматизма. Светотеневые контрасты отчетливо прочитываются на плоском скуфьеобразном своде и широкой арке, отделяющей эту часть параклесиона. Рисунок групп — апостолов, восседающих по сторонам от Христа, праведных и грешных в огненной реке — отличают резкость, активность, энергичная расчлененность. Облик самого Спасителя в центре свода в сияющей мандорле отмечен остротой, импульсивностью, подчеркнутым ракурсом и конвульсивной энергией движений. Жест его резко разведенных в стороны рук разрывает обычную ткань бытия. Его фигура, испещренная зигзагами гребенчатых про-

белов, острым, ломаным ритмом складок, высвеченная крупным золотым ассистом, подобна вспышке молнии, видимой от востока до запада. Сильные светотеневые контрасты лика приобретают мистический оттенок. Иконография сцены объединяет мотивы Второго пришествия — явления Христа-Эммануила и Страшного Суда, где Господь изображается в историческом типе — восседающим на престоле. Спаситель параклесиона спускается с небес окруженный сиянием, но на Его руках и ногах — отчетливо видимые раны от гвоздей распятия. Являющийся во Втором пришествии Господь словно только что сошел с креста. Символически значимые детали иконографии подтверждают смысл движения ангела, сворачивающего свиток небес — свиток времен. Буквальное объединение предвечного, исторического и апокалиптического типов Спаса «сворачивает» время — «времени больше не будет». Резкие гребни ассиста, граничащие фигуру, не снимают внутреннего напряжения, суровой энергии взыскующего взора. Золотой свет здесь не знак обожения человеческой природы, а образ высвечивания всего тайного, что должно стать явным: земное бытие пронзено светом. Нервная порывистость, мистическая озаренность становятся здесь главными, они почти уничтожают классическую структуру, сохраненную лишь во внешнем облике персонажей.

Такой же внутренней интенсивности исполнена и сцена Сшествия во ад в конхе апсиды параклесиона. Однако активная экспрессия, отчетливая креативность образов сочетаются здесь с обтекаемой мраморной красотой, с нарядной эффектностью «шелковых» тканей, с выразительностью движений. Динамика, подчеркнутая резким перекрестным построением композиции, делает экстатичность организованной, в ней появляется оттенок рациональной понятности, отчетливо прочитываемый философский смысл, а не мистическое начало. Подвижные стремительные ритмы, организующие композицию, отличает эллипсоидный, закругляющийся рисунок. Пластика выглядит, пожалуй, еще активнее: кроме контрастов светотени в ее моделировании активное значение приобретают фактура и цвет. Строение плоти получает оптическую правдоподобность. Экспрессия разрешается во внешнем движении, духовная энергия понимается как воля, как отражение логики самой мысли.

Иными выглядят святые отцы в апсиде. Их образы поражают суровостью, аскетизмом. Резкий контраст темно-синего фона и белых крестчатых риз повышает напряжение. Однородности цветового решения одеяний отвечает и исчезновение открытого цвета и фактуры в моделировке ликов. Личное выглядит однотонным, аскетичным, основное средство моделировки — сдержанная светотень. Экспрессия не имеет внешнего выхода: она сосредоточена внутри образа. Лишь в облике Богоматери



Богоматерь Ласкающая. Фреска параклесиона монастыря Хора в Константинополе

с Младенцем (на столбе перед апсидой) мистическое чувство сочетается с эмоциональным всплеском, порождая особую пронзительность интонации. Глухость, сумрачность цвета, порывистые движения демонстрируют смятение чувств, почти трагические оттенки в образе.

Такое искусство и такая образность — не случайность на фоне радостного цветения иного искусства — элегантного, нарядного и гармоничного. Образы подобного типа шествуют бок о бок с другими, наделенными красотой, классичностью форм и изяществом. Аскетичные образы могут сохранять впечатление иллюзорной полноты объемов и внешнего живоподобия, касаясь лишь внутреннего содержания (как в мозаиках церкви Богоматери Паммакарistos), или полностью утра-

чивать материальность и визуальную красоту форм, словно сгорающих под напором внутренней, духовной экспрессии (фрески храма Афендиго в Мистре). Важно, что они существуют как особое направление и составляют своеобразную антитезу живописи гуманистического толка, подобно тому как в духовной куль-

Пророк. Роспись храма Афендиго в Мистре. 1311—1322



туре первой трети столетия уживались христианская гуманистическая философия и активизировавшаяся как раз около рубежа столетий мистическая монашеская духовность. Это суровое искусство отражало целую программу духовных поисков, спиритуалистической интуиции, тесно связанную с фиксацией мистики света, существовавшую на протяжении всего XIV в., но ставшую центральной после середины столетия.

Мозаики церкви Богоматери Паммакарistos (Фетие-джами), созданные в 1304–1308 гг., демонстрируют как раз такое сочетание разных по ориентации образов. Маленький четырехколонный храм был построен как погребальная капелла Михаила Глабаса Тарханиота. Декорация его сохранилась не полностью,

в частности, практически утрачены сцены праздничного цикла (кроме Крещения), располагавшиеся в сводах центрального креста и люнетах стен. Пространство крохотного храма перенасыщено изощренным убранством. Нарядность декора соединена с интенсивной сумрачной выразительностью образов святых в боковых неффах, с манерностью и прихотливостью в интерпретации сцен праздников. Программа росписи определена погребальными функциями капеллы.

В апсиде здесь – Деисус, в куполе – Пантократор, окруженный фигурами пророков, в верхнем ярусе

стен некогда существовал праздничный цикл. Узкие (около 1 м) боковые пространства украшены большим количеством изображений отшельников, монахов и преподобных, в нарушение обычной иерархии располагающихся здесь даже перед алтарем. Они молятся за умершего донатора капеллы.

Стиль мозаик полон контрастов. Даже в наиболее гармоничных частях – таких, как Деисус в апсиде или композиции купола, – они составляют основу изображения. Мягкая, пластичная живопись фигуры Спаса на престоле в центре Деисуса – с естественной посадкой, обволакивающим ритмом мягких тканей драпировок, с глубиной и пространственностью цвета – не



Храм Богоматери Паммакарistos в Константинополе. Начало XIV в. Вид подкупольного пространства



Преподобные. Мозаика в угловом своде погребальной капеллы Михаила Глабаса Тарханиота в Константинополе. Начало XIV в.

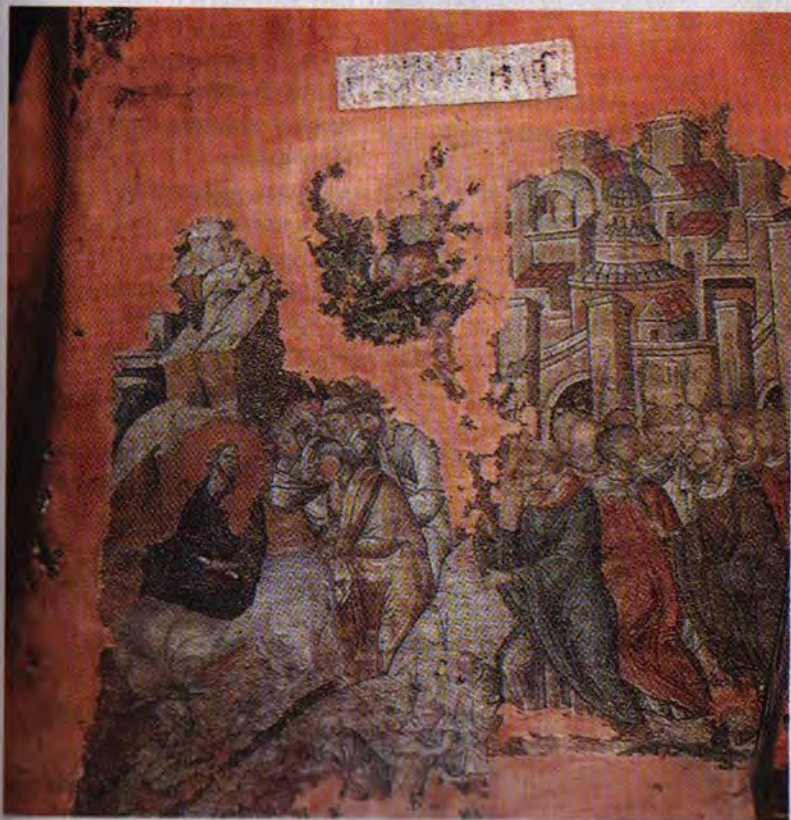
похожа на узкие, стилизованные и сжатые фигуры предстоящих. Складки одежд в образах Богородицы и Предтечи подчиняются не вольному органичному ритму, а геометризированной структуре. Остротой и характерностью отмечены лики. Тот же оттенок манерной стилизации свойственен и изогнутым фигурам пророков в куполе храма, образам ангелов и Спасителя в сцене Крещения. По мнению Х. Бельгинга, художественные характеристики мозаик церкви Богородицы вписываются в понятия 1-го палеологовского стиля, однако эта принадлежность не объясняет внутренних контрастов. Полнее всего противоречивость стиля храма Фетие-джами прослеживается в образах святых в угловых компартаментах. В крошечных пространствах сосредоточено большое количество образов совершенно определенной и неожиданной окраски. Особая грация, изящество внешнего оформления сочетается в фигурах подвижников и монахов с сумрачностью, внутренней напряженностью, нервной скошенностью взоров, почти суровостью обращения к предстоящему. Аскетизм здесь является не художественной программой, а духовным импульсом, лишь отчасти преобразующим рафинированный иллюзионизм средств воплощения. В результате рождается маньеризация, стилизаторство.

Весьма близок к мозаикам храма Богородицы Паммакарistos образ Иоанна Предтечи(?) на мозаичной иконе из Эрмитажа¹⁶. Нежная живопись лика с эффектом мерцания и трепетности фактуры, геометризация складок одежды и хрупкий, сжатый силуэт эрмитажной иконы свидетельствуют, что изготовлена она, скорее всего, в императорских мастерских художником, родственным по установкам мозаичистам храма Богородицы Паммакарistos.

До 1320 г. была исполнена *фресковая роспись капеллы Афенди-ко в церкви Богоматери Одигитрии в Мистре*. Подобно живописи центральных памятников метрополии эта роспись строится на контрастах. Благородная классичность, элегантность, мягкая грация и чистота в образах Богоматери с прародителями, фигурах мучеников соединены с совершенно иной трактовкой протцев, святых отцов и пророков, в чьих изображениях доминируют мистически всъхивающий на поверхности формы свет, энергичные белильные разделки, интенсивные контрасты света и тени.

Более жизненно окрашенным выглядит искусство *церкви Св. Апостолов в Салониках (1312–1315)*. Заказчиком росписи храма и нартекса (1328–1334) был патриарх Нифонт I, а ктитором – зять Феодора Метохита Иоанн Палеолог. Это позволяет предположить, что мастера могли быть доставлены сюда из Константинополя. Но стиль мозаик и фресок храма не похож на «игрушечную» живопись церкви Кахрие-джами. Мозаики храма Св. Апостолов созданы чуть раньше, и, хотя общая стилистиче-

Вход в Иерусалим. Мозаика церкви Св. Апостолов в Салониках. 1312–1315





Преображение. Мозаика церкви Св. Апостолов в Салониках

ская направленность здесь та же, что и в столичном эталонном памятнике, салоницкую живопись отличают большая жизненная экспрессия, больший «реализм». Программа росписи основного пространства традиционна. Это Пантократор в куполе, окруженный пророками, евангелисты в парусах и праздники в сводах центрального креста. Фрески нартекса посвящены богородичным сюжетам и ветхозаветным сценам. В куполе нартекса представлена Богоматерь в окружении пророков. Композиции праздников в наосе построены очень живо, с акцентировкой глубины пространства и сложными архитектурными фонами. Неожиданная иконография сцены входа в Иерусалим — с ослом, движущимся не по направлению к граду, а от него, — позволяет во всей полноте и блеске продемонстрировать сложные ракурсы движения фигур и акцентировать многоплановость построения пространства. Вдобавок в сцене подчеркнут массовый характер, она словно наполнена шумом многоголосой толпы, сложным действием. Кажется, живой, органичный и очень свободный ритм мозаик в Салониках обязан своим происхождением не грации, как в ансамбле Хоры, а более полнокровно окрашенной динамике. Энергия, полнота и интенсивность человеческих отношений диктуют живые ракурсы, свободу движений, импульсивность поз и более сочную проработку объемов. Для фигур пророков в куполе применены те же модели, по которым исполнены пророки купола церкви Богоматери Паммакаристос. Однако даже в них динамика складок драпировок кажется более энергичной, фигуры и лики исполнены реалистичнее. Скульптурная пластика лиц, их типы, портретность обликов, живые позы, согласованный тональный колорит и беглая подвижная игра света находят явные параллели в иконе *Двенадцати апостолов из Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве*.

Еще более экспрессивными и непосредственными выглядят росписи Салоник — в храме Св. Екатерины (1307) и в церквях Св. Евфимии (1303) и Св. Николая Орфаноса. Резкие позы, нарочито грубые и сниженные типы, подчеркнутая световая разделка объемов придают этой живописи эффекты почти брутального характера. Классицизм в таких росписях становится обыденным «разговорным» языком, главный же интерес лежит не в сфере воплощения классического, а в его преодолении. Живопись Салоник активнее и энергичнее, чем в храмах метрополии. Формы кажутся здесь более живыми, обилие контрастов делает сам образ открытым, контакт с ним — близким и непосредственным. Считается, что с живописью церкви Св. Евфимии в Салониках преемственно связано творчество легендарного афонского художника Михаила Панселиноса. Фрески храма Протата в Карее, на Афоне, созданные им, до сих пор не до конца расчищены, чтобы с точностью судить об их стилистических достоинствах.



Лик Адама. Фрагмент мозаики «Сошествие во ад» церкви Св. Апостолов в Салониках

Благовестие Иоакиму. Фреска нартекса церкви Св. Апостолов в Салониках

В 1315 г. лучший художник Фессалии Георгий Каллиергис расписывает церковь Спасителя в Веррии; не исключено, что его творчеству принадлежит и стенопись церкви Власия в Веррии. И фрески церкви Св. Евфимии, и живопись Каллиергиса выделяются красотой тонального колорита, светоносностью цвета, особой легкостью в интерпретации материи. Живопись более прозрачна и подвижна, нежели было принято в это время. Объемы лишены массивности. Красочная фактура обнажена, поверхность активно взаимодействует со светом, а не отражает его. Эти особые тенденции в искусстве Са-



лоник получают еще более интенсивное развитие на следующем этапе — в живописи нартекса храма Св. Апостолов начала 1330-х гг.

Значительное количество монументальных ансамблей раннепалеологовского времени сохранила Сербия. Большинство из них сербские исследователи приписывают школе Михаила и Евтихия — мастеров, приглашенных королем Милутином из Охрида и создавших в Сербии свою школу. Несмотря на наличие подписей Михаила и Евтихия, кажется, необходима большая осторожность относительно их авторства. Не исключено, что эти художники ставили свои подписи на работах фрескистов, прошедших выучку в их школе, подобно тому как это будет позднее на Руси у мастеров Оружейной палаты. Каждый из ансамблей Сербии начала XIV в. обладает своим собственным лицом, но во всех сказалось тяготение к новой повествовательности, к соответствию хронологии действия сцен ритму движения в храме, к плотному, «натуральному» объему. Самыми ранними среди них являются *фрески храма Богоматери Левшики в Призрене* (1307–1313), сохраняющие еще усиленную кубическую пластику фигур, крупные монументальные масштабы и центрическое построение сцен. В *росписях церкви Спаса в Жиче* (1309–1316) и *храма Св. Никиты в Чурчере* (до 1316) доминирует фризообразное построение композиций, переходящих из одной сцены в другую. Движение становится экспрессивным, сцены изобилуют резкими ракурсами, профильными позициями персонажей. Острая выразительность подчеркивается и в построении формы. Изображенное воспринято как жизненная драма, «историзм» восприятия определяет художественные средства, поиск новой иконографии. Так, обычным в сцене Причащения апостолов становится изображение Иуды, изрыгающего причастие или отвернувшегося.

Более мягкой, нарядной, с деликатным согласованным письмом личного, применением ряда иконописных приемов выглядит *роспись храма Св. Георгия в Старо-Нагоричино* (1316–1318). Особое место в ряду раннепалеологовских ансамблей Сербии занимают *фрески храма Благовещения в Грачанице* (1321) с невероятно разросшейся, «энциклопедической» системой декорации и более динамичной живописью, облегченной фактурой. Подчеркнутая экспрессия, разрыхляющая прежнюю плотность моделировок, экзальтированные позы и жесты, обостренная эмоциональная жизнь персонажей отличают и *фрагменты фресковой росписи в Банье Прибойской* (первая четверть XIV в.).

Самое высокое художественное качество обнаруживает *фресковый цикл храма Св. Иоакима и Анны (Кральной церкви) в Студенице*, построенного и украшенного по прямому заказу короля Милутина, женившегося на византийской принцессе Симониде



и мечтавшего о наследниках. Система декорации маленького бесстолпного храма с повышенными сводами отличается редкой цельностью и единством. Расширенная повествовательность нового типа сказывается во фризовом построении композиций, умножении эпизодов, относящихся к одному сюжету. Так, несколькими сценами представлены Рождество и Успение Богоматери. Развитие действия во времени подчеркнуто и горизонтальными разворотами композиций, персонажи которых как бы шествуют по храму вместе со зрителем (Введение Богоматери во храм). Сложно развитые архитектурные фоны организуют единую среду происходящего. Для живописи этой церкви явно использовались столичные образцы и были приглашены лучшие мастера. Эстетизм, свойственный искусству Палеологовского возрождения, как и античные реминисценции, здесь совершенно очевиден. Между тем отточенная, рафинированная красота совсем не имеет изыщества, характерного для искусства Константинополя. Формы выглядят мощными, статуарно устойчивыми, пропорции — крепкими, объемы — наполненными. Размеренность и величавость ритма, неколебимое спокойствие усиливают впечатление монументальности образов. В лепке словно мраморной пластики ликов, несмотря на нежность и красоту, ощутимо традиционное сербское тяготение к массивному, плотному объему.



Рождество Богоматери. Фреска
Королевской церкви в Студенице. 1314
Ангел в сцене «Успение Богоматери».
Фреска Королевской церкви в Студенице

Многие росписи Сербии этого периода кажутся стандартной продукцией. Их роль — в выведении элитарного художественного языка константинопольского искусства на уровень массового усвоения и широкого распространения. Параллельно с художественными идеалами нового искусства разливалось широким потоком и новое гуманистическое мировоззрение. Театрализация и зрелищность евангельских событий, поиски в них исторической конкретности и параллельности реальной жизни придавали священной истории новый вкус — земной, понятный, доступный каждому. В этих новых тенденциях не только определенное снижение прежних высоких идеалов, но и итог широкого и активного освоения христианства, не нуждающегося теперь в глобальных установках, а связанного с уровнем повседневной жизни. На этой особой почве возникнет и получит широчайшее распространение народное искусство середины XIV в.

В наиболее чистом виде придворный классический стиль и блистательная гуманистическая культура времени Андроника Палеолога проявились в продукции императорской мозаичной мастерской, создававшей портативные иконы. И миниатюрные размеры, и характер тщательной тончайшей работы с кубиками смальты размером около 1 мм, положенными на восковую основу, и особая деликатность живописи предполагают за этими иконами камерную ориентацию, расчет на длительное, близкое разглядывание. Существует мнение, что право обладания продукцией этой мозаичной мастерской принадлежало исключительно императорской фамилии, являясь своего рода царской инсигнией¹⁷. Они могли дариться императором приближенным и предназначались для келейного (не храмового) использования. Идеально красив и нейтрален с точки зрения внутренней выразительности образ *Феодора Стратилата из Эрмитажа*. Особую нарядность иконе придает обилие золота и орнаментов. Для изображения одежд и табличек с надписями использованы глубокий по тону драгоценный лазурит и багровая яшма. Лик выложен тончайшими пластинками мрамора, сквозь которые видна подцветенная восковая мастика. Именно поэтому личное выглядит таким нежным, светящимся и прозрачным. В отличие от более ранних мозаичных икон — рубежа XIII и XIV вв. («Спас Эммануил» из Государственного Исторического музея, «Иоанн Предтеча» из Эрмитажа, «Спаситель» из монастыря Св. Петра и Павла в Шиме, во Франции), где кубики смальты положены с просветами, в так называемой разреженной системе набора, для иконок начала XIV в. характерна более плотная, эмалевидная поверхность. К иконе Феодора Стратилата близка икона «Сорок мучеников севастийских» из коллекции Дамбартон Оукс в Вашингтоне — такой же образец эстетически блестящей и эмоционально нейтральной живописи. Обе находят себе аналогии в стиле

мозаик Хоры. Бóльшая острота духовного, иногда даже усиление аскетической ноты, сказывающейся в однородной и крайне сдержанной колористической гамме и акцентировке графики, могут быть приписаны иконам «Четыре святителя» из Эрмитажа, «Иоанн Златоуст» из коллекции Дамбартон Оукс. Не исключено, что их датировка должна быть сдвинута от начала столетия к 1330-м гг., в частности, второй четвертью столетия они датированы в каталоге 1979 г.¹⁸

Изящным, прихотливым, чуть манерным выглядит «Благовещение» из Музея Виктории и Альберта в Лондоне. Утрата замкнутой сценичности пространства, продольное построение архитектурного фона, скользящее вдоль поверхности иконы движение, не направленное в ее глубину, строгость силуэтов и особая капризность обликов свидетельствуют о более позднем возникновении иконы — в пределах второй четверти столетия.

Подвижнее, экспрессивнее и энергичнее, с обилием профильных разворотов, резким подчеркнутым движением, с интенсивной и динамичной золотой шпательной раскраской (штрихами), кажется живопись мозаичной иконы «Двенадцать праздников» из Опера дель Дуомо во Флоренции. Она тоже была создана в императорской мастерской, но стиль ее отвечает иным художественным установкам. В иконе сочетаются контрастные принципы. Грубоватость типов, резкость ракурсов, деформация пластики, повышенный динамизм объединены здесь со сквозной ритмикой, придающей внешне подчеркнуто материальной структуре впечатление почти иррациональной экзальтации. Иконография некоторых композиций (Крещения, Вознесения) не встречается ранее середины столетия. По-видимому, этим же временем следует датировать и икону.

К началу XIV в. относится ряд икон из церкви Богоматери Перивлепты (Климент) в Охриде. Это, в частности, икона Богоматери Психосострици — Душеспасительницы с «Благовещением» на обороте и парная к ней процессионная двусторонняя икона



Благовещение. Икона. Первая треть XIV в.



Сорок мучеников. Икона. Начало XIV в.

*Христа Психосостира с «Распятием» на обороте*¹⁹. Обе иконы (их размеры совпадают) были даром архиепископа Григория Охридского, присланным по его поручению из Константинополя для храма Св. Софии. Если лицевые стороны икон с образами Богоматери и Спасителя отличаются монументальностью форм и, может быть, слишком выраженной телесностью, то живопись на оборотных сторонах удивительно приближена к константинопольскому руслу. В обеих – замкнутое сценическое пространство, ограниченное монументально трактованными трехмерными кулисами. В «Благовещении» использован даже старинный

античный прием: изображение отдельных подиумов, ограничивающих автономные пространственные ячейки фигур. Формы архитектуры нарочито театрализованы и буквально испещрены антикизирующими мотивами: это и выступающие консоли с брошенным на них велумом, и фигуры атлантов, и рельефы с образами античных божеств — в «Благовещении», это иллюзорно трактованный фриз консолей и сухариков на городской стене в «Распятии». Движение направлено в глубину композиции, его ритм подчеркнут в «Благовещении» широким шагом архангела, сближенностью фигур, а в «Распятии» — иллюзией перспективного сокращения фигуры Спаса. Соразмерность пропорций, тяготение к ясно выраженному объему, завершенность форм, обтекаемых краской и светом, делают фигуры уподобленными идеально выточенным скульптурам. Движение кисти, фактура совершенно неуловимы. Отделка живописной поверхности кажется идеальной. По красоте шелковых тканей, нарядности цвета, совершенству исполнения личного эти иконы сравнимы с самыми лучшими образцами константинопольской живописи начала столетия. Спокойствие, идеальная гармония в выражении внутреннего мира персонажей словно предполагают надындивидуальность в позиции мастера, кажется совсем не заинтересованного в выражении личного почерка. Отдаленные точки соприкосновения с живописью «Благовещения» можно отметить лишь в некоторых образах церкви Св. Иоакима и Анны в Студенице, речь о которых шла выше.



Благовещение. Икона церкви Богоматери Перивлепты в Охриде. Первая треть XIV в.

Иначе выглядят праздничные иконы «Уверение Фомы» и «Сошествие во ад», тоже находящиеся в коллекции церкви Богоматери Перивлепты в Охриде. Очевидно, они входили в состав единого праздничного цикла, поскольку размеры икон идентичны. Формы их чуть плотнее и напряженнее, цвет проще, колористическая гамма более глухая, фактура — более рыхлая. Но пространство по-прежнему имеет замкнутый характер, ограниченный кулисами по сторонам. Движения — осязательны. Блики

света положены на поверхность ликов импульсивно, складки подчеркнуты тонкими светлыми линиями и пробелами. Подобные приемы можно обнаружить в иконе «Илия Пророк в пустыне» из Эрмитажа, тоже относящейся к первой четверти XIV в.²⁰.

Началом столетия (до 1314 г.) датируются иконы Богородицы Элеусы и Спаса, исполненные по заказу короля Милутина для Хиландара. Текучая живопись лишена привычной для искусства Сербии полновесности объемов и архитектоники складок. Расплывчатая обобщенность контуров, тонкие, дробные ритмы драпировок, обволакивающих фигуры, способствуют созданию образов деликатных, мягких. Этому впечатлению соответствуют и полуулыбки персонажей, их ускользящие взоры. Если эти иконы были написаны сербским мастером, то он явно примыкал к какому-то греческому, а не сербскому направлению.

Культура времени Андроника Палеолога, связанная с расцветом гуманизма, исчерпала свое содержание к началу 1330-х гг. Отдельные ее тенденции и образы продолжали существовать по инерции далеко за пределами Константинополя, поражая академической застылостью и иссушенностью. Не случайно целый ряд сербских памятников 1330–1340-х гг. С. Н. Радойич характеризует как «стагнацию». Это росписи церкви Богоматери Одигитрии в Пече (1337), отчасти церкви Св. Дмитрия (1345), некоторые образы во фресках Дечан (после 1335). Одновременно в этот период возникают иные тенденции, определенные новыми духовными поисками.

Искусство 1330–1350-х гг.

Сложность начального этапа этого совершенно особого в искусстве Византии периода заключается в том, что явно ощутимые в художественной жизни новации никак не объяснимы духовными процессами, поскольку в этой сфере в начале 1330-х гг. ничего не происходит и богословская жизнь продолжает идти прежним путем. Достаточно упомянуть, что будущий святой Григорий Палама лишь в 1339 г. публикует свое первое сочинение, никак не связанное с исихазмом, а около 1332 г. в Константинополе появляется его будущий противник — монах из Калабрии Варлаам. События происходят на политическом горизонте (борьба Андроника III со своим дедом Андроником II), но искусство отличается известной автономностью к сугубо политическим перипетиям. Тем не менее именно живопись (а не богословские или филологические штудии) раньше всего, уже в начале 1330-х гг., чутко реагирует на неясную смену интонаций общественной и духовной жизни, свидетельствующую о том, что гармонический период раннепалеологовского ренессанса и цветущая культура

времени Андроника II Палеолога отошли в прошлое. Характерно, что изменение вкусов ощущается исподволь, отмечает не поток искусства в целом, а его отдельные явления. Общие процессы в искусстве этого периода связаны как раз с освоением, расширением того художественного языка, который сформировался в первой трети XIV в., но был достоянием узкой гуманистической среды. В 1330–1350-е гг. стиль Палеологовского возрождения становится всеобщим языком, обязательным не только для метрополии, но и для провинции, охватывая широкие художественные ремесленные и общественные круги.

Главной сферой поисков 1330-х гг., областью художественного эксперимента становится по преимуществу миниатюра. В произведениях, отмеченных новыми тенденциями, явственно ощутима утрата гармонии стиля начала столетия. Внутренний сдвиг, дисбаланс в их структуре чутко отражает непроговоренное чувство духовного дефицита, возникшего в результате гуманистических попыток ограничить сферу духовного логикой и рациональностью. Его проявление прежде всего — в разрушении законов иллюзионизма, в намеренном разрыве физических, материальных законов бытия, столь последовательно демонстрируемых в сфере образа искусством начала столетия.

Евангелие монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (cod. 81) дает твердую точку отсчета начавшегося процесса: оно датировано 1334 г. Обрамление в виде крыши-фронтонна вроде бы по-прежнему подчеркивает замкнутость пространства, создающего интерьерную среду вокруг евангелиста Марка. Однако консоли фронтонна ломаются под углом и формы архитектуры приобретают неожиданную подвижность и диссонансное напряжение. Музыкальность ритма, характерная для начала столетия, сменяется острой пульсацией. Линейное начало обостряется: его новая роль заметна в угловатых изломах складок, подчеркнутости границ всех форм. Тканей драпировок становится очень много. Хрупкие, негнувшиеся,



Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия монастыря Иоанна Богослова на Патмосе. 1334

они образуют острые углы. Нервный ритм подчеркивается опрокинутым подножием, поднятыми вверх острыми коленями евангелиста, а все грани складок усилены дробным светом и линейными росчерками. Цвет становится гораздо более интенсивным, резким, цветовые сочетания отличаются неожиданными контрастами. Ведущую роль в колорите большинства миниатюр рукописи играет глубокий синий — цвет тайны. В ликах утяжеляется и уплотняется карнация, черты становятся резкими, острыми.

Миниатюры Евангелия из лавры Св. Афанасия на Афоне (А 46) используют тот же иконографический образец, что и патмосская рукопись, — с крышами-фронтанами, объединяющими простран-



Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия лавры Св. Афанасия на Афоне. 1330-е гг.

ство сцены. Но в самом построении пространства не используется типичный для начала века прием постепенного освоения его глубины некими последовательными слоями. Напротив, оно бурно движется по диагонали и его движение отмечено расположенными под острыми углами друг к другу элементами архитектурного стаффажа. Иногда кажется, что архитектура, окружающая евангелистов, «пустилась в пляс» — столь динамичны соотношения табуретов, попитров, изгибающихся в ритме общего «танца» подставок под книги и держателей для чернильниц. Позы евангелистов подчеркнута лишены естественности, фигуры не опираются на табуреты, а повисают в воздухе, готовые соскользнуть с опрокинутых седалищ. Условность позиций фигур отвечает новому принципу — неустойчивости, неестественности суще-

ствования. Он должен обозначить нефизический аспект изображенного, свидетельствующий о намеренном выходе за границы материального бытия. Цвет вновь интенсивно-синий, он заполняет решительно все миниатюры, словно другие цвета и оттенки исчезли из мира. Он напряженно сияет из глубины и, по сути дела, утрачивает материальную природу. Свет отличает повышенная сгущенность, динамика и обязательное «вытекание» за пределы формы; он словно создает дополнительный контур вокруг фигуры, зрительно увеличивая и мистифицируя ее размеры. Свет не является здесь средством иллюзионистического построения формы, он становится средством создания ир-

рациональной атмосферы — импульсивной, драматической и эффектной.

Рукописей такого плана довольно много в пределах 1330-х гг.: это *Евангелие из Ватиканской библиотеки в Риме* (F 17), *Евангелия из галереи Уолтер в Балтиморе* (MS 530 и MS 531) и др. В каждой из рукописей есть свой особый акцент, но все они отражают атмосферу тревожности, внутренней нестабильности, духовного поиска. Довольно часто в произведениях этой поры встречается подчеркнуто экспрессивная передача материи — резкой, рубленой, демонстрирующей дисгармоничное соотношение тяжести, объема и плоскости, стремление формы занимать как можно больше места, превосходящего реальную необходимость и реальные законы плоти. Кажется, объем растекается за пределы, намеченные анатомической структурой. Такие оттенки можно обнаружить в *миниатюрах Евангелия из афинской Национальной библиотеки* (гг. 137) с композиционной перегруженностью листа, сгущенным переполнением пространства массой, внушительностью объема фигуры. Масштабность фигуры контрастирует с дробностью рисунка драпировок, расчлененных на резкие граненые узоры. Выразительность, особенно светотеневая, повышена. Материю отличает новая напряженность.

Миниатюры Евангелия Национальной библиотеки в Вене (№ 300) демонстрируют «барочное» увеличение тяжести и объема материи и одновременно крайне патетические способы ее расчленения — резким, крупным, абстрактным рисунком складок, напоминающим деревянную резьбу. Фигуры чрезмерно массивны, но рельеф формы фиксируется даже не светотенью, хотя она тоже играет значительную роль, а более всего — рваными, короткими, графическими штрихами, создающими эффект динамической трансформации плоти. Ритм движения этих штрихов, идущих под углом к контуру, не создает сплошной тени, а выглядит как штриховка в ксилографии: в них столько же напора и столько же чувства преодоления тяжелой, упругой, неподатливой массы. Надо сказать, что подобного — экспансивного, даже огрубленного — языка в воссоздании материи Византия до этого времени не знала. Даже резкие световые разделки в памятниках позднекомниновского маньеризма выглядят более гибкими и органичными, чем высеченный штрих Евангелия из Вены. Вдобавок лица рассечены и световыми, белильными штрихами — неожиданными и так же секущими поверхности, как и графические штрихи — тени. Мир миниатюр венского Евангелия предстает перед нами как среда негармоничная, логически неоправданная и не имеющая точек соприкосновения с действительностью. Но эмоционально эта иррациональная среда очень активна и заставляет поверить в свое существование.

Миниатюры Евангелия монастыря Ватопед на Афоне (cod. 913) внешне, кажется, в большей степени сохраняют классическую структуру, чем иллюстрации венского Евангелия, однако и здесь возникает явственное ощущение, что форма занимает в пространстве гораздо больше места, чем это возможно в реальности. Формы словно раздуты изнутри, увеличение размеров происходит не только с помощью масштабного общего абриса, укрупненного и утяжеленного линейного ритма складок, но и за счет иррациональной световой интерпретации. Ткани драпировок, силуэты высвечиваются изнутри, создавая в фигуре и вокруг нее эффект сияния, отнюдь не являющегося отражением лучей от материи. Свет не совпадает с реальными контурами и



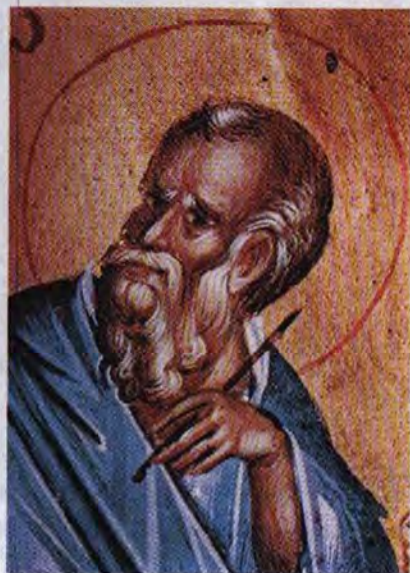
Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия. 1340-е гг.

Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия монастыря Ватопед на Афоне. 1340-е гг.

узором складок, наоборот, он раздувает складки одежд, наполняя их некоей особенной жизнью и создавая своего рода световую завесу фигуры. Особую роль приобретает иконографический мотив закутывания фигуры крупной складкой, идущей от правого плеча. Этот мотив осознается как физическая фиксация нефизического — светового кокона, окружающего и обособляющего фигуру. Вещественное прямо на наших глазах заменяется нечувственным, воспринятым экспрессивно и драматично. Глубокий, мистический синий цвет здесь соседствует с темно-фиолетовым — и тот и другой выглядят таинственно и совершенно нереально.

Иллюстрация к Евангелию из монастыря Кутлумуш на Афоне (cod. 62) — Иоанн Богослов с Прохором — относится к центральным произведениям эпохи. Она оставляет зримое ощущение

приоткрытия завесы бытия, сопри-
сутствия тайне. Фигура евангелиста
Иоанна буквально обращена «в слух».
Она не опирается на табурет, а, не-
смотря на свою громадность, будто
на наших глазах преодолевает зем-
ное тяготение и, возносясь, удержи-
вается в воздухе действием иррацио-
нальных витальных сил. Иоанн, воз-
вышаясь духом, словно разрывает
границы земного бытия, выходит за
пределы земной истории, он открыт
действию внеприродных и внеисто-
рических сил²¹. Тенденция к укрупне-
нию – общая, вырастает масштаб и
в изображении Прохора, но в срав-
нении с ним воспаряющая фигура
Иоанна кажется просто гигантской.
Складки материй гиматиев обоих пер-
сонажей сверхобильны, их отличает
повышенная динамика. Но в драпир-
овках Иоанна главным вновь стано-
вится мотив кокона – овальной ман-
дорлы, окружающей фигуру и оли-
цетворяющей ее одухотворенную
энергию. Свободные, ломанные, длин-
ные извивы складок приобретают
вихреобразность, они закручивают-
ся вокруг фигуры, демонстрируя дви-
жение духа, «обуявшего» евангели-
ста, но отнюдь не анатомическое
строение его тела. Цвет высветляется,
из синего он становится голубым,
светозарным, отражающим сияние
небес, озаренность воздуха. Света
так много, он настолько неотделим
от движения складок, от самого цве-
та, что воспринимается как их вто-
рая природа. Плоть, еще, казалось,
так недавно сиявшая нежными крас-
ками, молодостью и красотой, пол-
ная сил реальной жизни, пережигается,
становясь аскетически
смуглой, однотонной, почти монохромной. Можно было бы
сказать, что она «приносится в жертву» духу, если бы за этим
не открывалась возможность абсолютно нового, гораздо более
возвышенного бытия материи, не сравнимого с ее прежним



Евангелист Иоанн Богослов. Миниатюра
Евангелия монастыря Кутлумуш на Афоне.
1340-е гг.

Евангелист Иоанн Богослов. Миниатюра
Евангелия монастыря Кутлумуш на Афоне.
Фрагмент

физическим цветением. При этом плоть сохраняет признаки реалистичности: все соотношения частей лица анатомически правильны, зрительно убедительны. Но живая материя полностью преображена светом. Совершенно особое выражение лица евангелиста, сочетающее одновременно и горе, и радость, и сокрушение сердца, и умиление, заставляет безоговорочно поверить, что Иоанн слышит небесные голоса, открыт Духу.

Духовидение, эмоциональный экстаз определяют и внутренний строй миниатюр Нового Завета с Деяниями и Посланиями апостолов из Государственного Исторического музея (гр. 407). Кажется, этот крошечный манускрипт вместил в себя все возможные варианты стилистических поисков, известные в византийском искусстве нового времени.



Евангелист Лука. Миниатюра Нового Завета. 1340-е гг.

В этом смысле миниатюры Нового Завета — рубежное и эталонное явление для живописи 1330–1340-х гг. Большинство миниатюр насыщено бурной активностью пространства — оно движется толчками, стремительными потоками, импульсивно раскручиваясь к передней плоскости изображения и захватывая своей мощной энергией все попадающие в него формы. Перекошенные углы построек и предметов мебели, их диссонансные соотношения, громоздящиеся скалы, подвижность фона, вихрение крутящихся складок — все обнаруживает невероятную экспрессию. Она наполняет даже неподвижно сидящие фигуры. Все архитектурные формы очень силь-

но развернуты (буквально опрокинуты) на зрителя, а изображение обязательно касается границ миниатюры и будто пытается преодолеть их. Ритм кажется не просто нестабильным, но подчеркнуто экспансивным: Мария и Елизавета так бурно прижимаются друг к другу, словно это последние в их жизни объятия, фигуры евангелистов и апостолов соскальзывают с опрокинутых громадных табуретов, подножия повисают в воздухе. Сверхнапряженная кинетика не только убеждает в том, что все в мире сошло со своих основ, но и меняет естественные абрисы формы. Смелая деформация материи, нарочитые искажения плоти, стилизация силуэтов свидетельствуют о полном разрушении

органики прежнего, иллюзорного мира.

Активную роль в этом процессе трансформации реального бытия играет свет. Именно свет подчеркивает запрокинутые — «смотрящие в небо» плоскости столов, табуретов и подножий, именно свет придает контрастность, граненость кубическим объемам архитектуры, именно свет пронизывает зигзагами, молниеобразными вспышками ткани драпировок, выхватывая их края кружащимися белильными линиями. Неоднородность пробелов — то ломких коротких штрихов, то угловатых бликов, то огромных световых плоскостей — подчеркивает полную неорганичность света, его спиритуалистическую природу, его самостоятельность по отношению к форме, если не самодовление. Благодаря свету форма может приобретать граненую, плотную природу (евангелист Лука, апостол Петр, «Встреча Марии и Елизаветы», «Моление Анны») или, наоборот, таять, плавиться (фигура Иоанна в Новом Завете и Апокалипсисе). Ту же цель — трансформации материи — преследуют постоянные переливы цвета, его динамика. Цвет перестает быть связанным с материальной природой: его изменчивость свидетельствует об одухотворении окрашиваемой формы, облегчении ее веса, снижении физических качеств. Иногда фигуры

могут уподобляться столпам голубого пламени, абсолютно не подчиненным физическим законам плоти (Иоанн Богослов из Апокалипсиса). Переплавленная плоть, растворение земной оболочки, рождение какой-то новой материи, внешне мало красивой в обычном смысле, но пронзительно одухотворенной, буквально иллюстрируют евангельское понятие «тающей утробы». В выражении ликов подчеркнуто внутреннее смятение: состояние души персонажей миниатюр находится на границе слезного трагического прозрения и светлой озаренности. Внутренний



Иоанн Богослов. Миниатюра из Апокалипсиса. 1340-е гг. Фрагмент

Иоанн Богослов. Миниатюра из Апокалипсиса. 1340-е гг.

мир героев открыт потустороннему, уничтожающему земную красоту и обаяние ликов, искажающему их судорогой, заставляющему плоть таять и сиять неземным светом. Миниатюры Нового Завета демонстрируют проникновение в мироздание и активность действия в нем внеприродного, божественного начала — энергии света, преобразующей земное бытие, открывающей выход за ограниченные материальные пределы. Не случайно главным в искусстве эпохи становится образ Господа как «двери в потустороннее»: «Аз есмь дверь, Мною аще кто внидет, спасется. И внидет и изыдет и пажить обрящет» (Ин. 10:9). Идея соприкосновения Божеству, вслушивания в небесные голоса и созерцания неземного света, столь видоизменяющая стилистику и топику иллюстраций этого кодекса, созданного в 1330-х гг., исполнена внутреннего предчувствия проблематики будущих богословских споров, разразившихся в 1341 г.

Главным смыслом эпохи становится новое по сравнению с начальным этапом столетия ощущение божественного начала. *Откровение*, не равномерно разлитое в номинальном, естественном мире, но проникающее в мир *извне*, из-за пределов земного существования, вторгающееся в естественный исторический миропорядок и переустраивающее его с позиций божественного предвидения, — именно этот смысл скрыто или откровенно присутствует в рассмотренных выше рукописях, именно он определяет стиль и образность произведений более рядового качества — таких, например, как миниатюры «*Минология*» *Бодлеанской библиотеки* (гг. 1), выполненные в Фессалониках по заказу Дмитрия Палеолога. Именно этот смысл в 1340–1350-х гг. трансформирует отношение к иконному образу, сложившееся в памятниках Палеологовского ренессанса, рождая явление, которое можно охарактеризовать как возрождение иконной сути изображения.

В качестве своеобразной реакции на символичность и условность образа, установленные искусством начала столетия, следует понимать сознательные и целенаправленные поиски возвращения молитвенного содержания иконы, возвращения в нее света Первообраза. Одним из способов активизации средств воздействия образа была его усиленная пластичность. В ряде икон 1340–1350-х гг. — таких, как «*Богоматерь с Младенцем*» *из музея в Призрене, Македония*, — частично обновляются приемы, хорошо известные еще со времен македонского искусства. Формы укрупняются, монументализируются, контуры усиливаются, черты ликов приобретают подчеркнутую статичность и геометрическую вычерченность. Контрасты светотени становятся ведущим средством в формировании литого, как бы высеченного, или идеально округлого объема. Формы моделируются очень плотно, едва различимыми мазками кисти. Главными средства-

ми воздействия образа становятся простота, внушительность, ощущение внутренней силы.

В иконах Богоматери Нерушимой стены и Богоматери Авраимотиссы из монастыря Хиландар на Афоне, наоборот, усилены иные черты — асимметричный сдвиг, удаление от классического совершенства, — создающие эффект жизнеподобия и, соответственно, реальности, истинности образа. Этому способствуют острые динамичные ракурсы, трехчетвертные повороты, предполагающие душевную подвижность, мгновенную раскрытость образа. В иконе Богоматери Нерушимой стены эти черты усилены предельной конкретностью типов Марии и Младенца, внедрением в структуру жизненно достоверных деталей (мраморировка фона). В иконе Богородицы Авраимотиссы доминируют экспрессия, пронзительность интонации.

К центральным произведениям эпохи относятся образы иконостаса церкви Спасителя в Дечанах, Сербия (1340-е гг.). Плотность объемов, интенсивное высветление, противопоставленные области сгущенных теней, придают лицам особую, повышенную трехмерность. Скульптурность форм сочетается с их световой озаренностью, иногда с буквальным внедрением света в поверхность плоти. В разработке одежд также усилена световая проработка. В образе акцент делается не на статуарности фигуры, а на лице. Лица священных персонажей трактуются подчеркнута натурально, крупно и выпукло, в этом есть аспект особой

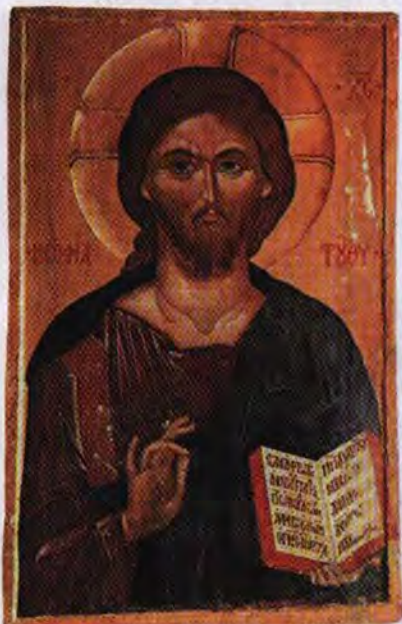


Богоматерь с Младенцем. Икона из иконостаса храма Пантократора в Дечанах. 1340—1350-е гг.

приближенности к человеку, ищущему утешения, расчет на действенность молитвенного обращения. Не случайно взоры святых обращены к собеседнику и смотрят прямо «в душу» предстоящего. В образах середины столетия менее выражена усложненная интеллектуальная, философская основа, в отличие от памятников начала столетия. Они проще, доступнее, серьезнее и сосредоточеннее. Они в большей степени обращены к человеку, ориентированы на молитвенный контакт. Во взглядах часто появляется особая пронзительность, взыскующая интонация, как

в иконе Христа, заказанной Исааком Дуком Керсаком для церкви Св. Софии в Охриде.

Иногда в попытках возвращения образу иконного содержания мастера XIV в. обращаются к классике XII столетия. Усиленная фронтальность, плоскостность, подчеркивая линейную стилизацию контуров и особую гладкость письма, они достигают особенно острых эффектов. В иконе «Спас София» из Фессалоник (ок. середины XIV в., Ватиканский музей, Афины) фронтальность, симметрия, граненая обточенность объема доминируют. Рельеф снижен, впечатление бесплотности существования образа в пространстве иконной доски близко напоминает памятники XII в. Схематизация, усиление линейного начала становятся



Спас София. Икона. Середина XIV в.

важными компонентами стиля, органичность перестает быть значимой. На облике Спасителя лежит печать аскезы: черты лица выглядят иссушенными, резкими, взгляд становится особенно пристальным и строгим, нарочитая сдержанность не снимает оттенка страданий. Острые линии, расчерчивающие лик тонкими лучами, словно ранят, прорезают плоть. В изображении телесного усилено светоносное начало: широкий вырез одежд, демонстрирующий круглую шею и грудь, позволяет оценить силу источаемого обнаженной плотью Спасителя сияния. Возвращаются аскетические монохромные палитры, тоже заставляющие вспомнить о XII в.

Еще больше переключек с комниновским этапом в иконе *Иоанна Крестителя из Эрмитажа*, обращающей

на себя внимание не только остротой разработки лика и орнаментализацией складок, но и неожиданными цветовыми сочетаниями в одеждах (оранжевым и черным) и возвращением старинных золотых гребенчатых ассистов.

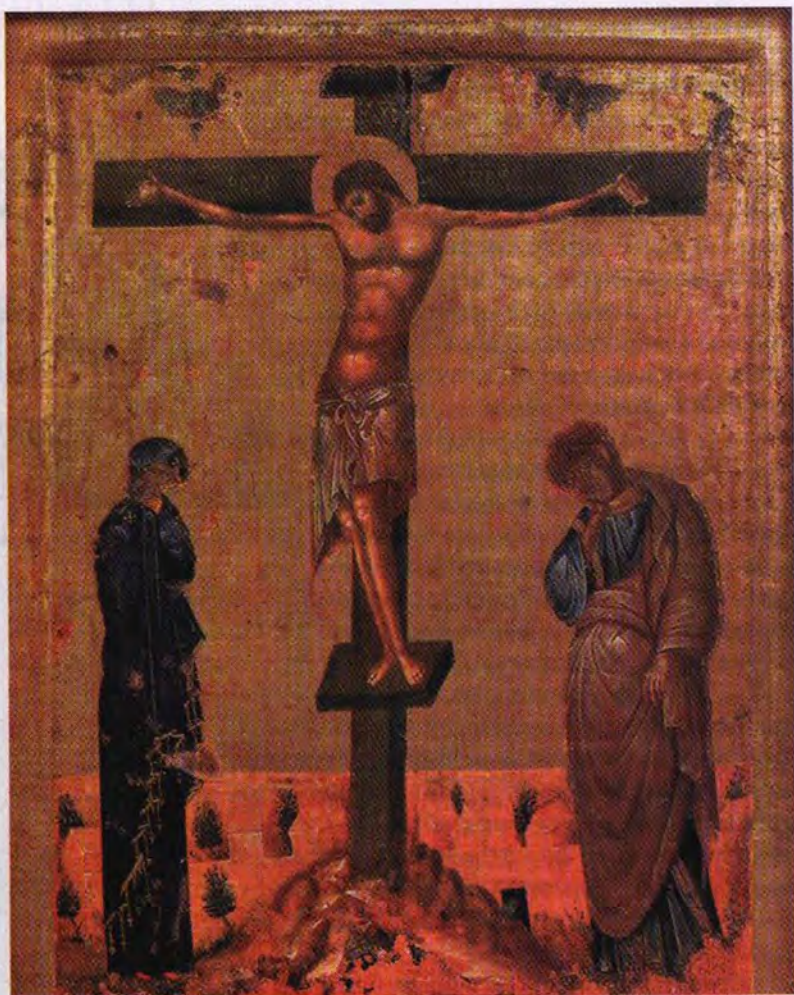
Таковыми же сложными и явно мистически окрашенными смысловыми тонами примечательна живопись *Распятия из Монастыря в Византийском музее Афин*. Письмо — гладкое, отточенное, завершённое, вся поверхность иконы излучает сияние. Форма подтянута, ощущение объема строго дозировано. Контур и силуэты — легкие, изящные, совсем не связанные заботой о предстательности или масштабе. Хрупкие длинные пальцы Иоанна, Марии и Спасителя излучают свет. Телесное лепится мелко-

ми нежными мазочками и обязательно проявляется, просвечивается такими же короткими живописными светами. Колорит предельно строг, как и форма, он намеренно ограничивается: никакого многоцветья, составлявшего пышную, нарядную и живую атмосферу раннего XIV в., здесь нет. Два цвета — золотистый и пронзительно синий — по сути дела, составляют всю гамму мира за пределами обнаженной плоти Спасителя. Хотя эти два цвета могут варьироваться в оттенках: синий может быть светлым, почти голубым в хитоне Иоанна, золотистый — приобретать оттенок коричневатой слоновой кости. Лишь крошечные алые башмачки Богоматери нарушают эту намеренную аскезу цвета. Композиция отличается широтой и свободой. Ритм движения от телесно обозначенной фигуры Иоанна, окутанного роскошными по рисунку, структурно понятыми тканями, до тонкой и сжатой в одну синюю, источающую мистическое свечение линию фигуры Богородицы — это ритм прохождения от земной евангельской истории к вечности. Икона скорее всего написана в Константинополе около середины столетия, и новое чувство затаенного страдания, скрытого драматизма, окрасившее памятники этого периода, новое обращение к сокровенному христианскому опыту, пропущенному сквозь призму мистицизма, обрели в ней, наверное, самые выразительные и совершенные формы.

Близки к Распятию по времени создания, хотя кажутся проще и воплощают иной идеал, иконы «Благовещение» (ГМИИ) и «Введение Богоматери во храм» из кафоликона монастыря Хиландар на Афоне. Особая округлая полнота объемов, внезапные рошчерки света на смуглой поверхности ликов, сложные противоречивые интонации образного содержания сближают эти иконы между собой. Характер проработки складок тканей — ушругих, энергичных и как бы прорезанных в твердой поверхности, с энергичной подсветкой гребней — не позволяет датировать эти иконы ранее 1340—1350-х гг. К этому же времени следует отнести и икону Богоматери с Младенцем (ГМИИ)²², а также образ Богородицы на обороте иконы св. Георгия, написанный в Новгороде греческим мастером (Успенский собор Московского Кремля). Обе исполнены под впечатлением новых поисков скульптурной отчетливости объемов и одновременного их светового преобразования.



Иоанн Креститель. Икона. Середина XIV в.



Распятие. Икона. Середина XIV в.

Наконец, интенсивное воздействие иконы испытывает в это время и миниатюра: знаменитый портрет *Алексея Апокавка из рукописи с сочинениями Кантакузина* (Национальная библиотека в Париже, гг. 1242), *иллюстрации Кодекса Гиппократа* (там же, гг. 2144) созданы под влиянием иконных решений.

Среди фресковых ансамблей этой эпохи самое существенное место принадлежит *фрески храма Пантократора в монастыре Дечаны в Сербии*. Построенный Стефаном Дечанским до 1335 г., храм расписан был до 1348 г., при царе Душане. Постройка сознательно ориентирована на местный тип храма (Студеница) и так же облицована мрамором, хотя возводил ее зодчий, приглашенный из приморского Котора, — фра Вит. С. Н. Радойич выдвинул гипотезу, что мастера, расписавшие церковь Пантокра-

тора, тоже имели западную ориентацию, с чем трудно согласиться. Система декора Дечан отличается усиленным энциклопедизмом. Огромное количество композиций, солидное число циклов (более пятнадцати) представляют своего рода антологию христианства. Программа росписи продиктована желанием охватить всю христианскую историю и выйти за ее пределы. В стиле росписи академизация языка раннепалеологовского возрождения идет рука об руку с новыми поисками. Особенно интересными выглядят в этом смысле сюжетные композиции. Зона пространственной активности сдвигается в них на самый передний край изображения. Преодолевая границы, персонажи обязательно



Обращение апостола Павла. Павел перед воротами Дамаска. Фрески храма Пантократора в Дечанах. До 1348 г.

переступают разгранки, а изображенное едва не «сваливается» за пределы композиции. Диагональные, острые построения обязательно направлены из глубины к зрителю, вслед за развитием пространства. Затрудненная организация движения, динамичная и застылая одновременно, вызывает намеренное подчеркивание контраста между объемными и плоскими частями композиции. Фигуры часто повисают в воздухе перед плоскими архитектурными кулисами. Более того, каждой фигуре или группе фигур соответствует своя архитектурная кулиса, направляющая вектор движения к передней плоскости. Резкое сочетание профильной и фронтальной проекций, неожиданные ракурсы, манерное подчеркивание неожиданно оборванных движений

почти повсюду заостряют рисунок контуров, приводят к застылости поз и жестов, фиксации очень крутых поворотов голов и «вытянутых» затылков. Преувеличенная жесткость и динамичность линейного ритма возникает как результат целенаправленного выведения композиционных связей за отчетливо очерченные границы сценического пространства, как результат намеренного преодоления замкнутых границ сцены. В этом — характерный стилистический признак искусства 1330—1350-х гг., который можно было видеть и в композиционной организации миниатюр. Густому и темному цвету, акцентирующему замкнутость объемов, противопоставлены энергичные, рассекающие цветовые поверхности яркие пробела. Особая одутловатость ликов, сумрачность карнации, рисунок складок находят аналогии в иконе «Благовещение» из ГМИИ, в более грубом виде — во фресках храма Михаила Архангела в Леснове, 1348 г.²³

Фрески церкви Св. Дмитрия в Пече (Сербия), исполненные после 1345 г., обнаруживают большую свободу. Цвет облегчается, отличается прозрачностью и текучестью, композиции — более легкие и свободные. Мастер, создавший роспись, грек родом, оставил подпись: «Дар Божий из рук многогрешного Иоанна». Моделировка здесь — гораздо более мягкая и плавкая — свидетельствует о новом понимании материи. В колорите преобладают размытые голубые и сиреневые цвета.

Исихастские споры

Период острого кризиса, мучительных поисков и перелома, совпавший с 1340—1350-ми гг. — временем широкой дискуссии, получившей название «исихастские споры», завершился новым возрождением византийской духовности. Проблематика искусства этого и более позднего периода XIV в. непонятна вне контекста этого широкого общественного явления. Его значение для византийской живописи было отмечено уже давно, но истолковывалось неоднозначно, чаще негативно. Авторитет негативной оценки исихазма был столь силен, что вызвал даже появление особой концепции, которая могла бы объяснить разницу воздействия его на художественные процессы. Было выдвинуто мнение о существовании «официального исихазма» Григория Паламы и более динамичного учения, связанного с Григорием Синаитом²⁴. Проблемы такого разделения — надуманные. Исихазм как движение един, Григорий Палама был настолько органичным преемником Синаита, что, по свидетельству богословов, с трудом можно различить их тексты. Но само искусство, естественно, может давать разные степени отражения исихаст-

ской позиции, учения исихазма. Повторим его основные положения, разработка которых принадлежит отцам Василию (Кришошину) и Иоанну (Мейендорфу)²⁵.

Исихазм — ἡσυχία — безмолвие, которое достигается взаимным контролем ума и сердца и сосредоточением ума в сердце. Это — христианское выражение апатии: когда деятельность и созерцание не рассматриваются как два разных способа жизни, а сливаются вместе в осуществлении «умного делания» — πρᾶξις νοερά. Учение известно с древнего времени, хотя термин существует с IV в. Дисциплина возникла, скорее всего, ранее IV столетия и как живая практика никогда не прекращалась в монашеской среде. Общественный резонанс исихазм приобрел в середине XIV в., благодаря разгоревшимся спорам об этом учении. Выходу спора на широкую арену способствовал монах из Калабрии Варлаам, приехавший в Византию для ознакомления с православной традицией и тепло принятый в самых высших кругах. Иоанн Кантакузин, будущий император, предложил ему место в Богословской Академии. Но Варлаам посеял в православных кругах рознь и сомнения. Источником этого для самого Варлаама явилась традиция афонских монахов — практика умной молитвы. Письмо Варлаама, в котором он именовал монахов «омфалопсихами» («пуподушниками»), стало поводом для смуты.

Существует ряд ошибочных утверждений, на которых следует остановиться, поскольку они сказались на изучении проблематики искусства этого периода. Во-первых, что богословское оформление практики исихии произошло лишь в ответ на вызов Варлаама. Во-вторых, что источником богословия Григория Паламы, взявшего на себя труд защитить афонитов, явилась лишь необходимость дать отпор Варлааму, а также подвести теоретическую базу под издавна существовавшую дисциплину, в которую Григорий не внес ничего нового. На самом деле исихастские споры вскрыли глубокую и связанную с внутренним состоянием православия проблему. Варлаам своим письмом перевел противостояние между гуманистами и православными, которое назрело в византийском обществе к 1330–1340-м гг., в фазу открытой борьбы. Гармонический этап, когда они спокойно уживались рядом, завершился. Начался естественный процесс размежевания. Довольно давно жившее в среде высшей интеллектуальной элиты византийского общества увлечение мирским эллинизмом, особенно неоплатонической философией, к 1330–1340-м гг. стало вызывать активное противодействие не только со стороны «ортодоксов», но, очевидно, и общества в целом. Попытка сделать вопросы веры объектом интеллектуального изучения, ограничить понимание мира и человека естественным

разумом, естественной историей не могла не вызывать протеста в широкой православной среде.

Кроме всего прочего, XIV столетие с многосторонне развившимися духовными интересами и увлечениями, с широко распространившимся языком гуманистического символизма в отношении к православному искусству, очевидно, требовало дерзания догматического творчества, к которому сама Православная церковь оказалась неготовой. Проблемы, вставшие перед православием в XIV в., требовали не простого установления фактов, истолкования или академического обобщения святоотеческих суждений (к чему часто пытаются свести учение Григория), а новой самостоятельной работы церковной мысли. Очень многие после июньского собора 1342 г. боялись, что богословие Паламы поколеблет устои Церкви. Патриарх специальным указом распространил на Паламу запрет о богословствовании²⁶, из нежелания обсуждать вопросы, касавшиеся сущностной жизни Церкви, из страха поколебать покой и единодушие, номинально восстановленные решениями собора. Можно утверждать, что рождение богословия Паламы явилось тем самым церковным творчеством, которого так не хватало Православной церкви в эпоху, когда, казалось, все догматические и даже литургические поиски давно угасли. Палама утверждал, что Бог, открывший великие тайны святым отцам, с ясностью и достоверностью являет себя и в сегодняшней Церкви²⁷. Не случайно в подтверждение *непрерывности церковного учительства* в эпоху, когда пора создания вероучительных догматов давно прошла, святогорские монахи, поддерживавшие Григория, должны были сделать особую приписку в Святогорском томосе — о возможности такого «и в недавнее от нас время»²⁸. Дерзание, составившее основу учения Паламы, было заложено внутри самого тезиса об энергиях Божества, которые ни в коей мере не являлись логической конструкцией или обобщением, а скорее фиксацией тайны, призванной продолжить в сегодняшнем дне евангельскую историю живого и деятельного Бога. Творческий, духовидческий пафос, исходивший от самого Григория, который более всего на свете боялся «расхоложенного сердца» в поисках Бога, имел огромное значение для православия, для его культуры во второй половине столетия.

Вторым аспектом, определившимся в контексте споров и доказательства Паламой христианской истины, был аспект непрестанного отстаивания антропологической целостности человека, в котором не умаляются ни тело, ни душа, ни дух. Каждой из трех составляющих может сообщаться благодать, и все в целом могут участвовать в обожении, переживаемом человеком. Для византийской культуры, всегда сдержанно, за исключением отдельных периодов, относившейся к проявлениям страстной

части души человека, это положение означало буквальный прорыв в сферу эмоций, в область лирического, мягкого, порой интимного человеческого чувства. Богословским оправданием этого совершенно нового фактора стало обоснование, что «истинным светом Фавора (свет обожения) является лишь тогда, когда он охватит не только тонкий ум, но *душу* и все человеческое тело». По мнению Григория, страстная часть души не может быть пороком, ибо «как ненависть ко злу или любовь к Богу могут омрачать Божественное око?». В этом пересмотре традиционного византийского бесстрастия — *apatheia* — вновь подчеркивалось действенное начало.

Понятно поэтому, что экспрессивная фаза искусства Византии (третья четверть столетия) родилась под непосредственным воздействием духовидческого пафоса, возможности ясно созерцать божественные истины, данные в сегодняшнем Откровении, утверждаемой Паламой. А мягкие и сентиментальные образы конца столетия испытали воздействие новой концепции страстей в человеке. Искусство, традиционно связываемое с победой исихазма, трактовавшееся как застылое, графичное, академическое, абстрактное и умерщвляющее чувства, к победе исихазма имело малое отношение. Наоборот, победа православия на соборах 1341–1355 гг. вызвала подлинный расцвет искусства, создание его наиболее ярких, активных и полнокровных образов²⁹. Правда, некоторые замечания внесут ясность в хронологию процессов эволюции. Следует, безусловно, различать искусство сразу после соборов времени Паламы, когда новое учение утверждалось в борениях, и *паламизм* — явление, связанное с концом столетия, когда новые истины утвердились, приобрели незыблемость и возглашались программно. Вероятно, вплоть до 1370-х гг. искусство сохраняло известную амбивалентность. Этот период наиболее вдохновенного, спиритуалистического искусства дает мало образов *телесно* пережитого преображения³⁰, оставляя возможность двойного истолкования: и в духе доведенной до логического конца позиции неоплатонического гуманизма, утверждающего возможность нетелесного существования душ, и в духе православной истины. Конечно, возможности проявления первой позиции в русле церковного творчества были более ограничены, но мы не должны забывать, что это время сильно поколебало авторитеты и истина только рождалась. Лишь на соборе 1355 г. формулировки Паламы были утверждены, но они еще не стали общепринятыми. И не ранее чем в самом конце столетия, вернее, даже на рубеже XIV и XV вв. началось широкое распространение паламизма.

Поскольку существует значительная литература, посвященная богословским проблемам исихазма, мы лишь кратко суммируем основные положения разгоревшейся дискуссии. Главным

предметом спора стало явление божественного света, отождествляемое со светом Фавора и переживаемое подвижниками, в том числе и сегодня. Варлаам и вынужденно примкнувшие к нему гуманисты³¹ утверждали, что этот свет — явление тварное, иллюзорное, низшее по отношению к мысли и вредное для души. Для Паламы и святогорских монахов свет Фавора — первообразная, неизменяемая красота и слава Бога, слава Духа Святого, луч божества. Этот свет — *энергия* Св. Троицы, свойственная всем трем лицам и представляющая обнаружение Бога вовне. Бог непознаваем и непреступен по сущности, но открывается миру и человеку в своих энергиях. Если для Варлаама и гуманистов все, что не есть сущность Бога, — не Бог, то для Паламы и монахов сущность и энергия — два аспекта бытия Божия, и само имя Бог может относиться и к сущности, и к энергии. Одно и то же божество непостижимо по сущности, но всецело сообщается по благодати, обоживая все человеческое естество и делая его родным себе. Сущность и энергия божества «нераздельно различны». Кроме важного, но традиционного постулата о возможности *прямого богообщения и богопознания* не символическим, косвенным путем, через явления природы, а посредством благодати, сообщаемой Св. Духом, принципиально новым утверждением стал постулат о том, что энергия божественного света не только вечна, но *нетварна*. Благодаря этому утверждению доказывалось постоянство присутствия *нетварных, несозданных явлений* среди вещей тварного мира, открывающих для него возможность косвенного приобщения к свету несотворенного.

Важно констатировать и разницу исходных позиций в отношении к предмету спора. Варлаам видел значимость опровержения положения о прямом видении нетварного света не только ради торжества философского рации, но для осуществления плана всей жизни. Если познать тайны Божии невозможно, то все догматы, в том числе и догмат о филиокве, вторичны и нет преград для объединения Церквей. Для Паламы и афонских монахов принципиально важной являлась позиция доказательности иного — нерационального пути познания божественных тайн, более того — постоянства общимости благодати, Св. Духа, света Преображения отдельным людям в сегодняшней Церкви.

Искусство третьей четверти XIV в.

Главным содержанием искусства третьей четверти XIV в. стала демонстрация всемерной открытости действию Св. Духа, энергичному и творческому приятию божественной благодати, преобразующей мир и человека. Можно даже сказать, что искусство этого периода — пневматологическое по содержанию

и внутренней окраске образа. Все скользящее, повторяющееся, последовательно и механистично воспроизводящее структуру мира, истории, человека — уходит. Композиции делаются особенно динамичными, легкими, асимметричными, пронизанными импульсивным движением. Во всем подчеркиваются экзальтация и вдохновение. Художники освобождаются от диктата скульптурности форм и весьма легко манипулируют объемами и анатомией.

В миниатюрах Евангелия монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (гг. 82), Романова Евангелия из Хиландара на Афоне (cod. 9), типика монастыря Ватопед (cod. 1199), рукописи из Национальной библиотеки в Афинах (гг. 71) особенно бросается в глаза необыкновенная легкость и прозрачность письма, акварельная размытость красок, подвижность общей структуры, не крупность масштаба. Лики лишены традиционной для Византии классической структурности или тем более красоты. Эмоциональное начало больше, чем прежде, определяет общую интонацию образа, однако сама эмоция кажется изменчивой и трудноуловимой.

В миниатюрах Евангелия из монастыря Ватопед на Афоне (cod. 937) художественный язык нарочито примитивен, но именно это позволяет иллюстратору с легкостью деформировать объем, добываясь неклассической расплывчатости внутренней структуры форм и одновременно упругости силуэтов. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что даже в организации листа преобладают не статичные центричные ритмы, а движения, направленные вдоль поверхности, рассчитанные на продолженное действие.

В миниатюрах Евангелия из Афин (гг. 150) прежняя классическая гармония, кажется, разрушается совершенно сознательно, ибо «не может спокойным оставаться человек, горящий любовью



Крещение. Миниатюра Евангелия монастыря Ватопед на Афоне. Третья четверть XIV в.

Евангелист Иоанн Богослов. Миниатюра Евангелия. Третья четверть XIV в.

к Богу», внимающий Его гласу. Последовательное искажение анатомической структуры, крайние формы «готического» излома фигуры, вдохновенная некрасивость лика апостола Иоанна — приемы, целенаправленно работающие на создание образа духовидца. Не случайно и луч света, исходящий от божественной десницы, здесь превращен в огромную ромбовидную голубую мандорлу, целиком поглощающую фигуру апостола, «живущего в Свете». И в этой миниатюре, и в предыдущей рукописи, и в некоторых иконах около середины столетия осознанно используются приемы стилистики так называемых очерковых миниатюр, широко известных с начала столетия³². Это рисунки пером, лишь слегка подцветенные краской и совсем не имеющие



Праздники Господни. Икона.
Третья четверть XIV в. Фрагмент

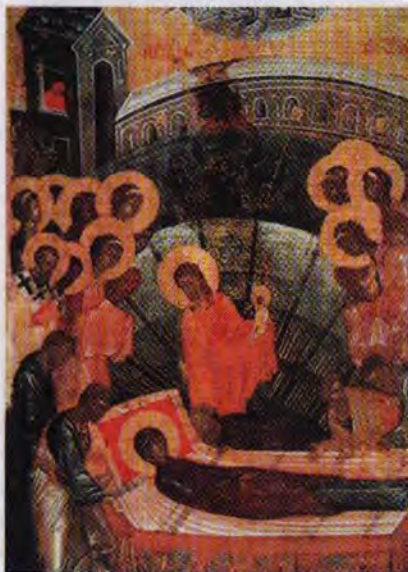
привычного для византийского миниатюрного письма плотного и последовательного наложения красок³³. Можно назвать в пределах XIV в. целый ряд произведений, по стилю и технике относимых к очерковым миниатюрам. Это миниатюры рукописи из лавры на Афоне (А-76), кодекса из лавры Саввы Освященного на Афоне (cod. 357), кодекса в Галере Уолтера в Лондоне (гр. 350), листы из Парижской школы изящных искусств, коллекции Виллоуби в Чикаго и др.³⁴. Между тем не следует преувеличивать значения в генезисе экспрессивного стиля очерковых приемов. Они существовали в Византии практически всегда, но были востребованы лишь в период 1350—1360-х гг. Именно тогда раскованный художественный язык, подвижная и легкая пульсация как бы самой основы плоти, свобода ее ракурсов и движений, динамика течения прозрачной краски,

заложенные внутри стилистики очеркового письма, стали главными в искусстве, проникнув в икону и монументальную живопись.

Ко времени 1350—1360-х гг. относится ряд икон, занимающих существенное место в характеристике стиля эпохи. Это икона с четырьмя праздниками из Британского музея в Лондоне, два диптиха с Синая, шестичастная икона с праздничными сценами из Эрмитажа. Несмотря на разницу исполнения, различные центры, в которых эти произведения возникли, между ними много общего. Во-первых, это сам замысел — с обилием праздничных эпизодов, представленных на единой доске, где в каждой отдельной сцене подчеркивается идея свершающегося божественного

Промысла. Во-вторых, динамичные, скользящие вдоль поверхности доски композиции, словно уплывающие за границы иконы. Действие сосредоточено на самом переднем и боковых краях иконного обрамления, так что части фигур едва не срезаются им. Легкие, подвижные силуэты демонстрируют облегченность самой материи, где впадины и выпуклости рельефа формы фиксируются крайне небрежно. Графика (контуры, штрихи) всюду заменяется живописным мазком. Сквозную ритмику обязательно подчеркивают белильные контуры или динамичный золотой ассист, энергично высвечивающий края складок и очертания силуэтов. Колорит выглядит согласованным, прозрачным, он поражает обилием цветных лессировок, заставляющих саму материю светиться различными цветами. Нескрываемая экспрессия, эмоциональность искажает очень бегло написанные, далекие от завершенной классической красоты лица. Иконография этого ряда произведений поражает неожиданным сочетанием конкретных, остро найденных деталей и подчеркиванием космичности изображенного (например, в «Вознесении» Христос благословляет двумя руками, душа Марии — с крыльями и т. п.). Между этими памятниками есть технологические совпадения: так, праздничные иконы из лондонского и эрмитажного собраний написаны на золотом фоне, ассист же выполнен методом процарапывания красочного слоя до золотого фона.

Иначе, гораздо более интеллектуально и осознанно выглядит стиль «Успения Богоматери» (Эрмитаж) «Богоматери Умиление» с пророками на полях, полуфигурного «Иоанна Предтечи» (там же)³⁵. В их живописи меньше спонтанности, художественные средства — более тонкие и хитро продуманные. Особого внимания заслуживает икона «Успение Богоматери»³⁶, ее сложный богословский подтекст уникален. Композиционное решение необычно: благодаря асимметрии — расположению фигуры Христа ближе к левому краю иконы — возникает мотив постоянного смещения, сдвига диагоналей, лежащих в основе композиции. Сдвиг осей построения рождает эффект мгновенного импульса, «запускающего» механизм внутренней динамики пространства иконы, отражаемого им мироустройства³⁷. Этот эффект поддержан своего рода



Успение Богоматери. Икона.
Третья четверть XIV в.



Преображение. Фреска церкви Св. Апостолов в Пече. 1360

ансамбля, позволявшего судить о стиле как отдельного изображения, так и системы монументальной декорации. Постепенность обхождения ярусами стен храма, типичная для «энциклопедических» декораций 1340-х гг., окончательно уходит в прошлое. Возникает система немногочисленных эпизодов, главной в которых становится однородная пространственная организа-

ция всей росписи. Ее иллюзионистическая целостность, подчинение ей архитектоники разграничивающих элементов (фризов, разгранок и др.), намеренное преодоление границ отдельной композиции — все служит созданию весьма важного качества — сквозного развития сюжетного действия. Представленные в храме евангельские эпизоды рассматриваются не как отдельные истории, а как целостная историческая картина — свершающаяся ныне евангельская история. Столь значимая для прежних декораций последовательность сюжетов заменена здесь *синхронизацией действия*: все изображенное осознано как драма, происходящая в едином времени и едином пространстве. Поэтому изменяются пространственные категории: пространство, утратившее замкнутость и статику интерьерных построений еще в 1330-х гг., здесь приобретает качества всеобъемлемости развития, становясь подчеркнуто динамичным, стремительным, превращаясь в главный фактор стиля. Оно не знает границ отдельной сцены, не обособляется от реального храма; наоборот, подчиняя интерьер своему движению, делает из храма среду действия персонажей. По сути дела, здесь вновь возвращается принцип активизации храмового пространства в живописи, характерный для средневизантийского времени. Правда, интерьер храма теперь — не столько место единой молитвы, сколько среда драматического свершения, среда действия и просвещения Св. Духом. В этой по-новому импульсивно переживаемой среде важен каждый участник — именно поэтому действие приобретает массовый, театрализованный характер, ему присущ хоральный смысл.

Грандиозный пафос свершений, творческое созидательное начало (столь характерное для экспрессивного направления в целом) пронизывает весь замысел росписи, центром которого становится идея запечатления мира в процессе творения, созидания здания Божественной Премудрости. Весь храм — мир — предстает в Волотове как дом Премудрости, не случайно софийный мотив многократно повторен в символике образов росписи. События евангельского цикла восприняты как строительство космической гармонии, домостроительство Господне — как дело создания одушевленной Вселенной, космоса душ, покоящихся в божественной деснице. Этот процесс далек от завершения: божественная икономия продолжается в экспрессивном жесте Христа Космократора, соединяющего небо и землю в Вознесении, устрояющего космос бытия и космос человеческих душ, устремляющихся к божественной деснице. В этом мире подчеркнуто отсутствует что-либо установившееся или определившееся; это позволяет каждому верующему присоединиться к процессу — стать частью творимой ныне истории, созидания космоса Премудрости.

Импульсивность, стремительность, легкость, эмоциональная и душевная подвижность, позволяющие с наибольшей полнотой представить эффекты мгновенного озарения, потрясенности, экзальтированной набожности, становятся основами стиля. В росписи очень много движения, практически отсутствуют спокойные статические фигуры: никто из представленных персонажей не углубляется в жизнь сердца, а воплощает экстатический выход за пределы собственной плоти для встречи с иррациональным. Все изображенное охвачено единым движением, настолько сильным, что традиционные ритмические отношения здесь словно утрачивают свой смысл. Это единый порыв к тому, что находится за пределами материи. Динамика впервые не связана с объемами, с отсчетом пространственных цезур, с объективной логикой архитектурных построений. Движение воспринято как вихрь пространства, которому подчинены все материальные формы: и вершины скал, в неудержимом порыве устремляющиеся к небесам, и параболы летящих силуэтов фигур, и стремительные потоки света, блики, линейные росчерки, мгновенно срывающиеся с поверхности форм. Формы же, напротив, всемерно облегчены, очерчены зыбкими, подвижными контурами — прозрачными и доступными для проникновения в них пространственной энергии. Мощной лепки, контрастной светотени просто не существует. Плоть создается легчайшими прозрачными переливами цвета и подвижными росчерками, пронзена цветом и светом, словно стремясь за пределы материального естества.

Свет — мерцающие, бликующие, всегда бегущие по границам формы, но никогда не имеющие единого источника. Мгновенно появляющиеся и исчезающие, они явственно связаны с темой озарения мира, вхождения в мир иррациональной энергии, растворяющей материальные оболочки, высвечивающей духовную изнанку мира. Активности света соответствует действенность цвета, нигде еще светом не поглощаемого и не подчиняемого, как это будет в конце столетия. Цвета выглядят особенно дымчатыми, пронизанными воздухом; они поражают богатством оттенков, обилием голубых, сиреневых, серебристых тонов. В основе такой колористической системы, конечно, лежал импрессионизм, но импрессионизм, понятый очень широко. Движения кисти, создающие огромные поверхности переливчатого тона, — свободные, размашистые, сохраняющие обаяние мгновенного наброска — скицци. Темпераментность письма соответствует состоянию восторга, экстаза, восхищения духом, воплощенному в росписи. Все в целом направлено на формирование особой духовной среды, освобождающей человека от материальных параметров, преодолевающей их.



Успение Богоматери. Фреска в капелле церкви Афендико в Мистре. 1366

Очень близка к росписям Волотова живопись в капелле Успения Богоматери в церкви Афендико в Мистре (1366). Асимметрия композиций, нервный рисунок, острая графика контуров, быстрые световые блики – все заставляет трактовать сцену как внезапно открывшееся экстатическое видение. Неизвестный росписи Волотова мистический страх перед божеством, апофаза божественного составляют смысловую суть композиции. Типы лиц совершенно освобождены от классической красоты – это острые, гротескные профили. Доминирует экспрессивная театральность: акцентированные жесты, «вывернутые» готические позы, зажимаемые в ужасе рты – все подчеркивает впечатление мистичности, драматичной эмоциональности происходящего.

Вдохновенная мистика определяет и строй фресок церкви Богоматери Перивлепты в Мистре, датируемых 1360-ми гг. Очень темные, оттенка маренго, фоны подчеркивают хрупкость и невесомость фигур, закутанных в легкие летящие одежды. Экспрессия здесь не кажется всеобъемлющей, она органично уживается с классичностью форм, их иллюзорной красотой и совершенством. Как и в церкви Афендико, динамика связана не столько с внешней подвижностью образов, сколько с напряжением внутренней жизни. Именно это обстоятельство, предвещающее поиски конца столетия, и заставляло относить фрески церкви Перивлепты к более позднему времени.

Плотнее, вещественнее, материальнее выглядят относящиеся к близкому времени икона «Похвала Богоматери с Акафистом»



Праздники Господни. Икона-диптих. Третья четверть XIV в.

из Успенского собора Московского Кремля и миниатюры рукописи Акафиста 1355—1363 гг. из собрания Государственного Исторического музея (гр. 429). Форма здесь более выпукла, мир не только динамичен, но и осязательно наряден, во всем очевиден более конкретный поиск, стремление продемонстрировать преобразование земного вещества⁴⁰. Несмотря на внешнюю подвижность, весь внутренний строй образов такого типа связан с гораздо большей стабильностью, положительностью заключенных в нем идеалов. Новая истина, провозглашаемая в этих произведениях, отличается лишь легким налетом прежней динамики, она плотна, красочна и достоверна. Новое единство тела, души и духа, просвещаемого божественным светом, но не утрачивающего ничего от своей плотности и материальности, в художественных поисках, воплощенных в этом круге, очевидны.

Классика соединяется с внешней динамикой и в миниатюре со сценой Преображения из Богословских сочинений Иоанна Кантакузина в Национальной библиотеке Парижа (гг. 1242). Миниатюры датируются 1371–1375 гг., они создавались в Константинополе и, по всей вероятности, программно запечатлели новые художественные идеалы, вызванные к жизни победой Григория Паламы. Не случайно в рукописи главный сюжет — Фаворское чудо (предмет богословских споров) — соседствует с большим количеством портретов реально существовавших лиц — участников соборов. Двойной портрет Кантакузина, сначала императора, а затем монаха, определен идеей выбора пути, стоявшей не только перед историческими персонажами эпохи, но и перед самой



Иоанн Кантакузин — император и монах. Миниатюра Богословских сочинений Иоанна Кантакузина. 1371—1375

Преображение. Миниатюра Богословских сочинений Иоанна Кантакузина

Византией. Идеальность чисто математической логики композиции, холодноватый блеск и совершенство миниатюры с «Преображением» заставляют считать ее одним из самых аристотелических по замыслу и исполнению памятников 1370-х гг. Отношение такого искусства к экспрессивному направлению — чисто внешнее. Из этого направления заимствованы определенные средства и приемы, в то время как основная интонация образа весьма далека от проявлений экспрессии.

Более отчетливо экспрессия выразилась в серии монументальных циклов и икон этого времени, в которой активно проявились тенденции народного, антиклассического понимания стиля и образа. Это росписи в храме Михаила Архангела в Леснове,

в Македонии (1348), фрески в церкви Николая в Мани, в Греции, завершает этот круг роспись Маркова монастыря в Македонии (1376).

Экспрессивное направление было, наверное, самым интересным по формам явлением византийского искусства 1350–1360-х гг. Его эмоциональные образы, его бурная взволнованность и напор открывали для византийского сознания еще одну возможность активного творческого освоения истины, связанного порой со сверхъестественными возможностями для человека. Отчасти тенденции такого искусства вновь всплывут на следующем духовном этапе, в самом конце XIV в., породив целую серию произведений, лишь внешне воспроизводящих динамику – в памятниках *псевдоэкспрессивного стиля*.

Однако уже в 1360-х гг. наряду с такими – бурными и экзальтированными – образами или сохраняющими видимость динамичной структуры возникают иные, абсолютно классические по форме, сознательно чуть преувеличивающие общий размер и степень выраженности классического начала и одновременно очень ярко воплощающие идеалы нового преображения материи в духе исихазма. Такие образы составят основу блистательного расцвета византийского искусства конца XIV в. Духовные усилия в памятниках такого типа направлены не только на преодоление отголосков неоплатонического дуализма, разделяющего дух, душу и тело, но и на поиски способов демонстрации действия божественных энергий, способов соединения их с реальной человеческой плотью. Идеалы этого круга памятников (их в 1360-х гг. немного) сосредоточены на идеях неразложимости человеческого естества, целиком просвещаемого божественной энергией. В центре их – видение Бога телесно, исключаящее какую бы то ни было дематериализацию, наоборот, подчеркивающее уверенную и спокойную иллюзорность переживающей преображение материи, тела. Возникновение этих памятников, их стабильность и масштабность не были бы возможны без победы новых – паламитских идей, более того, такие образы с полнотой воплощали победительный, праздничный дух нового торжества православия.

Среди программных произведений эпохи образ Христа Пантократора из одноименного монастыря на Афоне (1363). Заказчики иконы – братья Алексей (великий стратопедарх) и Иоанн (великий примирийский) были сыновьями Дмитрия Палеолога и Анны Кантакузины. Братья были основателями Афонского монастыря Пантократора, где в нартексе кафолика находилась ктиторская фреска с их изображениями и посвятельными надписями⁴¹. Большие размеры иконы позволяют абсолютно приблизить масштаб фигуры к реальному, лишь чуть укрупнив

его. Предельная «реалистичность» изображения, заявленная размерами, поддерживается плотной вписанностью фигуры в поле иконной доски, изображением ее выше, чем полуфигура, что предполагает существование в полный рост. Более того, благодаря неодинаковому уровню плеч, неравномерному движению окутывающего торс гиматия кажется, что фигура Христа поворачивается. Полновесная статуарность, тяжесть объема усилены его предельной визуальной пластичностью, вылепленностью. За каждой частью формы предполагается трехмерность. Идеальный строй классически сгармонизированных пропорций выглядит анатомически достоверным: он не предполагает ни малейшего схематизма, умаления или условности. Физическая красота, как и отчетливо выраженная иллюзорность изображенного, составляет главный акцент в образе Пантократора. В чертах лика – конкретность, индивидуализация, в передаче плоти – чувство земного очарования и живой прелести. Не случайно и живопись совершенно удалена от аскезы, условности, облегчения или прозрачности. Возвращается сложная, невероятно плотная, намеренно лишенная оптической глубины и просвечивания, богатая и многоцветная палитра. Плотность охрений, яркость санкирей (светло-зеленый и ультрамарин), ступенчатость теней и зернистость фактуры письма придают лику и шее подчеркнутую материальность.



Христос Пантократор. Икона. 1363

Драпировки – мягкие, убедительно осязаемые – окружают фигуру с трех сторон. Их пространственное движение как будто заимствовано из лучших образцов классического искусства. Краски хитона и гиматия – драгоценные, глубокие, сияющие из глубины цвета пурпура и сапфира. Кажется, образ вновь утверждает себя в качестве прекрасной античной статуи, где обаяние земной красоты переживается как синоним духовного наполнения. Материальное не скрывается, оно гармонично и уравновешено настолько, что вызывает живые ассоциации с гармонией образов начала XIV в. Прекрасная плоть снова воспринята как атрибут, как выражение духовных достоинств.

В противовес иллюзорности и реальной осязаемости образа, которые здесь, несомненно, имеют программный характер, земная материя вспыхивает божественными лучами, одевающими все телесное, и особенно лик, в подобие некоей чудесной сети, тем самым зримо запечатлевая исихастское утверждение: «И праведники воссияют как солнце». Излучение имеет временную протяженность, по мере созерцания оно становится все интенсивнее. Сильная всеобразная штриховка, кажется, не наложена на лик, а излучается им, причем особенным таинственным образом: чем сильнее становится свет, тем очевиднее в образе человеческое и «плотное». Человеческое, естественное не искажается от прикосновения лучей, как это было прежде. В чужде их соединения нет логических умозаключений, а есть тайный, интимный опыт божественной любви и божественного присутствия, заставляющий ощущать божество живым и деятельным, непрерывно преобразующим человеческое. Физическая красота, телесный состав торжествует, преображенный божественным светом. Именно это дает своеобразную внутреннюю меру образу: уходит в прошлое экспрессия, будь то радостное возбуждение или мистическая озаренность. Образ снова дышит счастливым покоем, физическая красота служит идеальной рамой чудесной духовной сосредоточенности и созерцательности. В облике Спасителя нет ни сверхкрупности, как в произведениях середины века, ни холодной отстраненности, как в начале столетия. Во всем подчеркнута человеческая мера, доступность. Единство человеческой природы и человеческой свободы в общении с божеством не умалены, напротив, «духовная радость тело делает духовным».



Богоматерь и Иоанн Богослов.
Икона из Погановского монастыря.
Лицевая сторона. 1371

К началу 1370-х гг. относятся двусторонняя икона «Богоматерь и Иоанн Богослов» (на обороте – «Латомское чудо») из Погановского монастыря в Болгарии (1371) и обнаруживающая ряд совпадений с ней икона «Снятие со креста» из монастыря Ватопед на Афоне⁴². Образ из монастыря Иоанна Богослова в Поганове – очевидно, из программных памятников эпохи, и создание его приписывается различным высокопоставленным заказчикам. Соответствует высочайшему уровню заказа и углубленный богословский замысел иконы, представляющий Богоматерь с эпитетом Катафиги – дом, убежище, спасение. Совместное явление

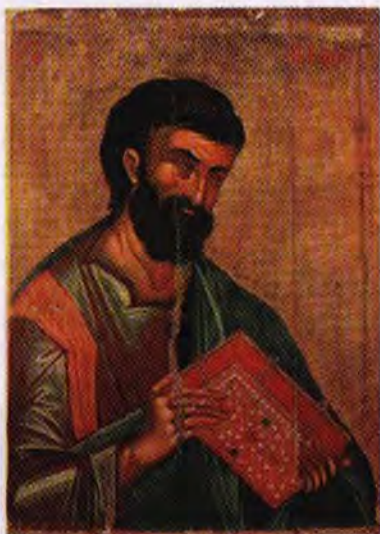
духовной радости тело делает духовным».

Богородицы с Иоанном Богословом, любимым учеником Христовым, «появившим Богоматерь восвояси» после Распятия Иисуса, ассоциируется с Домом Богородицы, образом Церкви, образом рая мысленного⁴³. Столпообразный, величавый и недвижимый образ Богоматери, скорбный и просветленный одновременно, исключен из контактов с собеседником (будь то указывающий ей путь Иоанн или предстоящий иконе). Богородица словно сохраняет, продлевает свою позицию переживания у креста Распятия. Тема Дома Богородицы оказывается связанной с темой Церкви — несокрушимого столпа, с темой высокого и сосредоточенного умозрения, «горних искаша», открывающегося верным благодаря осмыслению крестной жертвы. Особый замыкающий фигуру жест Богоматери, с покровенной рукой, поднесенной к устам, словно налагает печать молчания, печать внутреннего сердечного сосредоточения, соответствующего молчаливому опыту Богородицы с юных лет, приписываемому ей Григорием Паламой.

Образ Иоанна Богослова, по преданию не узнавшего смерти, выступающего ходатаем в избавлении от мытарств в потустороннем мире, и сцена на обороте иконы позволяют существенно расширить смысловой контекст иконы из Поганова⁴⁴. «Латомское чудо» — образ страны спасенных, с источниками живых вод, ожидающих перешедших от смерти к жизни и на Суд не являющихся, образ Страны Живых. Не случайно Спаситель здесь изображен в образе Эммануила, но с ранами от гвоздей распятия. Так изображали Спаса, явившегося в мир, уже прошедшего чистилище. Кажется принципиальным не связывать этот мотив с личным спасением заказчицы или со спасением будущих обитателей Погановского монастыря. Представляется, что содержание образа, пусть даже храмового, монастырского, шире конкретного заказа. Тема спасения здесь касается всех уповающих



Латомское чудо. Икона из Погановского монастыря. Обратная сторона. 1371



Евангелист Марк. Икона из апостольского чина монастыря Хиландар на Афоне. Ок. 1360-х гг.

на Господа, готовых вслед за Исайей узнать его лицо и сказать: «Вот Он Бог наш!» Мотив видения — лицезрения Божества, воплощающий тайны будущего века, намекающий на спасение еще при жизни Божиих собеседников — исихастов, — главный для этой иконы.

Способы осуществления этого главного смысла идеально соответствуют утверждению: «Если тело вместе с душою призвано участвовать в благах будущего века, то оно уже сейчас должно быть причастно им». Неторопливый и сгущенный ритм движения акцентирует новую, положительную стабильность в акте созерцания чудесных явлений. Чудо входит в реальную жизнь⁴⁵, в нем нет ничего пронзительного, стремительного или экстремального. Пространственные цезуры увеличены, но лишь

для того, чтобы выявить самоценность фигуры, ее звучную пластику, полноту позы и жеста. Во всем — новая картинная созерцательность, исключая драматизм или динамику. Сквозное движение, выходящее за рамки композиционного пространства, отсутствует, подчеркивая внутреннюю концентрацию и явственность — явность изображенного. Густота и насыщенность в передаче чисто материальных признаков изображения — поверхности плоти, объема, цвета, насыщенности красочного вещества — также должны подчеркнуть ясность и явленность вхождения чуда в совершенно реальную жизнь. Свет, концентрируясь в этом особом сгущенном пространстве, соединяясь с невероятно плотной, густой и красочной материей, подчеркивает энергию божественного действия, соединяющую тварное с нетварным, приобщающую земной мир к началам несотворенного бытия. Даже энергия письма косвенно соотносится здесь с силой божественной энергии, преобразующей человеческое естество, земное бытие.

Особенного внимания заслуживает колорит иконы. Он весьма далек от стармонированных тональных созвучий конца столетия. Краски здесь яркие, полыхающие, исполненные такой же силы и блеска, как, например, в иконе Христа Пантократора 1363 г. Эти две иконы особенно сближает очень редкий синий цвет одежд, демонстрирующий предельную насыщенность лазурита, который заставляет воспринимать краску как пылающее горение синего пламени. Синие одежды Богоматери, взятые в столь неожиданном ключе, подчеркивают не девическую хруп-

кость ее облика, а полноценное владение божественной тайной, истинным знанием. Поэтому наряду с символикой столпа спасения и дома-прибежища в ее образе безусловен аспект столпа истины. Лик Богородицы поражает не обычной классической, женственной красотой, а крупными, сильными, мужественными чертами. Кажется, в интонациях образа очень важным было выделение его умозрительной, богословской, философской сути: Божья Мать владеет знанием, открытым немногим. Необычному вязкому и плотному цвету отвечает столь же неординарная живописная лепка формы. Мазок — плотный, извилистый, пастозный, не характерный для иконописи конца столетия — строит такую же пластику — мощную, уверенную и величественную. А поскольку вся поверхность ликов испещрена лучами света, рождается эффект невероятного внутреннего напряжения и силы. Кажется, энергия пронизывает буквально всю поверхность иконной доски, делая сам акт восприятия активным и действенным.

Близкие этому образу черты отличают икону «Снятие со креста» из монастыря Ватопед, возможно, обязанную своим возникновением одному из заказчиков эрмитажной иконы Пантократора — Иоанну Палеологу⁴⁶.

К более рядовой продукции того времени относятся иконы апостольского чина монастыря Хиландар на Афоне (ок. 1360-х гг.). Это одно из самых отчетливых проявлений неоклассицизма, предвещающих аналогичные искания конца XIV в. Отметим, что уже в иконе из Поганова многие мотивы будущего неоклассического направления звучат достаточно определенно. Большие размеры, широкие очертания силуэтов, не вмещающихся в поле иконной доски, четкая структурность, осязаемая яркая, почти грозная пластичность — все эти качества будут обязательными для творений позднего XIV столетия. Формы — материально наполненные, подчеркивающие реальность. Краски — сгущенные, сияющие, воплощающие чувство материальной красоты мира. Во всем усилены осязаемость, мощь и тождественная пышность звучания. Однако типы ликов, физиогномика, характер интерпретации высвечивающего края формы света, особенный хрупкий ритм словно хранят в себе отголоски



Христос Пантократор. Икона митрополита
Иована Зографа. 1395

произведений экспрессивного типа 1350–1360-х гг. Для ликов можно привести близкие аналогии: это, например, лики пророков, окружающих Богоматерь в иконе «Умиление» из собрания Эрмитажа.

В классическом ключе решена икона «Архангел Михаил» из Византийского музея в Афинах (1360-е – начало 1370-х гг.). Подобно иконам Хиландарского чина, она открывает путь классицистическим тенденциям конца столетия. Несмотря на мягкость, сдержанность интерпретации, эллинские изящество и гармонию, облику архангела присущ тот победительный, торжествующий смысл, который окрасит многие иконы позднего XIV столетия. Крупный масштаб иконы – не препятствие для одухотворенной грации образа. Характер объемов кажется здесь более сдержанным, не таким мощным, как в предшествующих произведениях, ему присущ уже оттенок мягкой растекаемости на плоскости. Согласованным, менее броским и звучным кажется и колорит иконы. Спокойная созерцательность, идеальное бесстрашие, определяя внутренний строй этого образа, делают его переходным к памятникам нового этапа.

Иконный реализм конца XIV в.

Этот период органично разделяется на два этапа: эпоху сразу после окончательного признания паламитской истины православным миром (1370-е гг.) и эпоху широчайшего распространения паламизма, его актуальности не столько в богословском контексте, сколько как реального способа трансформации религиозного сознания каждого верующего, нового устройства повседневной жизни.

В последней четверти столетия (с конца 1370-х гг.) атмосфера поисков, новаторства, сомнений и колебаний повсеместно (а не в редких произведениях, как в 1360-х гг.) сменяется духовной стабильностью. Церковь и церковное искусство после смерти и канонизации Паламы избирают своим идеалом умиротворение – «без страха, гнева, сомнения или упрёка». Большинство произведений конца столетия демонстрирует не просто стабильность, пластическую определенность, но обязательно – созерцательную, молчаливую гармонию. Символы победившего паламизма здесь обретают мгновенную убедительность, воспринимаются как торжество преображенной плоти. Особое внимание отводится принципу известной отстраненности от явлений окружающего мира. Этот принцип не касается способов молитвенного контакта, как никогда полных и прочных, но связан с демонстрацией тезиса «Царство Божие внутри человека есть». Образы конца столетия не просто в полной мере возвращают

иконный реализм, но воссоздают атмосферу чуда, ставшего непреходящей, не сиюминутной реальностью жизни. Изображения становятся конечным пунктом умозрения (а не исходным образом для дальнейших построений), они убедительно и осязательно реализуют чаемое — свет Восьмого дня, свет будущего века. Символическая отвлеченность и аллегоризм окончательно исключены из мира изображения — мира *сакральной реальности*, реальности богообщения и боговидения. Эти идеалы стали духовными импульсами для обновления жизни всего православного мира, в первую очередь обновления культуры, пережившей в конце столетия подлинный, теперь уже православный ренессанс. Главная тема — реальность человеческой плоти и мистическое преображение ее в новую материю. Огромное значение приобретает возвращение к тайне Боговоплощения — как наиболее полного и отчетливого соединения божества с человеком, как зримого осуществления тайны действия божественных энергий во плоти. Новая актуальность тайны не сотворенного, но воплотившегося Божьего Сына — Спасителя определяет христоцентризм самых последних десятилетий XIV в. в искусстве, в отличие от явственной пневматологической ориентации искусства третьей четверти столетия. Особую значимость в живописи, уже в преддверии нового, XV в., приобретает тема лицезрения Божьего лика. Обновление созерцательной, иконной концепции образа захватывает все области художественного созидания, в первую очередь монументальную живопись.

Существенное значение для искусства приобретает литургическая реформа конца столетия, связанная с повсеместным введением так называемого Диатаксиса патриарха Филофея Коккина. Монах Великой лавры на Афоне и ученик Паламы в литургических преобразованиях продолжил дело преподобного Григория, который постоянно подчеркивал, что восприятие Христа невозможно без Евхаристии — основы и центра церковной жизни. В новом литургическом чине предельно акцентирована *мистическая тайна Евхаристии*, которая с самого начала и до конца трактуется как акт реального лицезрения божества. Эти переживания станут источником для концентрированной сакрализованности многих росписей, для введения в алтарные композиции страстного чина, сцены видения Петра Александрийского и др.

К числу самых главных, определяющих дух эпохи памятников монументальной росписи принадлежат *фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде (1378)*. Довольно часто характеризуемый как возрожденческий художник, маэстро, который по собственной прихоти выполнял заказы, Феофан на самом деле появился на Руси вместе с митрополитом Киприаном, учеником и сподвижником патриарха



Феофан Грек. Праотец Сиф.
Фреска купола церкви Спаса Преображения
на Ильине улице в Новгороде. 1378

Филофея. На Киприана и его «содрогов» была возложена великая миссия пропаганды исихастских идей, создания почвы для обновления религиозного сознания и подготовки будущей литургической реформы.

Родившийся около 1340-х гг., Феофан работал в Константинополе и, как можно думать, являлся представителем художественной и духовной элиты византийского общества. Его творчество, отличающееся настоящим новаторством, характеризует яркая индивидуальность. Независимость от образцов, умение одновременно обозреть духовное, рассуждать и лицедреть земную красоту отмечает его средневековый биограф Епифаний Премудрый. В искусстве Феофана впервые были сформулированы основные положения православ-

вия паламистского толка, не случайно Епифаний называет его «философом zelo хитрым» и мудрецом. В 1378 г. вместе с Киприаном Феофан приехал на Русь, работал в Новгороде Великом и Нижнем. После утверждения Киприана на московской митрополичьей кафедре художник переехал в Москву, где расписал церкви Рождества Богоматери в Московском Кремле (1390), Архангельский собор (1399), Благовещенский собор (1405; здесь он работал вместе с Андреем Рублевым, который был его учеником).

В системе декора, в стиле росписи церкви Спаса Преображения на Ильине улице программно воплощены идеи стяжания божественного света, фаворского огня путем непрестанной «умной молитвы» и участия в литургии. Декорация храма сочетает ряд традиционных моментов (причем многие из них восходят к местной традиции XII в.) с новаторскими. В куполе — полуфигура Пантократора со сжатой десницей, напоминающей о длани Христа, «державшей Новгород» в куполе собора Св. Софии — главного храма города, его сакральной святыни, находящейся на противоположном берегу реки Волхов, прямо напротив церкви Спаса. Взаимная сакральная соотнесенность двух церквей в топографии города явствует из того факта, что в храме на Ильине улице сохранялся палладиум города — чудотворная икона Богоматери Знамение. Пантократор окружен хороводом небесных сил и надписью «Господи с небеси на землю призри, услышати воздыхания окованных и разрешити сыны умерщвленных, да

проповедят Имя Господне во Сионе»⁴⁷. Купольная композиция и ее текст конкретно ориентируют молящихся на вторую часть литургического действия, после пресуществления Св. Даров, то есть восшествия Христа во храм, ко времени обращения к Господу всего собрания верующих с молитвой «Отче наш». Фреска, венчающая роспись и осеняющая буквально весь интерьер, свидетельствует о том, что храм – пространство недвижимого склонения верующих перед своим Отцом и Владыкой, литургическое пространство. Тема небесного отечества продолжается в цикле росписи барабана. Вместо традиционных пророков здесь изображены праотцы, жившие до потопа, до первого завета, который Господь заключил с Ноем. Из послепотопных пророков представлены лишь Илия и Иоанн Предтеча, оба – прообразы и провозвестники Христа. Если первый мир погиб от потопа, то последующий мир должен быть испытан светом. Об этом свидетельствует Илия, восшедший на огненной колеснице и общавшийся с Господом в «тихом веянии ветра». Его свидетельство поддержано Предтечей: «Христос будет крестить огнем и Духом Святым». Однако крещение огнем – это не только образ грядущего Страшного Суда, но и еще более откровенный образ присутствия, проявления Господа в мире и человеке. Бог есть свет, «огнь поядающий», – в таком качестве Господь и выступает во фресках Феофана. Тайна фантазмагорического колорита греческого мастера – в соединении огненного марева, огня и голубого и белого света.

Верхние участки опор украшены фигурами трубящих ангелов, олицетворяющих стороны света. На восточных столбах – «Благовещение». В алтаре нашли место «Евхаристия», цикл Страстей над ней и огромная величественная процессия святителей в «Поклонении жертве» в нижнем ярусе. Подобно древним новгородским фрескам, масштаб фигур здесь преувеличен и движение святителей не замкнуто зоной алтаря: они выходят в угловые компартименты храма на востоке. Цикл Страстей, появляющийся в алтаре впервые, позволяет сделать выводы не только о возрастающем мистицизме в восприятии литургии, но еще больше – о предвестии возвращения ее христологической доминанты⁴⁸. В соответствии с усилением мистического смысла алтаря и совершаемых в нем действий вся алтарная часть отделяется от росписи остального храма сплошной фоновой поверхностью (западные грани восточных столбов), где нет других изображений, кроме огромных крестов в медальонах.

В основном пространстве храма, в верхней зоне, были представлены главные праздники. Люнеты и своды, в которых они располагались, отделялись от нижележащей поверхности стен фризом полуфигур пророков в медальонах. Этот мотив структурного деления типичен для греческих росписей, пророки же в

нем представлены потому, что в барабане их заменили праотцы. Ниже, в уровне оконных проемов, располагались, как и в новгородских храмах XII в., фигуры святых в рост. Кроме того, подобно древним новгородским стенописям, а также классическим греческим памятникам, нижняя зона стен и столбов выше уровня порталов не имела изображений, являясь своего рода монументальным стилобатом для декорации. Это правило нарушается лишь в угловых компариментах, где образы святых «спускаются» в зону непосредственного пребывания молящихся. Декорация в целом отличалась строгой структурой, четкой расчлененностью, немногочисленностью сцен, удаленных от находящихся в храме в самую верхнюю зону (своды и люнеты), обилием



Феофан Грек. Столпники. Фреска Троицкого предела церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде

отдельно стоящих фигур. Статичные и чаще всего фронтально поставленные, они окружали молящегося со всех сторон, свидетельствуя о возвращении иконной, сакральной значимости отдельного образа.

Как особая часть решалась декорация Троицкого предела — личной молельни боярина Онцифора Даниловича, ктитор росписи. Над входом здесь помещался образ Богоматери в восьмиугольной мандорле — символе Премудрости. Богоматери предстоял ангел. Композиция свода не сохранилась; это могло быть «Преображение», излюбленная в исихастски окрашенном искусстве сцена, или «Распятие». На восточной стене — идеально вписанная в сегмент люнета «Ветхозаветная Троица», под ней — «Поклоне-

ние жертве». На противоположных стенах расположены фигуры и полуфигуры столпников, отшельников и монахов, окружающие пространство предела «духовной» оградой.

Декорация намеренно возвращает роспись к традиционным средневизантийским нормам и принципам. Границы изображения строго соотносятся с границами архитектурных участков, все элементы ясно разделены, изображения отличает подчеркнутая внешняя неподвижность, статика. Ритм исключает возможности сквозного, непрерывного развития: он обязательно замыкается внутри отдельного образа, сцены, каждого компаримен-



Феофан Грек. Столпники. Фрески церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде

та храма. Акценты в сравнении с предшествующим этапом — стенописями третьей четверти столетия — программно переставлены: содержание росписи не нуждается в непрестанном и синхронном разворачивании сюжета, сценичности действия; напротив, оно сконцентрировано в отдельном образе, способном раскрыть весь смысл системы декора.

Движение намеренно сдерживается, затормаживается. Значительное укрупнение размера фигур, масштаба сцен, их строгая фронтальная ориентированность выявляют в изображении не динамику, а покой, расчет на длительное созерцание, а не на спонтанную эмоцию. Феофановские столпники, подвижники,

святы́е замкнуты и погружены в себя, созерцая Бога в себе, как в зеркале. Их жесты, позы, облики, кажется, исключают любые звуки, даже звуки богослужебного пения. Идеал их внутреннего состояния и того состояния, которое они диктуют предстоящему, — молчание исихии. Это молчание словно продиктовано звенящей тишиной архитектурного объема храма, где все формы и пространственные зоны обретают литой, неизменный, недвижимый характер, где каждое слово кажется святотатством.

Сцены, представленные в росписи, не сливаются друг с другом в непрерывную цепь повествования, но являют собой тайны преображенного мира, в котором уже пребывает Господь. Храмовое пространство воспринято как вместилище бесконечного космоса, содержимого непознаваемой и величественной силой — Сущим, объемлющим в себе всю целокупность бытия⁴⁹. Одновременно и космос, и удерживающую его таинственную силу можно чувственно и лично воспринять, поскольку они совмещены с реальным телом храма, превращая его в место богобщения. Вся церковная жизнь становится от начала и до конца актом реального боговидения, актом теофании⁵⁰. Второе пришествие рассмотрено в росписи храма на Ильине улице не как эсхатологическая перспектива, а как свершившаяся для христианина реальность: будущее Царство уже «внутри нас есть» (Лк. 17:21). Эта новая реальность обнимает всю Вселенную (не случайно в основание парусов Феофан помещает ангелов-вестников), но, что еще существеннее, она отменяет все прежние ранги и иерархии, позволяя и понуждая каждого к общению с Богом *лично*, сообщая духовному опыту каждого человека личное измерение, заставляя ощутить божественную имманентность в истории, в каждой человеческой личности.

Стиль Феофана часто рассматривают как одно из самых показательных проявлений экспрессивного направления. В нем подчеркивают динамику, импульсивность, кажется прямо восходящие к произведениям раннепалеологовского искусства. Между тем для росписи 1378 г. едва ли не более показательны иные черты: замкнутость ритма, внушительность четко расставленных акцентов, тенденция к обрисовке фигуры единой линией, за границы которой ничто не выступает. Объемы не растворяются в пространстве, но проявляются, отчетливо отделяются от фона. Формы очень часто приобретают правильный, стереометрический характер, уподобляясь своей кристалличностью и отчетливостью неподвижным и монолитным элементам архитектурного стаффажа. Характерный прием оттушевки линии контура силуэтов еще более подчеркивает цельность предельно структурных объемов. Сочетание очень длинных эластичных и точных контуров со светотеневой проработкой придает фигурам скульптурную завершенность.

Параллельно происходит кардинальное изменение пространственных понятий. Прежняя подвижность, непрерывная пульсация пространства, обилие в нем сквозных, протекающих мотивов сменяются здесь иррациональной средой – бесконечностью. Она не имеет конкретных параметров, тем более конкретной динамики, никоим образом не напоминая реальную, но сакрализованную среду окружающего мира, природы, бывшую прежде предметом изображения. Образ пространства у Феофана – образ неизобразимого, неуловимого в конкретных проявлениях, невидимого присутствия божества, осеняющего собой все явления и способствующего их видоизменению – преображению. Именно поэтому огромное значение в росписи приобретают пространственные цезуры – не заполненные формами участки фона. Им присуща звучность, активность, символическая наполненность. Сами эти участки насыщены сокровенной внутренней жизнью: протекание в них цвета, света и воздуха косвенно напоминает о всеобъемлемости действия божественных энергий, запечатлевающих в человеке и в вещах мира не просто вечный, но нетварный смысл.

Искусство Феофана принципиально соответствует законам неоклассического направления – последнего «большого» стиля конца XIV столетия. В нем тот же монументальный размах, укрупнение всех категорий, то же подчеркнутое внимание к структурности, всем проявлениям материального, то же осознанное стремление к возврату иконного реализма. Но рядом с этим и вопреки этому – другое, то, что резко выделяет Феофана из круга всех его современников. Грандиозный размах, титаничность образов греческого мастера определены не просто крупным масштабом, но притязанием на решение глобальных для эпохи проблем. Кажется, что в этом он выступает не только как художник, но действительно как «философ зело хитрый», богослов. Проблемы выбора путей человека он решает в мистическом аспекте: это даже не нравственные, этические проблемы, но – вселенский выбор, поворачивающий судьбы истории, движение мироздания. Предельная ответственность человека сопряжена здесь с его предельным могуществом и невероятным одиночеством перед лицом Божиим. Благодаря Христу, идущему с человеком до конца, Бога можно не искать вовне: человеку открыта бездна бытия внутри самого себя, бездна возможного спасения или падения, бездна Царствия Божьего.

Вторая особенность творчества Феофана, выделяющая его среди современников, – предельная аскетизация художественных средств. Эта особенность не касается стилистических категорий, но является продуктом индивидуальной манеры мастера. Все его средства во фресках церкви Спаса – подчеркнуто некрасивые, ускользающие, словно выходящие за границы тварного

бытия. Это касается не только разработки световых приемов, с помощью которых Феофан сумел чувственно, зримо продемонстрировать явление божественного света и мистический процесс претворения реальной материи в иррациональную, но и всей совокупности художественных приемов. Его живопись словно отвечает на мысли Никифора Григоры, утверждающего: если быть последовательным в позиции исихазма, то праведник не может быть изображен, поскольку «тело святого выключается из естественного порядка вещей». Действием нетварных энергий земная плоть уходит из тварного мира, ускользает от обычного взора, требуя от созерцающего живопись внутреннего преобразования. К этому внутреннему преобразению, напряженно-

му и созидательному поиску понуждает верующих художник, заставляя хотя бы зрительно разделить судьбы великих исихастов.

Стремительный бег белильных движек, прозрачный цвет, «светозарность» материи для Феофана не условия «бегства от плоти», но проявления мистического преобразования человека, «сущего во плоти», телесно. Свет в росписи 1378 г. — не среда, даже не духовная среда, но — сила, действующая на человека изнутри. Эта сила, энергия оформляет, просвещает и заставляет существовать въяве каждый образ, последовательно доказывая, что источник света, источник благодати — «внутри нас есть». Свет оценен как внутреннее состояние человека: «не я живу, но живет во мне Христос» (Гал. 2:20). Характерно, что

Феофан часто не пишет зрачки: глаза его святых, намеченные резкими белильными мазками, излучают огонь. Постоянство источения света плотью подчеркнуто характером пробелов и движек, не срывающихся с поверхности формы, едва коснувшись, но плотно облегающих ее, демонстрируя рельеф пластики, «оживающей» светом и в свете. Эффект проявления объема благодаря светам связан с принципиально новой позицией —



Феофан Грек. Спас в силах. Икона деисусного чина. Конец XIV в.

понимания света как одеяния плоти праведных. Колорит Феофана тоже подчинен свету и поэтому кажется монохромным. Основные цвета в нем очень сдержанны, — это цвет земли, огня и свет. Но при этом в колорите очень много приглушенно звучащих тонких тонов — сиреневых, голубых, соломенно-желтых, зеленоватых, розовых и золотистых. Важно подчеркнуть, что колорит Феофана никогда не был и принципиально не мог быть открытым, ярким и красочным — таким, как, например, гамма росписи церкви в Волокове⁵¹. Рождение тональной системы во фресках 1378 г. неизбежно, оно определено изменениями основ стиля. Поскольку ведущей категорией в средствах



Феофан Грек. Спас в силах. Фрагмент

становится свет, цвет зависит от света. Форма же сохраняет самостоятельность и не может быть растворена в рефлексах цвета и света, как это было некогда в произведениях третьей четверти столетия⁵². Взаимопроникновение цветов, слияние их со светом представляют собой каноническую для конца XIV столетия систему.

Предложенный Феофаном во фресках церкви Спаса путь трагического пафоса и высочайшего просветления был связан с чрезвычайными для человека аскетическими и духовными усилиями. Но Феофан предлагает и другой путь: обретение благодатного дара Божия чудесным способом, без подвижнического поиска. Этот путь Феофан показал в иконах *деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля*⁵³. Иконы эти после исследований Л. А. Щенниковой, подвергнувшей сомнению летописные известия, следует считать исполненными в конце XIV в. для какого-то неизвестного московского храма и лишь после пожара 1547 г. установленными в Благовещенском соборе. Феофану принадлежит общий замысел величественного чина и главные чиновые иконы — образы Спасителя, Богоматери, Иоанна Предтечи, апостола Павла. В них, как и в новгородских фресках, воплощена концепция исихазма: зримость осуществления умной сердечной молитвы, позволяющей созерцать божество и приводящей к перевоплощению — обожению человеческой плоти. Поразительная индивидуальность духа мастера формирует сугубо индивидуальные художественные средства и даже технологические приемы. Однако внутренняя программа двух ансамблей различна: в иконах перед нами не духов-



Феофан Грек. Богоматерь. Икона деисусного чина. Конец XIV в. Фрагмент

Феофан Грек. Богоматерь. Икона деисусного чина. Конец XIV в.

ное подвижничество и предельная аскеза, а мир, исполненный классической гармонии и завораживающей красоты. Этот идеал ориентирован не на отказ от мира, но на жизнь в мире, на лестницу (путь) движения, связанную с человеческими ценностями, и, может быть, даже вообще не на лестницу, а на тайну дара божественной благодати. Эти идеалы, как и учение о молчаливности и аскезе, также были укоренены в богословии православного подвижничества. На тесную связь их с идеями исихазма указывает обязательное «улучшение плоти» при всей ясно выраженной классичности обликов⁵⁴. Телесное в образах Деисуса не просто очищено и преображено, на нем лежит отблеск небесной чистоты и блаженства, данный немногим даже среди истовых подвижников. Эти свойства – результат особой богоизбранности, и этот Божий дар возможен в миру, он может существовать не за порогом жизни, а в ее среде, в культуре⁵⁵. Соответственно, и приемы воплощения этого идеала иные: они не связаны с умалением или аскетизацией плоти, художественного языка, наоборот, ведут к их совершенству и возвеличиванию. Возможно, это сосуществование двух позиций отражает движение самого исихазма: где строгое отшельничество, отказ от мира сменились служением миру, стремлением сделать монашескую жизнь очагом всеобщего спасения, источником обновления Вселенной. Этот идеал тоже был связан с чудом – тайной ожидания благодати для каждого, надеждой на всемерное милосердие Божие. Во всяком случае, в деисусных иконах Благовещенского собора внутреннее си-

яние света столь всеобъемлюще и так победительно, что возникает эффект торжественного свечения целиком преображенного мира, преображенного человечества, преодолевающего все психологические нюансы и индивидуальные душевные характеристики. И это несмотря на то, что общий замысел предполагает персональность каждого образа, подчеркивание личностного человеческого достоинства.

Иконография чина лишь внешне кажется привычной, на самом деле она абсолютно новаторская. Впервые фигуры Деисуса написаны в полный рост. Они написаны на огромных досках (210 × 145 см). Подчеркнута статуарность фигур, создающая ощущение реальности предстояния перед Спасителем. В расположении персонажей отсутствует жесткая симметрия: различны интервалы между фигурами и даже уровни расположения ног. Это вызывает ощущение естественности и, что еще более важно, фиксирует абсолютно индивидуальную для каждого из изображенных меру приближенности к божеству. Большие размеры досок позволяют оставить много свободного фона, что рождает эффект парения, незатесненности. Благодаря этому возникает впечатление личного контакта каждого из представленных со Спасителем. Фигуре Христа, хотя она и написана на самой большой доске, дан меньший масштаб, чем другим фигурам. Это заставляет зрительно оценить дистанцию, разделяющую тварь и Творца. Перед нами не столько моление (Деисус), сколько теофания — Откровение, Явление Господа. Теофания здесь понята как становление света, и традиционный текст раскрытого Евангелия Спасителя «Аз есмь Свет», совершенно необычные с иконографической точки зрения золотые одежды Христа — одеяние света — получают новую глубинную интерпретацию. Еще один новый акцент придает Деисусу включение в его состав отцов-литургистов Василия Великого и Иоанна Златоуста⁵⁶, представленных в позах служащих архиереев. Тем самым акт богослужения и Богоявления в этом ансамбле, как и во фресках церкви Спаса, слит с евхаристическим актом. Эта особенность помогает осмыслить необычность иконографии образа Христа, представленного в типе Спаса в силах, Спаса, сходящего с небес и воспеваемого сонмами бесплотных сил: «Благословен Грядый во имя Господне!» Спаситель изображен в типологии кульминационного момента литургии — спускающимся в храм, прямо над Царскими вратами. Новая иконография, акцентирующая мистический реализм, косвенно соотносится с литургическими нововведениями рубежа XIV и XV вв. И в собственном служебнике Киприана, и в новых русских служебниках киприановской редакции (XV в.) традиционный текст «Возьмите врата князя ваша и внидет царь славы» отсутствует. Иногда его отсутствие

сопровождается пометой: «Должно знать, что в Великой церкви (Св. Софии Константинопольской.— Г. К.) не говорят „Возьмите врата...“». Текст этот, представлявший собой парафраз 83-го псалма, относился к моменту открытия Царских врат перед переносом непресуществленных Св. Даров на престол. Служебники Киприана заменяют его славословием ангелов «Благословен Грядый во имя Господне», совпадающим с пресуществлением Св. Даров⁵⁷. Тем самым вхождение Господа в собрание верных ассоциируется не с символично-аллегорическим мотивом открытия Царских врат, а с реальным Его воплощением в веществе Евхаристии. Это вхождение — осуществившаяся эсхатологическая действительность, к которой постоянно должно быть готово сердце верующего.

Фигура Спаса лишена статики, Он представлен в сложнейшем ракурсе, и острая динамика разрывания и замыкания контуров одежд воплощает удивительную согласованность движения и покоя в Его облике, благодаря чему динамика лишается экспрессии, воспринята как созидательное начало. Весь облик Христа оставляет пронзительное ощущение свободы и естественной гармонии, связываемое с понятиями истинной воли, творческой свободы Создателя во всех Его явлениях. Свет, излучаемый Его фигурой, — это свет божественного разума и телесного преображения материи. Не случайно личное письмо в Его образе отличается уникальная мягкость, духоносность плоти, несмотря на ощутимую пластичность проявления всех форм и подчеркнутую структурность в построении фигуры (она была еще более очевидной раньше, поскольку верхние слои иконы пострадали при поновлениях и реставрациях). В лике Его — человеческая измеримость, не крупность черт, едва ли не камерность интонации. Небольшие глаза внимательно вглядываются в собеседника, предполагая равенство в диалоге. Христос здесь не только Бог, но совершенный человек. Его облик очень индивидуален и в то же время кажется знакомым. В нем отражены чувства сострадания, соучастия. Все художественные акценты подчеркивают в Его образе естественное, мягкое, асимметричное, парадоксально соединенное с явственной нерукотворностью Его плоти. Самому письму, построенному на обилии прозрачных лессировочных слоев, бесконечности погружения в глубину живописи, присуща пронзительная красота. Тонкость и богатство течения красочных слоев делают плоть «дышащей». Божество здесь — вместительное мироздания. В самом интимном веществе его плоти сокрыты свет и тень, разные оттенки цвета и световые градации, пластичность и прозрачность. Лик Христа словно вмещает в себя все категории мира, просвечивающие сквозь его зеркальную поверхность, и каждая частица плоти содержит тай-

ны Вселенной. Бесконечный космос утрачивает таинственность и сакральную значимость, приписываемые ему пантеистическим мировоззрением, поскольку каждая часть бытия укоренена в лике Божиим, становящемся реальным актом лицецерения человека.

Открытого света в лице Спаса почти нет (лишь яркий блик на носу), но при этом очевидно, что именно лик Христа служит источником торжественного свечения, заполняющего все иконы деисусного чина. Свет слит с цветом, уходит в глубину карнации, сама плоть «сочится» светом. Богатство цветовой поверхности (прозрачные зеленоватые санкири, красные обводки, ярко-красные уста), сложность устройства основного тона моделирования заставляют видеть в письме Спаса своеобразное подведение итогов, запечатление и преображение всей предшествующей византийской традиции. От цвета одежд и мандорлы Спасителя почти ничего не осталось: в них были использованы золото, ультрамарин и киноварь.

Всем остальным иконам деисусного чина, из тех, что можно приписать Феофану, свойственно столь же высокое совершенство письма и образной трактовки (напомню, это фигуры Богородицы, Иоанна Предтечи, апостола Павла и, возможно, архангела Михаила). Особой пластичностью отличается фигура Богоматери. Из-за смещения оси, неполной опоры на ступни ног, обутых в царственные алые сапожки, ее поза кажется зыбкой, неустойчивой, чем подчеркивается незащитная женственность Марии. Одновременно в точности, хрупкости абриса силуэта явственно прочитываются свечеобразность, колебание, заставляющее вспомнить акафистные уподобления Богородицы, широко распространенные в XIV в., — «светоприимшей свещи». Она ближе всех к своему Божественному Сыну, она полнее всех приемлет и источает сама исходящий от него свет. Цвет одежд Богородицы необычен — это интенсивно-синий лазурит мафория и разбеленный лазурит чепца, подчеркивающие значимость в интерпретации образа Марии не темы царственности, но темы девства. Поэтому столь чисты (взяты без смешений) краски, использованные для письма ее фигуры. Богородица сияет светом нетления, юности и чистоты, возрождающей девственную чистоту мира. Лик ее отличается необыкновенной пластичностью и структурностью письма. Сочленения форм подчеркнуты, выделена носогубная складка, придающая образу даже оттенок капризности. Взгляд интенсивен и настойчив, он, как и крупные длани, поднятые в просительном жесте, подчеркивает неотступность моления Божьей Матери. Письмо лика — густое, почти фактурное, малопрозрачное, хотя краски притерты ровно и гладко. Эффект этой осязательной манеры напоминает отчасти

приемы создания личного в иконе Спаса 1363 г. Близость к этой иконе обнаруживает и глубинное драгоценное сияние лазурита, вернее, синее холодное свечение краски. Главная тема образа Марии — озаренность светом. Свет здесь воспринят как чудесный феномен, преобразующий материю и заставляющий ее саму светиться. В соединении с внутренней силой лика (несмотря на женственную красоту) свет понят как неиссякаемый источник божественной энергии, источаемой Богородицею. Поэтому лучезарность ее облика, неизреченная радость исполнены действительности: благодаря ей, «светоприимшей свеще», все человечество может приобщиться к восторгу божественной космической гармонии, к источнику божественных созерцаний.

Из других образов Деисуса явно выделяется Иоанн Предтеча. Его лицо поражает аскезой. Густой — земной и плотный — санкирь, изборожденность рельефа запечатляют процесс пластической «перешлапки» материи. Света на лице положены более осторожно, они не имеют интенсивности и лучезарности света, озаряющего лик Богородицы. Предтеча облачен в одежды апостола, а не пустытника, он предстает перед нами как философ, ищущий истину. Подвиг ума уравнен с подвигом плоти. Предтеча и стоящий за ним апостол Павел демонстрируют поиск, движение, путь к совершенству.

К неоклассическому направлению принадлежит *Высоцкий чин*, иконы которого были присланы из Константинополя в Высоцкий Серпуховской монастырь его игуменом Афанасием. К сожалению, эти уникальные по качеству греческие иконы сильно пострадали при реставрации. Чин традиционен и по характеру фигур (это полуфигуры), и по составу. Все фигуры — крупные, плотно вписанные в поверхности досок, с характерной монументализацией пирамидальных торсов. Абрисы силуэтов цельные, слитные, без малейшего намека на остановку в непрерывном течении контуров. Идеальная точеная каллиграфия силуэтов свидетельствует о том, что форма движется к бестелесности, плоскостности. Жесты рук подчеркнуты, определены, они отличаются индивидуальной, тонкой выразительностью. Так, Спаситель, благословляя именованно (то есть соединенными и согнутыми большим, средним и безымянным пальцами), указывает на раскрытое Евангелие; жест рук Богородицы напоминает страстную композицию «Не рыдай Мене, Мати»⁵⁸, проникновенностью отличается жест апостола Павла, трепетно едва касающегося кодекса Завета. Несмотря на уравновешенность, внешнее бесстрашие, образы еще исполнены тончайших психологических нюансов, точно так же как и цвет отличает праздничную нарядность. Колорит икон по-византийски сложен, изыскан, сумрачен по интонации. О письме личного судить затруд-

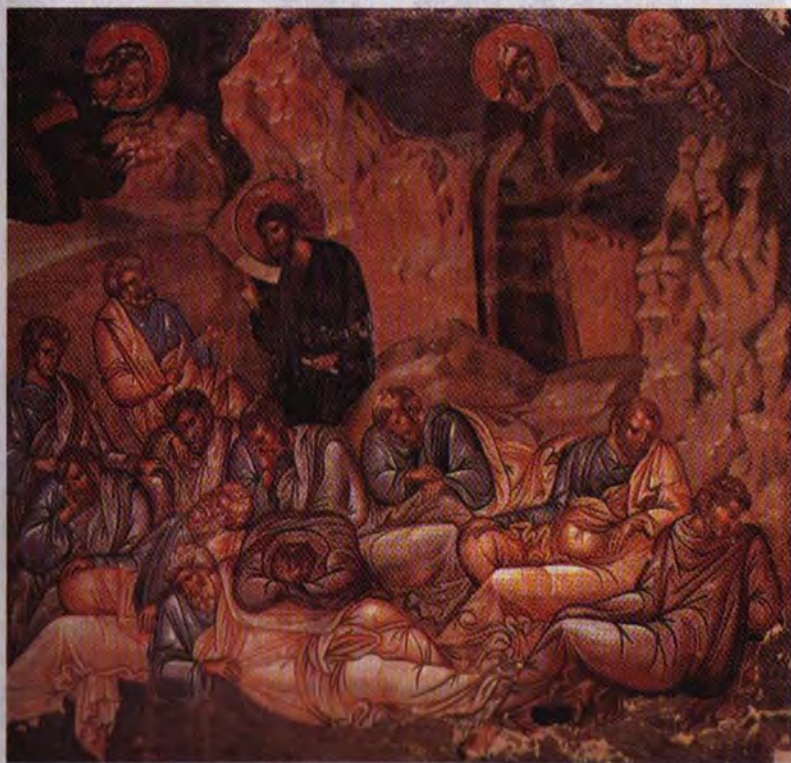
нительно (хорошо сохранились лишь руки Богоматери), но очевидно, что гладь здесь совсем не была абсолютной. Мазки повсюду отцвечиваются другим цветом, между охр проложены белила с подцветкой розового тона, существовали в обилии и поверхностные света.

После 1380 г. была украшена фресками *церковь Св. Дмитрия в Прилепе, в Македонии*, а около 1389 г. — *церковь Св. Андреаша на Треске под Скопле*. Митрополит Йован Зограф, возглавлявший работу, происходил из монастыря в Зрзе. В храме-триконхе, посвященном св. Андрею, декорация состоит из немногочисленных крупных сцен и отдельно стоящих фигур. Декоративная отобранность системы убранства, расчет на взыскательный эстетизм и немногословие, крупные размеры — все, что впоследствии будет характеризовать фрески Моравской Сербии, — появляется уже здесь. Ориентация искусства конца XIV в. на монумент-



Архангел Гавриил. Икона из Высоцкого чина. Конец XIV в.

Моление о чаше. Фреска церкви Св. Андреаша на Треске под Скопле. 1389





Мануил II Палеолог с семьей, благословляемый Богоматерью. Миниатора Сочинений Дионисия Ареопагита. 1403

тальные произведения XIII столетия в творчестве Йована Зографа особенно очевидна. Композиции отличает предельно четкая построенность, все они фронтально ориентированы. Архитектурный стаффаж намеренно кубичен, ощутимо трехмерен. Широкий и сдержанный ритм массивных одеяний, замыкающих формы, их скульптурная отточенность, ориентация на типы конца XIII в., тональный колорит — все направлено на то, чтобы придать образам пластическую выявленность и психоло-

гическую внушительность. Однако явственная маньеризация фигур, противоречащая их массивности, слишком мощный свет, излучаемый поверхностью личного, меланхолическое выражение ликов не позволят спутать это искусство с бодрым, оптимистическим и напористым стилем конца XIII столетия. Ритм, несмотря на эпический размах сцен, постоянно скользит и стелется, связывая формы воедино, демонстрируя их податливость. Письмо ликов — дымчатое, нежное; тени слишком прозрачны, движки слишком воздушны и деликатны, что предвещает «тающую» карнацию, обретенную позднее в произведениях моравской школы.

Несколько иначе трактуются принципы классического варианта конца XIV в. в таких произведениях, как *фрески Кур Мануила Евгеника в церкви Спаса в Цаленджихе, в Грузии* (после 1384 г.), *в иконе Богоматери Пименовской* (после 1381 г., Государственная Третьяковская галерея). Письмо ликов подчеркнуто непроницаемое, плотное; в охрении большое место получают розовые и бело-розовые тона, бирюзовый санкирь, румяна, больше выявлена фактурность, густота. Контуры силуэтов — скользкие. Складок гораздо больше, чем нужно; их сплошной параллельный ритм выявлен не только тенью, но обязательно интенсивными светами, сопровождающими каждое движение, каждое проявление формы. Форма кажется поллой, поэтому легко обтекается краской и светом. Света очень много, он наложен на лики веерообразной сетью, его сопоставление с плотной розовой карнацией составляет основу таинственной и радостной выразительности образов. Главная тема этой живописи — явление божественного света и его неразлучность с реальным миром. Здесь ирреальное тесно слито с материальным, уже преображенным и сияющим. Цвет плоти, особая ее нарядность, обилие светов лишают объемы, несмотря на большой размер, всякого проявления тяжести. В красоте письма, в яркости цветовых сочетаний, в цвете светящихся глаз персонажей (зеленых — в росписи церкви в Цаленджихе) — обнадеживающая интонация, много проникновенности и лиризма.

Еще более деликатным строем характеризуется широко представленное в позднем византийском искусстве «псевдоэкспрессивное» направление⁵⁹. Огромный круг памятников, широко распространенных по всей территории православной ойкумены, свидетельствует о столичном происхождении этого варианта. Назовем лишь некоторые из них: это фрески в новгородской церкви Феодора Стратилата и в псковских храмах Довмонтова города, росписи храма Рамачи в Сербии, «Успение Богоматери» на обороте двусторонней иконы «Богоматерь Донская», икона «Богоматерь Умиление с праздниками» из монастыря Св. Екатерины на Синае, житийная икона Марии Египетской

с Синая, образ Дмитрия Солунского из Белграда, «Распятия» из Русского музея и Третьяковской галереи и др. Внешне наследуя приемы подвижности, ритмичности экспрессивных произведений третьей четверти XIV в., фрески, иконы и миниатюры конца столетия совершенно изменяют их сущность. Новые пространственные формулы, сочетающие панорамность широких разворотов с геометрической четкостью в чередовании пространственных зон, напоминают отчасти космогоничные пейзажи поздней Мистры. Точками отсчета пространственных слоев могут выступать архитектурные элементы, горки пейзажа, изменяющийся масштаб фигур. Пространство переосмысливается с точки зрения сакральной символической значимости: это не зрительно постижимая глубина, но мысленная среда, во всем уподобленная реальной. Композиции приобретают новую устойчивость: большинству из них свойственны малоподвижные формы диалога, взаимного противопоставления различных сфер бытия — тварной и несотворенной. Поэтому паузы между фигурами приобретают неизвестную доселе звучность и протяженность.

Движение утрачивает реальную наполненность и ощутимость. Исключительное значение в его организации приобретают S-образные парящие силуэты. Фигуры не опираются полностью на ступню, а повисают в воздухе, не имея твердой опоры. Все в целом формирует совершенно особый — стелющийся, танцующий, тающий ритм. Форма не имеет напряжения, она по-новому «бескачественна», письмо — легкое, прозрачное, часто приближающееся к плавям. Типы ликов — почти детские, умиленные или наивные. За новым художественным строем стоят новые идеалы. Податливость, покорность приобретают в это время гораздо большее значение в осмыслении доктрины Спасения, нежели прежде, заведомо исключая напряженный поиск и активное стяжание. Смирение, послушание, божественная кротость, «истощание» воспринимаются в конце XIV в. как самые важные духовные идеалы. Эти идеалы практически всегда имеют этическую, нравственную окраску. Они определены не уровнем решения глобальных мировоззренческих проблем, но уровнем повседневной религиозной жизни и направлены на достижение благодати «туне» — даром, путем постоянного христианского смирения и пассивности. Безусловно, и в этом искусстве отразилось мировоззрение исихазма, но в его позднем, «размытом» варианте, когда это учение покинуло стены монастырских обителей и стало достоянием широких масс. В новом стиле нашел отражение более подвижный ритм жизни конца XIV в., с необыкновенно широким, подлинно массовым разливом духовных движений и одновременно утратой прежней монументальной весомости, углубленности и определенности.

Памятники конца XIV – первой трети XV в.

Искусство самого последнего этапа существования Византии имеет свои особенности. Этот период входит в своеобразный зазор между памятниками конца XIV в. и послевизантийской живописью. Часто его характеризуют как академический (В. Н. Лазарев) или маньеристический (М. Хадзидакис⁶¹). Он редко заслуживает самостоятельного исследования, и произведения, созданные в это время, исследователи обычно стараются либо «притянуть» к концу XIV столетия, либо, наоборот, приписать к поствизантийскому этапу. Характерно, что по отношению к этому недостаточно изученному этапу постоянно возрождается стремление интерпретировать его в духе старой теории итальянских заимствований⁶², тем более что реальные контакты между Мистрой, Кипром, Критом и Италией действительно в XV в. становятся весьма активными. Поэтому попытки определения собственного содержания византийской культуры XV в., выявления его основных черт и хронологии⁶³ приобретают принципиальное значение.

Несмотря на резкое ухудшение финансового и политического положения (империя обнищала, угроза турецкого порабощения буквально висела в воздухе, не прекращалась агрессия и со стороны соседних католических королевств, продолжавших существовать на византийских территориях после 1204 г.), творческие возможности великой культуры оставались огромными. В это время практически не создаются монументальные росписи, не ведется строительство (исключение – Мистра на Пелопоннесе, Моравская Сербия, Молдово-Валахия и Русь), отошла в прошлое драгоценная мозаика, не изготовлялись в таком обилии предметы церковного убранства, требовавшие больших материальных затрат, но иконы, миниатюры, произведения шитья, сохраняя высочайшее качество, исполнены великой одухотворенности и красоты. Замечательной особенностью



Богоматерь с Иоанном Предтечей и св. Параскевой.
Икона. Ок. 1400 г.

этого этапа является интуитивная ориентация на будущее — «Byzance après Byzance». Кажется, именно с расчетом на это иконография приобретает особенную отточенность и каноничность, художественные приемы — выверенность, основные средства исполнены своеобразного энциклопедического подведения итогов.

Духовному и вероисповедному единству православной ойкумены перед лицом трагедии физического уничтожения и утраты веры придается невиданное доселе значение. Целое сообщество выдающихся монахов-исихастов, церковных иерархов, литературной и художественной интеллигенции, трудящихся в Константинополе, в Мистре, на Балканах, на Руси, на Кипре и даже в Италии создает по-настоящему единую интернациональную православную культуру. Пронзительное осознание единства веры и мировоззрения в предвидении грядущих политических перемен приводит к осуществлению целостной программы по стабилизации и объединению литургического чинопоследования, стандартизации литературного славянского языка, огромной работе по кодификации известных текстов и созданию новых переводов. К разряду таких же идеологически осмысленных действий следует отнести подчеркнутое поминание на литургии византийского императора, византийского патриарха, Симеона и Саввы Сербских⁶⁴. Процесс строительства этой целостной культуры связан с обширной миграцией интеллигенции, со всемерным расширением художественных связей. Но в нем был и еще один аспект. Константинопольская патриархия в последние годы самостоятельности империи последовательно работала над созданием своего рода «плацдарма», который смог бы осуществить функции если не «*Translatio imperii*», то стать неким подобием единой светской власти для православных христиан. Не случайно самое пылкое выражение византийская доктрина вселенской православной империи обрела в письме патриарха Антония⁶⁵, написанном из осажденного турками Константинополя. Очаги роскошного цветения поздневизантийской культуры в Морейском деспотате, в Моравской Сербии, в Молдово-Валахии, деятельность митрополитов Киприана и Фотия на Руси — тому свидетельство. Церковь, в отличие от императоров, особенно четко осознавала в это время, что надежды на помощь Запада в результате унии — совершенно эфемерны, что Западная церковь и западные государи преследуют в отношении Византии лишь корыстные цели и не собираются ее защищать.

Попытки возвращения к соборному восприятию, происходящие на рубеже столетий, и быстрое забвение «соборности», новое постепенное рождение вместо иконы автономной по отношению к храмовому пространству и к верующим «картины»

объясняет многое в искусстве этого позднего этапа. Учение Филофея Коккина о спасении и преобразении всего тварного мира, а не только человека, находит в художественной сфере множество выходов: от подчеркнутого иллюзионизма и натуральности богатого «мирского» окружения (пейзаж и населяющий его растительный, животный, предметный мир) до новой мистической космогонии изображенного, запечатления одухотворенной Вселенной⁶⁶. Еще один существенный аспект связан с десакрализацией священного изображения. Место единственно возможного варианта — свидетельства Истины — занимают тенденции к аллегорическому и символическому истолкованию священного сюжета, становящегося лишь отправной точкой для сложных умозрительных и филологических конструкций.

Хронология этого этапа имеет свои членения. Приблизительно до 1410 г. византийская живопись практически не имеет четких границ с предшествующим периодом — искусством конца XIV столетия. Продолжают работать величайшие мастера (Феофан Грек, Андрей Рублев), создаются произведения огромного не только для этого этапа, но для всей византийской культуры значения, в изобразительных средствах находят разрешение глобальные духовные задачи современности. Многие явления этого периода преемственно связаны с искусством конца XIV столетия (например, продолжают свою жизнь направления, возникшие в конце предшествующего столетия, — псевдоэкспрессивное, классическое и др.). Между тем во многих произведениях складываются предпосылки для новых тенденций. Интонация образов — умиротворенная, возвышенно-созерцательная, но лишенная глубины богословских исканий предшествующего этапа. Лирическая, иногда даже сентиментальная, хрупкая одухотворенность свидетельствует о высвобождении эмоциональных, чувственных струн образа, размягчающих прежнюю сдержанность и внутреннюю интенсивность. Эти новые оттенки обязаны своим появлением «реабилитации» мира чувств и эмоций в учении Григория Паламы.

Памятники этого этапа — *двухсторонняя икона Иоанна Златоуста и Богородицы Одигитрии из Миронарской патриаршей палаты*⁶⁷, *икона Богородицы Одигитрии из церкви Успения на Алухтинке, миниатюры монастыря Дионису на Афоне (cod. 309, 1395) и знаменитой рукописи Сочинений Дионисия Ареопагита*⁶⁸ (Париж, Лувр, 1403 г.). Они отличаются подчеркнутой классичностью форм, особой сдержанностью и внутренней сосредоточенностью. Определенное родство с произведениями этого круга обнаруживают и великолепные иконы св. Анастасии из собрания Эрмитажа и св. Марины из афинского Византийского музея, хотя возникли они, конечно, в границах следующего хронологиче-

ского этапа. Маленькое «Распятие» из Третьяковской галереи⁶⁹ и близкие к нему миниатюры Евангелия афинской Национальной библиотеки (cod. 2603, 1408 г.) и лавры на Афоне (В. 25), знаменитый образ «Торжество православия» (Британский музей, Лондон, ок. 1400 г.), «Вход в Иерусалим» из частной коллекции в Лондоне⁷⁰, а также икона Кирилла и Афанасия Александрийских из Эрмитажа⁷¹ представляют иной полюс этого этапа. Формы здесь мельче и легче, ритмической связанности больше, колорит построен сложнее. Фактура письма — более подвижная, иногда просто текучая, как в эрмитажной иконе; цвет отличается легкой изменчивостью, разные его оттенки словно плывут по поверхности формы. Во всем — ощущение не крупного масштаба, нарочитого устранения от слишком серьезных обобщений и притязательности, даже в такой сложной по иконографии и нарочито задуманной иконе, как «Торжество православия».

Возникающее на границе 1410 и 1420-х гг. новое искусство характеризуется утратой цельности предшествующего периода, отказом от главного достояния предшествующих лет — реальности богообщения и боговидения, связанных с завоеваниями исихазма, открытием новой перспективы мирской ориентации духовного мира человека и искусства. Образы утрачивают подчеркнутую возвышенность и серьезность. Кажется, внешние интенции диктуют их содержание сильнее, чем то было прежде. Нескрываемый эстетизм, стремление к повышенной зрительной красоте доминируют. Очевидно, именно в это время в искусстве православного мира происходит очередной перелом⁷². Возрастает внимание к усложненности архитектурных построений, усиливается ритмическая свобода. Теперь она превышает возможности пластики. Ритм приобретает отчетливые характеристики резкости, самоценности. Это не только усиливает значение собственно пространственных категорий в изображении, но и рождает чувство скрытой напряженности. Формы утрачивают органику и мягкость, они нарочито гранятся, в одеяниях подчеркиваются острые контуры «стекловидных» складок, четкость силуэтов. Вновь небывалое значение приобретают крупные световые пробелы, расчленяющие одежды, и интенсивные блики света, озаряющие лики. Характерными произведениями этой эпохи являются иконы «Распятие» и «Апостолы Петр и Павел» из Успенского собора Московского Кремля, «Благовещение» из Третьяковской галереи, миниатюры Евангелия (А-113) из Лавры Св. Афанасия на Афоне, датировавшиеся 1330-ми гг., но недавно отнесенные к XV в., а также иллюстрации Четвероевангелия из Бодлеанской библиотеки (1429 г.). Свообразным эталоном нового стиля являются фрески с изображением Богоматери Пантанассы, иконы «Благовещение» из Ватопеда и «Богоматерь с Младенцем на престоле с предстоящими Иоанном Крестителем и Па-

расковой» (Париж, Лувр). На исходе этого периода были созданы *«Воскрешение Лазаря»* из музея Ашмолеан в Оксфорде, *«Троица Ветхозаветная»* из собрания Эрмитажа и др.

Наконец, самый последний период в развитии византийской живописи совпадает со значимым событием — Феррарским собором 1437 г., на котором была предпринята еще одна безуспешная попытка достижения унии с Западной церковью. В произведениях, группирующихся вокруг этой даты (и более ранних, и более поздних), несмотря на сохранение высокого уровня исполнения, традиционных содержательных основ православного образа, все большее значение получает внешняя отточенность и одновременно некоторая стандартизированность приемов — техника становится подчеркнута виртуозной. Силуэтное начало монументализируется, а графика получает огромное значение для организации композиции в целом. Фактура отличается сглаженностью, свет — тончайшей каллиграфией, колорит становится холоднее и нейтральнее. Во многих иконах этого времени присутствует характерная холодная подрумянка личного, по которой отдельными плотными и сливающимися штрихами ведется вохрение. Внутреннее выражение обретает особую непререкаемость и безусловность. Вероятно, именно к этому времени следует отнести ряд синайских икон⁷³, монументальные образы *Спасителя* и *Богородицы Одигитрии* из собрания Н. П. Лихачева (Эрмитаж⁷⁴), *иконы Богородицы Одигитрии* из Мурома (Третьяковская галерея), *Христа Пантократора* из Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. В результате архивных изысканий недавнего времени⁷⁵ установлена принадлежность к этому же периоду великолепных икон Ангелоса Акотантоса, одного из представителей знаменитой впоследствии критской школы (*«Введение Богородицы во храм»*, *«Троица Ветхозаветная»* — обе в Византийском музее в Афинах). Последнее обстоятельство заставляет с большим вниманием отнестись к традиционным поздним датировкам поствизантийского наследия⁷⁶.

Мистра

Последним прибежищем аристократической эллинской традиции, рафинированного столичного вкуса в эти последние перед трагическим падением Византийской империи годы становится Морейский деспотат на Пелопоннесе — Мистра. Утонченная культура, построенная на утопии неоплатонизма в философии Георгия Гемиста Плифона, углубленная мистика, новая ориентация на классические принципы греческого искусства — основа монументальной живописи Мистры. Два ансамбля позднего византийского периода, несмотря на разделяющую их хронологическую дистанцию в половину столетия, — *фрески*

в церкви Богоматери Перивленты (1370-е гг.) и роспись церкви Богоматери Пантанассы (1425) имеют между собой нечто общее — местный вкус и интонацию. Хотя не подлежит сомнению, что живопись Мистры имеет прямое отношение к константинопольской школе, здесь присутствует и некий *genius locus*.

Фрески церкви Богоматери Пантанассы — эталонный образец искусства нового этапа — первой трети XV в. Создаются композиции особого типа — с незамкнутой, обширной средой действия персонажей. Сцены имеют панорамные развороты, они насыщены развитыми элементами пейзажа, сложными архитектурными конструкциями, построенными с учетом перспек-



Афанасий Великий и Кирилл
Александрийский. Икона. Начало XV в.

тивы, с постепенным развитием пространства в глубину своеобразными ступеньками — слоями. Пространство воспринимается целостно: в его построении важная роль отведена не самим пластическим формам, как прежде, а интервалам между ними. Окружающая среда осмыслена как самостоятельная система. В ее построении широко используются элементы прямой перспективы. Архитектурные и ландшафтные пейзажи росписей призваны запечатлеть бесконечность окружающего мира, огромность космоса, наполненного материей. В этой целостной и открытой среде поэтапно разворачивается повествование, главное в котором отныне — не совмещение временных отрезков, а, напротив, постепенность, последовательность хронологии. Этому

впечатлению весьма способствуют вариации масштабных соотношений, перспективные сокращения, создающие эффекты удаления или приближения изображенного.

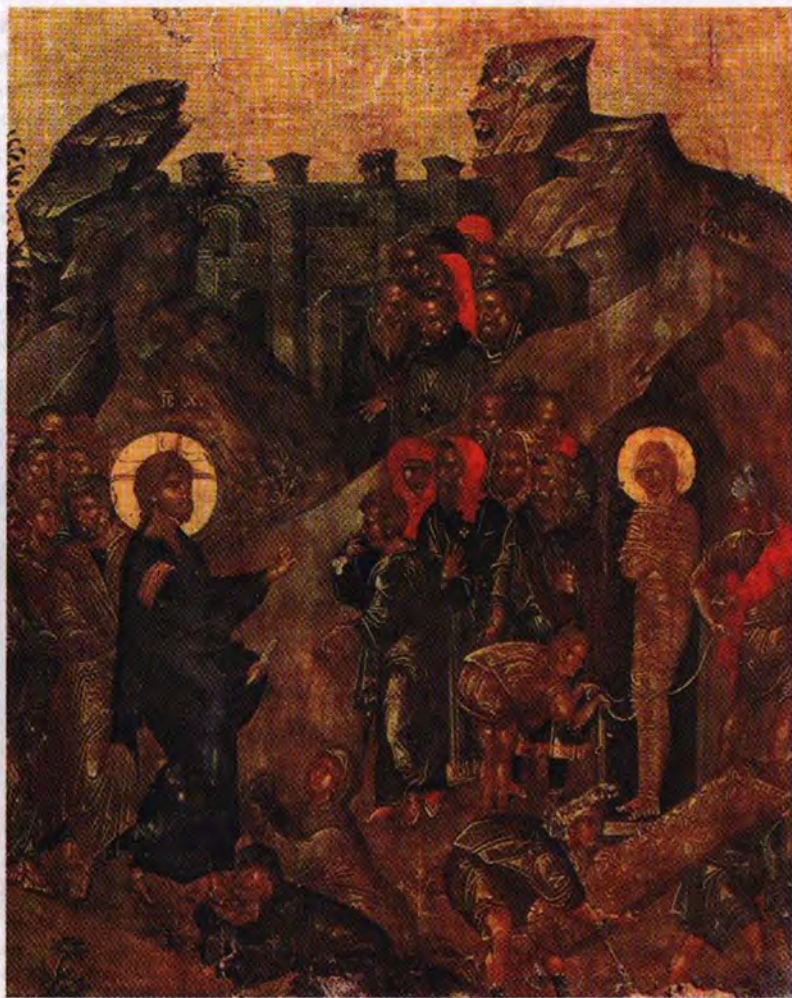
Особенно изменяется ритмическая организация. Многофигурные сцены и эпизоды подчинены не просто единому ритму: в каждой композиции и во всех в целом это своего рода общий ритмический рисунок, калька силуэтов, множая очертания фигур в пространстве. Ритм не передается от фигуры к фигуре, он не может быть завершен в пределах одной фигуры или одной формы. Часто это общий ритм покорного склонения, участия в служении единой общины, соборного целого — единой души, представленной в поклонении своему Владыке. В рисунке силуэтов, в очертаниях контуров преобладают параболы и дуги. Графический узор складок одеяний, распределение светов



Афанасий Великий и Кирилл Александрийский. Икона. Фрагменты

и теней отвечают этой общей ритмической основе. Фигуры укрупнены, монументализированы, особенно в сравнении с небольшими головами и изящными ступнями ног и ладонями. Рисунок драпировок становится более резким; слоистых, параллельных складок, подчеркнутых контурами, в нем больше. Особое значение получает мотив перехватывания крупной диагональной складкой, охватывающей торс или ноги, множества мелких, гофрированных узоров. Точно такие же мотивы мы обнаруживаем в иконе «Воскрешение Лазаря» из Государственного Русского музея, написанной в первой трети XV в. греческим мастером, в образах иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевой лавре, во фресках церкви Архангела Михаила на Сквородке в Новгороде, в московской и новгородской иконах Св. Николая⁷⁷, в росписях монастыря Ресаво-Манассия и храма в Калениче в Сербии. Все эти произведения – представители единого стилистического этапа, с наибольшей определенностью представленного фресками церкви Пантанассы.

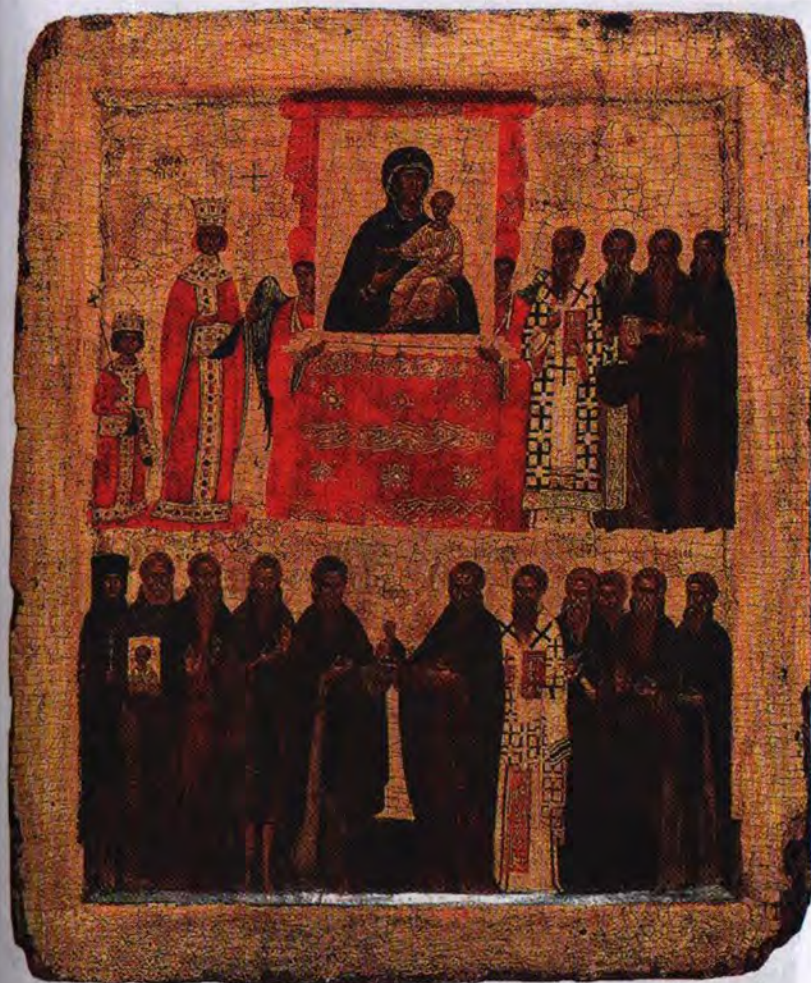
Лики пишутся подчеркнуто пластично, их физиогномика часто становится резкой, пронзительной. В разработке личного огромное значение приобретают плотные, массивные света и ювелирная, орнаментализированная разделка отдельных прядей волос, рисунок черт, подглазных теней. В выражении ликов, несмотря на внешнюю мягкость и созерцательность, явно скрыта напряженная, мистическая интонация. Колорит сдержанный, сочетания цветов – глухие, сумрачные, сложно смешанные, трудно определяемые. Во всем преобладает принцип «картинности», отвлеченного художественного конструирования образа. Основой для его создания служит не иллюстрация события священной истории, а флер воспоминаний о нем, отягощенный цепью аллегорических ассоциаций и словесных конструкций. Иллюстрируется не текст Священного Писания, а многообразные толкования его⁷⁸, если угодно, церковное предание. В более мягком,



Воскрешение Лазаря. Икона. Первая треть XV в.

«размытом» виде тот же стиль проявляется в иконах греческой работы — «Благовещении» из Государственной Третьяковской галереи и «Распятии» из Успенского собора Московского Кремля.

Первой третью XV столетия следует датировать *Царские врата* из собрания И. С. Остроухова (Государственная Третьяковская галерея), скорее всего принадлежащие руке греческого мастера. Пространство в сценках врат открыто для прохождения в любых направлениях. Сложные ракурсы фигур, архитектура, поставленная под косыми углами к передней плоскости, хрупкие, разнонаправленные уступы лещадей (горок) подчеркивают неплотность фона, его абсолютную проницаемость. Нарастание ритмического единства, утрата даже намеков на статуарность, мелкий масштаб выявляют эффекты парения и скольжения лег-



Торжество православия. Икона. 1400

ких фигурок. Характер драпировок, пустоты обильной ткани, обособленной от анатомической структуры, контрастируют с витиеватым узором краев одежд, подчеркнутых тонкими зубчатыми светлыми или нитевидным ассистом. Черты ликов становятся особенно мелкими, острыми, с почти капризным выражением, передающим изменчивый душевный мир изображенных. Игра дробных светов на ликах, на поверхности форм демонстрирует поиски согласия между жизнью мира и внутренним откровением. Персонажи озарены светом (темной карнации, красноватым отсветам румянца противопоставлены трепетные вспышки белил). Подчеркнуто неяркий, смешанный колорит, миниатюризация всех форм, схематизм рисунка — типичны для этого стиля. По-видимому, именно к нему следует отнести ми-



Дионисий Ареопагит. Миниатюра
Сочинений Дионисия Ареопагита.
1403—1405

миниатюры молдавского Четвероевангелия (1429) из Бодлеанской библиотеки и живопись реликвария кардинала Виссарьона⁷⁹, некоторые другие памятники. Острая выразительность нервного жеста, крупные формы, резкая фиксированность поз и движений, «ритуализированный» ритм, драматичный свет, характерные для живописи церкви Пантанассы, не находят себе места в этом варианте поздневизантийского стиля. Художественная структура этих произведений вызывает ассоциации с литературно-житийным стилем «плетения словес», некогда последовательно сближаемым со стилем Андрея Рублева⁸⁰. На самом деле подлинная аналогия «плетению словес» — хитро слаженному, деликатно дробному, строящемуся на повторах и нюансах смысла, — конечно, не

монументальное искусство Рублева, а анализируемые произведения. Душевные движения, фиксируемые в живописи этого круга, — камерные, связанные не с масштабом борений или откровений, а с каждодневной кружевной вязью анализа и рефлексии сердечных помыслов, с пристальным взглядом на человека и его внутреннее устройство. Уже здесь отражено то внимание к тончайшей вибрации сердца, которое станет основной темой «запоздалого» русского исихазма Нила Сорского⁸¹.

Церковь Богоматери Перивлепты в Мистре. Фреска купола. 1370-е гг.





Рождество Христово. Фреска купола церкви Богоматери Перивлепты в Мистре

Рождество Христово. Фреска апсиды церкви Богоматери Пантанассы в Мистре. 1425



Апостол Петр из композиции «Вознесение». Фреска апсиды церкви Богоматери Пантанассы в Мистре
Мастер Гавриил. Евангелист Лука.
Миниатюра Четвероевангелия. 1429

Широкое, свободное «вселенское» дыхание произведений Андрея Рублева или космология росписей церкви Богоматери Пантанассы остались далеко позади. Перед нами мир более простой, гармонически устроенный и уменьшенный. Ювелирная тщательность отделки миниатюр сродни тем усилиям, которые направлены на устроение собственной души. Дробный ритм, объемлющий изображенное, теперь — не ритм космогонических процессов, а ритм сокращений человеческого сердца, становящийся здесь законом мироздания. Ему подчинены архитектура, пейзаж, изящная хрупкость всех форм, обильный, паутинный ассист, перебивчатый свет. Основа исихастского «умного делания» — соединение Иисусовой молитвы с биением сердца, вдохами и выдохами — проецируется на устройство окружающего мира. Космос, стихии вокруг человека утрачивают глобальность, таинственный непредсказуемый смысл. Они, так же как человек, подчинены здесь такту постоянных обращений к Христу. Благоустройство Вселенной, уравненное с благолепием души, о чем как о великой тайне писал Филофей Коккин, стали содержанием художественных процессов поздней Византии вплоть до ее падения. Подлинное очарование византийской классики, хоть и сильно разбавленное нежностью, было сохранено в таких произведениях в не меньшей степени, чем в блистательных иконописных штудиях, вроде «Ветхозаветной Троицы» из Эрмитажа или образа Богоматери из Флорентийской академии⁸².

Моравская Сербия

Памятники Моравской Сербии относятся к последнему периоду сербской самостоятельности, перед окончательным захватом территории Сербии турками. Хронологические границы этого периода определены трагическим поражением сербов в Марицкой битве (1371) и битве на Косовом поле (1389) и раз-

громом сербской армии при Смедереве (1459). Рядом с современным Белградом сербские князья основали новую столицу на реке Мораве. Здесь строились храмы, основывались монастыри, возводились крепости. Новая столица князя Стефана Лазаревича и созданные им монастыри стали крупнейшими в православии культурными центрами по осмыслению и фиксации православного наследия на границе между исламом и католическим Западом. Сюда стекалась интеллигенция с уже захваченных турками или находящихся в преддверии захвата греческих и славянских территорий. Эмигранты Григорий Цамблак и Константин Философ (болгары), старец Исая и Никодим Гречин с Афона, Антоний Эпактит и Дмитрий Кантакузин из Константинополя составили цвет интеллектуальной элиты двора князя Стефана. Переписывание литургических и богослужебных книг, житийной литературы, огромная филологическая работа, осуществлявшаяся в Поморавье, стали основой для сохранения православной традиции в преддверии многовекового турецкого порабощения. О символическом осмыслении происходящих процессов свидетельствовало само название созданного князем Стефаном монастыря — Ресава-Манассия, посвященного сыну Иосифа Прекрасного. Манассия был рожден в египетском пленении, и его долгом было сохранение веры отцов во враждебном окружении. «Египетский плен» — ветхозаветный символ невозможности исповедания истинной веры — ожидал сербов на долгие столетия, вплоть до XIX в. Таким образом, имя монастыря — Манассия — призвано было олицетворять твердость веры, твердость камня основания Церкви, ее единство, несмотря на окружающие обстоятельства. Для князя Стефана монастырь Ресава-Манассия — символ твердыни православной веры и место погребения, мавзолей. Последняя постройка сербских владык своим обликом заставляет вспомнить важнейшие в сербской истории храмы — Великую церковь в Студенице и монастырь Дечаны.

При дворе князя Стефана царил совершенно необычная атмосфера, смысловым стержнем которой стало добровольное приурочивание к жертвенной смерти. «Лучше в подвиге смерть, чем в стыде живот», — утверждали сербские литературные произведения этого времени. После трагедии при Марице и на Косовом поле для сербов не оставалось иной жизненной перспективы, чем ожидание загробной славы. В знаменитом плаче монахини Евфимии, вдовы погибшего в битве при Косове князя Лазаря, нет надежды на реальную силу оружия и воинские подвиги, ее заменяет упование на небесную защиту: «Собери собор святых мучеников, помолись с ними Богу, который тебя прославил, — обращается Евфимия к умершему мужу, — скажи Георгию, растрогай Дмитрия, убеди Феодора, поведи Меркурия и Прокопия». И словно в ответ на эту страстную и горестную

молитву, строй святых ратников – последняя, небесная оборона и ограждение сербской Церкви – вырастает на стенах моравских храмов. Они вынимают мечи из ножен, вооружаются копьями, натягивают луки, готовые защитить хрупкий православный мир от турецких захватчиков. Стиль жизни двора князя Стефана отличался уже достигнутой «неземной» гармонией. Утонченный и эстетизированный, этот стиль соединил в себе светскую придворную куртуазность и галантность рыцарской культуры позднего Средневековья с высотой и сосредоточенностью нравственного христианского идеала, осуществляющего уже здесь, на земле, небесные добродетели. Константин Философ писал о дворе князя Стефана: «А все со страхом были как ангелы. А все один к другому относились с добрым стыдом и кротостию. Крик или стучание ногами, смех или некрасивая одежда не смели даже показываться или вспоминаться. Все были одеты в светлые одежды, которые раздавал он сам [князь Стефан]»⁸³. Символика светлых одежд, предназначенных для присутствия на загробном брачном пире Сына Божьего, постоянна в росписях моравских храмов, являющих христианину своеобразную зрительную аллюзию приготовления к загробной жизни (сцены «Притча о немилующем одежде брачней», «Брак в Кане Галилейской» и др.). Культура Моравской Сербии органично вписывается в круг великолепного позднесредневекового *Prunkstyl* (роскошный стиль), только при этом ей свойственна неизвестная Западной Европе этическая интонация жертвенности, надломленности и обреченности, обусловленная историческими реалиями. «Великая сладость и умиление» искусства (выражение Константина Философа) остались последней отрадой погибающей Сербии.

Монументальное искусство моравской школы состоит из двух основных потоков: памятников, выполненных по заказам династии моравских князей и их высокопоставленных приближенных, и произведений, где свет блистательной придворной культуры отразился косвенно, в приглушенном виде⁸⁴. Наряду с монументальными циклами в позднесредневековой Сербии создавались иконы и миниатюры.

Еще князем Лазарем, погибшим в битве на Косовом поле, возведен и украшен росписью *монастырь Раваница* (1387). Именно здесь отработывалась новая концепция декоративного убранства моравских храмов, программы и стиля. Зодчие моравской школы выбрали особый тип для своих построек – тип храма-квадрифолия, широко распространенный на Афоне, в частности использованный для кафоликона сербского монастыря на Афоне, Хиландара. Сложные разветвленные программы декора с большим количеством дробных сцен, отличающие еще роспись Маркова монастыря 1376 г., с грубоватой экспрессией и намеренным отказом от классики, не находят себе места в морав-



Вход в Иерусалим. Фреска церкви Вознесения в Раванице. 1387

ских памятниках. Подобно представителям неоклассического направления в монументальном искусстве (росписи Феофана Грека 1378 г., фрески церкви Св. Андреаша на Треске и др.), моравские циклы возвращаются к простоте и ясности строгой классической системы декора. Им свойственны тщательно дозированное количество сцен, строгая соотнесенность системы декорации с архитектурой. Однако, в отличие от памятников неоклассического направления, в моравских росписях явственно ощутим оттенок намеренной эстетизации всего изображенного, в том числе и системы убранства. В храме лишь три яруса росписи, вписанные в конхи (певницы, как их называют сербы) квадрифолия, не считая апсиды, где существует своя система декора. Верхний цикл праздников соотнесен с архитектурными границами: на поверхности стен — одна сцена. Во втором ярусе — притчи и чудеса Христовы. Здесь стена певницы может быть разделена на две части окном, по сторонам от которого располагаются две сцены. Третий ярус — с отдельно стоящими фигурами воинов — снова единый. Этот самый нижний ряд отделяется от двух верхних фризом переплетенных восьмеркой медальонов с изображением святых. Структурность членений соединена здесь с отчетливым единством всего пространства храма и украшающей его росписи. В храмах-квадрифолиях интерьер отличает ярко выраженная зальность пространства. Отдельные элементы декорации (сплетенные зубчатыми орнаментальными лентами медальоны) находят столичные аналогии. На константинопольские источники происхождения приемов позднесербских росписей справедливо указывали С. Н. Радойчич и В. Джурич⁸⁵.

Однако в целом это оригинальное и творческое создание мастеров моравской школы, среди которых могли быть и константинопольские художники, и фрескисты из Салоник (один из них оставил свою греческую подпись — «Константин»).

Особый термин, употребляемый летописцем Моравского княжества Константином Философом для обозначения росписи храма — «озаренье живописью», — как кажется, наиболее полно характеризует стиль, систему убранства моравских церквей. Глубоко эстетизированная и продуманная, роскошно украшенная и в то же время мягкая, лиричная, нежная и деликатная живопись моравской школы действительно озаряет внутренним светом интерьеры великолепных храмов. Даже в самом раннем образце — *фресках церкви Вознесения в Раванице*, еще тяготеющих к монументальным понятиям, образы, особенно в сценических композициях, отличаются духовной хрупкостью, изяществом, камерным и очень человеческим содержанием. Композиции с большим количеством действующих лиц идеально вписаны в полукруглые ниши — конхи. Позы — подчеркнуто грациозные, силуэты — параболические, движения — сдержанные, сгармонизированные, неслышные. Фигуры чаще всего воспринимаются цельными пятнами, вырезанными по единому лекалу. Ритм, составленный из многочисленных повторений, кажется особенно музыкальным, сбалансированным, наполненным тихим, согласованным звуком. Никакой мощи или напора, даже скрытого в глубинах образов, здесь не найти. Все изображенное исполнено не просто пассивности, но — пассивности, чувства покорности, смирения, ухода энергии из области реально происходящей жизни, события. Тихая мечтательная созерцательность равно наполняет и сцены чудес Христовых и «парабол» — притч, и евангельские композиции. Форма не утрачивает своей материальности. Большинство ликов, особенно в отдельно стоящих фигурах, написано плотно, весомо, с выраженным рельефом, иногда даже с энергичными световыми штрихами-разделками. Но движение абсолютно лишено реальной ощутимости: даже монументальные фигуры, кажется, не твердо стоят на ногах, а парят, погруженные в особую атмосферу. Тональный согласованный колорит, мягкое, тающее письмо, нежный обволакивающий рисунок моделировок дополняют общее впечатление достигнутой неземной гармонии. Лишь отдельно стоящие на склонах арок фигуры мучеников да отчасти воины в нижнем ряду напоминают о том, что роспись церкви в Раванице — современница большого и энергичного стиля Феофана Грека. Сумрачные, драматичные лица, взгляды исподлобья, интенсивно смуглая карнация, резкие графические росчерки белил словно нарочито противопоставлены «райским пажитям» сцен в верхних ярусах.

Происхождение стиля моравской школы В. Джурич и многие другие исследователи связывают с росписями в салоницких храмах — *церкви Пророка Илии в монастыре Неа, капеллы в монастыре Влатодон, фрагментами росписи в базилике Св. Дмитрия*⁸⁶. Эти памятники, воплотившие идеалы позднего исихазма, были заказаны сподвижниками и учениками Григория Паламы⁸⁷, закончившего свои дни фессалоницким архиепископом. Фрески датируют широким промежутком — 1360—1380 гг. или даже рубежом XIV и XV вв. Думается, отличительные особенности их стиля — мягкая созерцательность образов, особая нежность теней и моделировок в создании очень полного трехмерного объема ликов, обостренная графика силуэтов — не позволяют считать дату их создания очень ранней. В образах этой живописи действительно предвосхищена природа стиля и внутренней интерпретации образов моравской школы. По мнению греческих ученых, салоницкая мастерская существовала до захвата второй столицы империи турками в 1387 г. Именно после этого времени художники Фессалоник могли эмигрировать в Сербию, где при дворе моравских князей нашли обширное поле для деятельности⁸⁸.



Брак в Кане Галилейской.
Фреска храма Введения Богоматери
в Калениче. После 1418 г. Фрагмент

Живопись сербского монастыря в Калениче связана с иным вариантом стиля. Храм Введения Богоматери в Калениче (после 1418 г.) построен и расписан по заказу протовестиария Богдана, вельможи князя Стефана. Обычная для моравских храмов-триконхов программа росписи дополнена богородичным циклом в притворе. Богородичный цикл исполнен на основании схем, разработанных в самом блистательном столичном памятнике начала XIV в. — мозаиках монастыря Хора. Населенные композиции с обширно развитыми архитектурными фонами поражают огромностью широко раскрытого пространства. Фигуры действующих лиц в нем на фоне масштабно трактованной архитектуры кажутся, в отличие от обязательной системы преувеличенного масштаба человека, естественными. Изменяется пропорциональный строй: так же как в большинстве памятников этого времени, силуэты фигуры расширены в середине и сужены к голове и ногам, головы — маленькие. Персонажи росписи скользят подобно легким теням, не имея веса и тяжести, не опираясь на полную ступню. Резких движений, под-

черкнутых жестов, контрапостов позиций здесь не существует. Легкий, невесомый, плавающий ритм подчеркнут опадающей мягкостью силуэтов, отсутствием резко выраженного рельефа или контрастов светотени. Мягкая благозвучная интонация, прозрачный поэтический смысл сюжетов фресок Каленича очень часто связаны с темой характерного для времени жертвенного побратимства, темой будущей смерти и обреченной готовности к ней, с темой евхаристической крови⁸⁹. Однако все изображенное лишено драматических аспектов: сентиментальная грусть исполнена просветления. Тема смерти и обретаемого благодаря ей блаженства рассмотрена в Калениче сквозь призму типичного для позднего Средневековья мотива «золотого века» челове-



Св. Климент. Лицевая сторона двусторонней иконы «Климент и Наум Орхидские». Начало XV в.
Св. Наум. Обратная сторона двусторонней иконы «Климент и Наум Орхидские»

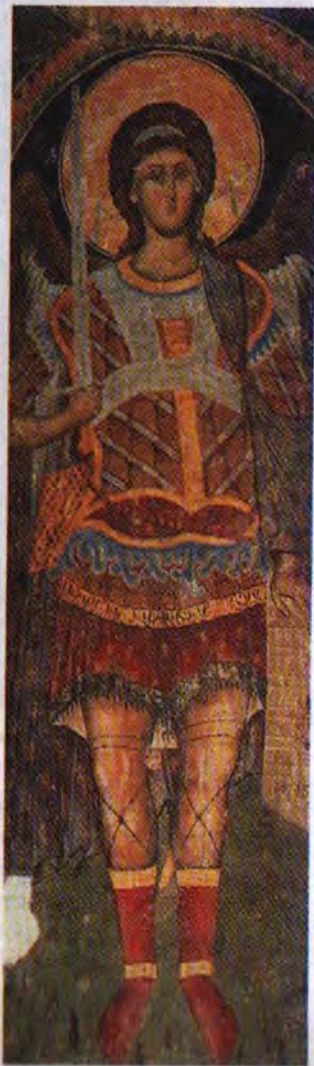
ства, райского видения. Именно это объясняет теплый розово-золотистый колорит, являющийся доминантой цветового решения росписи, «идеальность» ритмики, высоту и светлость «райских» палат и, конечно, специфические приемы интерпретации личного и трактовки света и тени. Лики — с мелкими чертами, с необычными для византийского искусства некрупными глазами — написаны необыкновенно мягко, округло, почти без использования теней⁹⁰. Там, где есть тени, они очень легки и прозрачны и обязательно растворены светом. В этих младенчески розовых, святящихся ликах запечатлена уже преображенная плоть, плоть, которую человечество обретет за границами земного мира. Обязательный для всех сцен росписи Каленича всепроникающий, «диффузный» (по определению В. Джурича) свет

вряд ли необходимо связывать с появлением ренессансной световой организации – света, падающего из единого источника, поскольку последний обязательно ведет за собой соответствующую организацию теней, отсутствующую в Калениче. Это – тот «свет невечерний», «неотменяемый и неизменяемый, в котором нет и тени перемены», о котором писали исихасты, только здесь он лишен энергии сопоставлений с земными вещами и присутствует в уже преображенном мире.

По мнению сербских ученых, живопись Каленича была исполнена мастером Радославом. С его творчеством сближают миниатюры *сербского Евангелия в Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге (Радославлево Евангелие) 1429 г.* Однако кругом собственно сербских произведений аналогии фрескам Каленича не могут быть ограничены. Константинопольского происхождения *двусторонняя икона с изображением Климента и Наума Охридских, миниатюры рукописи из парижской Национальной библиотеки (gr. 12),* датируемые началом XV в., демонстрируют тот столичный источник, на основе которого могла возникнуть живопись Каленича.

Самым поздним ансамблем моравской школы является *роспись церкви Св. Троицы в Ресаве (1418).* Этот храм – тоже триконх, но он больше по размерам, имеет внутренние опоры и развитый нартекс. Фрески Ресавы отличаются подлинной драгоценностью. Помимо изысканности художественных средств живописи здесь обильно применяется листовое золото для отдельных деталей, нимбов, орнамента на полуколонках, приставленных к столпам. Основные принципы декоративной системы – те же самые, что в других памятниках моравской школы, но в этой церкви они доведены до совершенства, поскольку каждая часть общей структуры укрупнена и выглядит предельно отчетливо. Изменяется пропорциональный строй: нижний ряд фигур в рост становится очень большим по размеру, фигуры поставлены свободнее и обособленнее друг от друга, увеличены и размеры разделительного фриза – полуфигур в медальонах. Фигуративные же композиции отдалены и уменьшены в масштабе. В их по-

Архангел Михаил. Фреска западного столба церкви Св. Троицы в Ресаве. 1418





Св. воины. Фреска западной стены церкви Св. Троицы в Ресаве. Фрагмент

строении, в соотношении фигур с фоном появляется ббльшая четкость, фигуры в значительной степени подчинены развитому, сложно устроенному, с элементами прямой перспективы архитектурному стаффажу. Вообще начатки прямой перспективы получают в построении сцен в росписи этого храма очень большое значение. Пространство, кажется, обладает реальной глубиной и протяженностью. Параллельно возникает еще ряд элементов, родственных процессам, хорошо известным западноевропейскому искусству. Евангельские персонажи облачают-

ся в реальные одежды придворных князя Лазаря, в интерпретации личного по- является не известная прежде тонкость и размытость светотеневых переходов, абсолютно приближающая фигуры к реальным трехмерным объемам. Активно используется sfumato, и дымчатые, светящиеся изнутри кожные покровы кажутся совершенно иллюзорными. Лики утрачивают привычную византийскую структурность: воздушные шапки волос, размытые, тушеванные контрасты светотени заставляют воспринимать плоть реально взаимодействующей с окружающим воздухом и светом.

Интонация грусти, сопутствующая живописи Моравской Сербии, кажется сопряженной не только с предчувствием трагического конца Сербии. Может быть, в еще большей мере это щемящее чувство относится ко времени завершения великого искусства Средневековья в целом, к культуре, стоящей на пороге больших перемен, принесших новые грандиозные приобретения, но и значительные утраты. Великое искусство Византии, создавшее столь совершенную архитектуру, что она не нуждалась в трансформации, хотя и не исключала развития, и живопись, всецело ориентированную на запечатление высочайших идеалов телесного преображения и одухотворения прекрасного человеческого тела, не перешагнуло порога Средневековья. Подобно самой Византии, это искусство «предпочло» остаться с Христом, нежели с истинами, навязываемыми новым временем и западным миром, но, в отличие от империи, растоптанной и поруганной турецким завоеванием, отзвуки этого искусства продолжают жить за границей падения Константинополя, в созданиях так называемого поствизантийского, итало-греческого и древнерусского искусства.



Ангел с орудиями Страстей.
Фреска церкви Св. Троицы в Ресаве.
Фрагмент

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Образовавшая сложное противоречивое единство византийская культура не оставалась неизменной на протяжении столетий. Сохраняя свои приоритеты, искусство Византии обнаружило неожиданную стилистическую пластичность, демонстрируя современному сознанию способность отвечать на вопросы изменчивого и катастрофического времени, не искажая гуманистической сущности образа и Первообраза. «Византия открыла что-то фундаментально истинное о человеческой природе и ее отношении к Богу», — пишет отец Иоанн Мейендорф. И эта истина, добавим от себя, нашла выражение в ее великой культуре. Искусство Византии больше, чем какой-либо другой культурный феномен Средневековья, принципиально отказывалось от нейтральности по отношению к религии: оно должно было выражать веру. «Литургизм» сознания византийцев очевиден в их культуре. Литургия для Византии — источник и образ ее верования, а византийское искусство — образ, а зачастую и источник православия.

Возможно, самым важным для современного сознания является постоянство открытия в христианстве не только нравственной, но и иной — внеземной, вечной перспективы. Об этом свидетельствует просветленность человека в византийской живописи, отсутствие в нем чего-либо искажающего норму и красоту или устрашающего. Уверенность в божественном измерении человеческой личности обусловила невозможность рассматривать ее как исключительно мирское существо, представлять ее в искусстве грешной, постоянно искажающей божественный облик, что было столь характерным для западного средневекового искусства. Византийские богословы смело утверждали, что «по природе человек ближе Богу, чем ангелы», а византийское искусство постоянно призывало человека не столько к покаянию, сколько к совершенству и святости. Этот призыв имел мистический характер и не сосредоточивался на строгой системе фиксированных этических положений западного законничества. Он де-

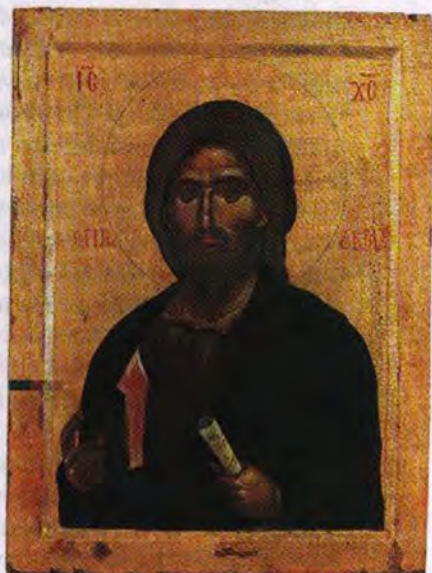
монстрировал свет благодати, не мыслимой и не часмой на земле (по свидетельству русских послов, посетивших храм Св. Софии Константинопольской) и одновременно открытой каждому. Достижение вселенской гармонии и равновесия предполагалось возможным исключительно с персоналистских позиций, подразумевавших личную ответственность. Поэтому с утратой лично ответственного перед Богом и историей земного лица византийского императора тончайший баланс противоречий, обеспечивавший существование византийского искусства, оказался нарушенным. Византийская культура не умерла после падения Константинополя, не прекратила своего развития, но окостенела, утратив подвижность, создаваемую земной компонентой. Величавое спокойствие, вневременная надмирность, даже оттенок академического лоска, свойственные поствизантийской живописи, утверждают окончательность нахождения образа за пределами земной перспективы. На века турецкого владычества главная задача православия свелась к сохранению веры. Византийское искусство, будучи формой исповедания веры, стало намеренно стагнационным, противящимся изменениям.

Историография XIV в. имеет свои особенности, этот период длительное время служил точкой приложения активного научного интереса, что вызвало изобилие разнообразных концепций и противоречащих друг другу точек зрения. Заслуга «открытия» Палеологовского ренессанса принадлежит Г. Милле, опубликовавшему в 1930-е гг. памятники Мистры и Афона и подчеркнувшему высокие художественные достоинства этого искусства, доселе отрицавшиеся. Именно такой — негативной — была точка зрения на этот период Н. П. Кондакова, Д. В. Айналова, П. П. Муратова и ряда других исследователей. Правда, негативное отношение русских ученых к памятникам этого периода не помешало эффективным работам Императорского Русского Археологического общества в Константинополе, Никее, Салониках по фиксации сохранившихся произведений этого и других этапов византийского искусства.

Рубежным этапом стало появление концепции В. Н. Лазарева, до сих пор не утратившей своего значения. Ученый разделил XIV столетие на два противоположных друг другу периода: живописный (до 1350-х гг.) и графический, линейный, переходящий в академический. Разделение на этапы Лазарев связал с основополагающим для Византии XIV века моментом — исихастскими спорами около середины столетия. Несмотря на то что концепция вызвала заслуженную критику с различных сторон, центральный ее момент — значение споров 1340-х гг. для развития искусства — не может быть подвергнут сомнению. Хронология этапов в эволюции искусства XIV в. и их оценка зависят от общетеоретических установок авторов¹. Существенной представляется констатация М. Хадзидакисом значимости в искусстве XIV столетия народных тенденций, острее всего проявившихся в антиклассическом направлении. Х. Бельтинг попытался рассматривать искусство XIII и XIV вв. как единый процесс, введя категории 1-го и 2-го палеологовских стилей². Наконец, в последнее время все большие масштабы приобретает стрем-

ление к «реабилитации» искусства второй половины XIV в. и рубежа XIV и XV вв., прежде рассматривавшихся как академические периоды. Интенсивно развивается в последние годы пост-византийская тематика: выпущены каталоги, появились новые концепции.

Главное впечатление от эпохи – поразительное обилие высококачественного художественного материала практически во всех областях творческой деятельности. Несколько отстает, пожалуй, лишь архитектура, более тесно связанная с материальными возможностями. Действительно, искусство в XIV в. переживает подлинный ренессанс, что ниспровергает теории об обязательной взаимосвязи развития «надстройки» и «базиса».



Богоматерь. Икона. Конец XIII в. Монастырь Иверон на Афоне

Спаситель. Икона. Конец XIII в. Монастырь Иверон на Афоне

Экономическая ситуация Византии была весьма далека от стабильности, материальных предпосылок для расцвета искусств не было вовсе. У Византии не существовало ни малейшей политической перспективы, и территория ее год за годом сокращалась, перед 1453 г. сведясь, по сути, к городским стенам Константинополя. Но несмотря на отсутствие в казне денег, на униженное политическое положение «между молотом и наковальней» (меж турецкой и латинской агрессией), несмотря на развал самого дорогого византийского достояния – православного содружества наций, – культура Византии переживает необыкновенной высоты взлет. Художественная и интеллектуальная интенсивность этого периода таковы, что затрагивают краем своей орбиты

173. Моление о чаше. Фреска церкви Св. Андреаша на Треске под Скопле. 1389.
174. Мануил II Палолог с семьей, благословляемый Богородицею. Миниатюра Сочинений Дионисия Ареопагита. 1403. *Париж, Лувр.*
177. Богородица с Иоанном Предтечей и св. Параскевой. Икона. Ок. 1400 г. *Париж, Лувр.*
182. Афанасий Великий и Кирилл Александрийский. Икона. Начало XV в. *ГЭ.*
183. Афанасий Великий и Кирилл Александрийский. Икона. Фрагменты.
184. Воскрешение Лазаря. Икона. Первая треть XV в. *ГРМ.*
185. Торжество православия. Икона. 1400. *Лондон, Британский музей.*
186. Дионисий Ареопагит. Миниатюра Сочинений Дионисия Ареопагита. 1403–1405. *Париж, Лувр.*
186. Церковь Богородицы Перивленты в Мистре. Фреска купола. 1370-е гг.
187. Рождество Христово. Фреска купола церкви Богородицы Перивленты в Мистре.
187. Рождество Христово. Фреска апсиды церкви Богородицы Пантанассы в Мистре. 1425.
188. Апостол Петр из композиции «Вознесение». Фреска апсиды церкви Богородицы Пантанассы в Мистре.
188. *Мастер Гавриил.* Евангелист Лука. Миниатюра Четвероевангелия. 1429. *Оксфорд, Бодлеанская библиотека.*
191. Вход в Иерусалим. Фреска церкви Вознесения в Раванице. 1387.
193. Брак в Кане Галилейской. Фреска церкви Введения Богородицы в Калениче. После 1418 г. Фрагмент.
194. Св. Климент. Лицевая сторона двусторонней иконы «Климент и Наум Орхидские». Начало XV в.
194. Св. Наум. Обратная сторона двусторонней иконы «Климент и Наум Орхидские».
195. Архангел Михаил. Фреска западного столба церкви Св. Троицы в Ресаве. 1418.
196. Св. воины. Фреска западной стены церкви Св. Троицы в Ресаве. Фрагмент.
197. Ангел с орудиями Страстей. Фреска церкви Св. Троицы в Ресаве. Фрагмент.

Аввâ (греч. ἀββᾶ от арамейск. «отец») — монах, глава общины отшельников, старец.

Автокефáлия (от греч. αὐτός — сам и κεφαλή — голова) — самоуправление, независимость православных поместных церквей от константинопольского патриарха. Первые автокефальные церкви возникли в процессе обособления патриархий и митрополий Восточной православной церкви.

Автокрáтор (греч. αὐτοκράτωρ — самодержец) один из титулов византийского императора.

Агáпа (греч. ἀγάπη — любовь) — первоначальное наименование литургии — вечери любви и совместных трапез после нее у первых христиан.

Агíасма (греч. ἁγίασμα) — святая вода.

Акáнф, акáнт (греч. ἄκανθα — колючее растение) — орнамент в виде листьев одноименного средиземноморского растения (именуемого «медвежьей лапой»); распространен в античности и в модифицированном виде — в Средневековье.

Акáфист (греч. ἀκάφιστος — неседален) — церковный гимн (первоначально в честь Богоматери), состоящий из последовательно чередующихся кратких песнопений (кондаков) и длинных (икосов), начинающихся возгласом «Хайре!» — «Радуйся!».

Акра Тапéйносис (греч. ἄκρα ταπεινώσις — крайнее смирение) — Священный синдон — погребальная плащаница Спасителя, в которую его тело было обернуто после смерти на кресте. На плащанице чудесным образом во время воскресения Спасителя отпечаталось негативное изображение Его тела и лица. В 355 г. погребальную плащаницу Христа упоминает Кирилл Иерусалимский, к IV в. относятся и свидетельства о ней в литургических текстах. В VI в. Акра Тапейносис сохранялась еще в Святой земле, по свидетельству одного из паломников местом ее хранения был монастырь на Иордане. Туда император Юстиниан отправил послов для снятия меры с погребального савана Спасителя. В эту меру был изготовлен золотой крест, воздвигнутый в храме Св. Софии Константинопольской (1,78 м). В 614 г. плащаница была привезена в Констан-

тинополь. Сведения, относящиеся к 726—944 гг., не отличаются точностью. Считается, что реликвию увозили из Константинополя на период правления императоров-иконоборцев. Ее возвращение в Константинополь при Романе Ликапене некоторые ученые ассоциируют с хорошо известным по описаниям и миниатюрам перенесением Нерукотворного образа Спасителя. Миниатюра так называемой Мадридской хроники Скилицы изображает передачу Нерукотворного образа, представляя его как очень длинную ткань, которую поддерживают император и еще три человека. В Константинополе реликвия была установлена на троне василевса, как символ верховной власти, а затем помещена в придворную капеллу вместе с другими реликвиями. Акра Тапейносис являлась одной из главных сакральных святынь Константинополя и регулярно участвовала в пятничных богослужениях в церкви Богоматери Фаросской, а на Великую неделю переносилась в храм Св. Софии Константинопольской. Император Мануил Комнин показывал Акра Тапейносис французскому королю Людовику VII в 1147 г., а в 1163 г. — Амори, королю Иерусалима. В 1204 г. после захвата и разграбления крестоносцами Константинополя плащаница пропала и обнаружилась лишь в 1353 г. во Франции, в Лири, у одного из потомков главы ордена храмовников Жофрея де Шарни. В настоящее время известна под именем Туринской плащаницы, принадлежит Ватикану, хранится в Турине.

Аллегория (*греч.* ἀλληγορία иносказание) — изображение отвлеченной идеи посредством образа. В отличие от многозначного толкования символа, смысл аллегории однозначен и отделен от образа, связь между ними устанавливается по аналогии или смежности понятий (например, сердце — любовь).

Аллюзия (*лат.* allusio — намек) — стилистический прием, выражение, являющееся намеком на известное историческое событие, вызывающее конкретные смысловые ассоциации.

Алтарь (*лат.* altaria) — наиболее сакральное и недоступное для обычных верующих место в восточной части храма, где священники совершают богослужбные действия.

Амвон (*греч.* ἄμβων) — возвышающееся место в виде кафедры, часто оформленной аркадами и лестницами-входами. В доиконоборческой церкви — центр богослужения. После иконоборчества с амвоном ассоциировалась уже не возвышающаяся кафедра для провознесения слова проповеди, а полукруглый выступ **солени** — **омфалос**.

Аналой (*греч.* ἀναλόγιον) — кафедра или стол, на который кладутся Евангелие, крест, иконы для богослужбных действий.

Анафема (*греч.* ἀνάθεμα) — проклятие, отлучение от Церкви; установлена со времен Халкидонского собора 451 г.

Анафора (*греч.* ἀναφορά — возношение) — главная часть литургии. Центральный момент анафоры — поднятие над престолом Св. Даров.

Анексикакия, акакия (*греч.* ἀνεξικακία — перенесение зла, ἀκακία — злобность) — мешочек с прахом, вручаемый византийскому императору при восшествии на престол, для того чтобы подчеркнуть,

что он является лишь бранным человеком, заменяющим подлинного властителя — Христа.

Антаблемэнт (фр. entablement) — верхняя горизонтальная часть сооружения, обычно завершающая его вертикальное развитие. Включает в себя несущую часть (**архитрав**), опирающийся на нее фриз и венчающую часть — карниз.

Антиминс (греч. ἀντιμίσχιον от греч. ἀντί — вместо и лат. mensa — стол) — четырехугольный плат с изображением Положения во гроб, орудий Страстей и символов евангелистов, без которого невозможно **литургия**. Предание относит появление антиминсов к первым векам христианства, однако письменные источники упоминают их не ранее VIII в.

Антитеза (греч. ἀντίθεσις) — противопоставление, стилистическое сопоставление контрастных определений, понятий. На принципе антитезы строятся многие гимны средневизантийского времени.

Антифон, антифония (от греч. ἀντίφωνος — звучащий в ответ) — церковное пение, построенное на попеременном звучании двух хоров — клиросов. Повсеместное введение антифонии в православной церкви относят ко времени Игнатия Богоносца. На литургии поются антифоны этого дня богослужения (вседневные), изобразительные и праздничные (посвященные празднику, приходящемуся на этот день).

Антропоморфный (от греч. ἀνθρωπόμορφος — подобный человеку, человекообразный) — в изобразительном искусстве относящийся к системе художественных средств, направленных на зрительно достоверное воспроизведение человеческого тела.

Апатия (греч. ἀπάθεια — бесстрашие) — идеальное состояние православного подвижника, неподверженного никаким страстям и эмоциям.

Апокриф (греч. ἀπόκρυφος — тайный) — произведение христианской ветхой или новозаветной литературы, не вошедшее в канон Священного Писания. Апокрифы широко использовались в качестве литературного источника для создания композиций христианского искусства.

Апотропéй (греч. ἀποτρόπαιος — отвращающий) — оберег; отвращающий злые силы.

Апофаза, апофатическое богословие (от греч. ἀπόφασις — отрицание) — мистическое богословие, отрицающее возможность познания божества рационалистическими методами. К наиболее ранним апофатикам относится Псевдо-Дионисий Ареопагит. Апофатическое богословие в православии существует наряду с катафатическим, признающим возможность познания Господа по плодам его творения и результатам вмешательства в дела сотворенного мира. Основы катафатического православного богословия были заложены Григорием Нисским и Иоанном Дамаскином.

Апсида (греч. ἀψίς — круг, свод) — полукруглая или граненая выступающая часть храма, перекрытая куполом или полусводом. Апсида

могла выступать за очертания основного объема или располагаться в толще стены. Прототипом апсиды была императорская **экседра** в позднеримских базиликах, поэтому в ранних храмах апсиды паходились в западной части, лишь с IV в. они переместились в восточную.

Арабэска (ит. arabesco — арабский) — тип орнамента, построенный на повторении и прихотливых извивах форм.

Ариане — последователи ереси Ария (256—336 гг.), отрицавшего подобие Бога Сына Богу Отцу, признававшего Его природу исключительно тварной. Иисус Христос для ариан — Сын Божий не по существу, а по благодати. Арианство получило значительное распространение среди варварских народов — готов, вандалов, лангобардов и др.

Аркада (фр. arcade) — ряд арок, опирающихся на колонны. В христианских храмах аркады фланкировали боковые **нефы** и **хоры**.

Аркана (от лат. arcanus — тайный) — дисциплина ограждения таинственного смысла христианского учения от неопитов (вновь обращенных в веру) и непосвященных. Формировалась вместе с тенденциями широкого выхода христианства в мир после Миланского эдикта (IV в.).

Аркасолий (лат. arcasolium) — 1) небольшое, чаще полукруглое помещение, предшественник будущих боковых **алтарей**; 2) ниша с полукруглым завершением, часто служившая для погребальных саркофагов.

Аркура (нем. Arkatur) — фриз из ложных (плоских) арок на колонках, используемый в архитектурной декорации.

Арте сакра (итал. arte sacra — церковное искусство) — предметы сакрального предназначения — церковные сосуды, **дарохранильницы**, **реликварии** и др.

Артос (греч. артос — хлеб) — просфора.

Архангел (греч. архангелос) — ангел, относящийся к третьему чину небесной иерархии; к архангелам относят Михаила, Гавриила, Рафаила и др.

Архетип (греч. архетипос — первообраз) — изначальный мотив, тема, символ, многократно варьируемые в последующей культурной традиции. В иконе — первообраз божества.

Архиерей (греч. архиерейс) — общее название для священников высших степеней церковной иерархии — епископов, архиепископов, митрополитов и др.

Архимандрит (греч. архимандритис от архи- — главный и мандр — овчарня) — настоятель монастыря, глава нескольких монастырей.

Архитрав (от греч. архи- — главный и лат. trabs — балка) — горизонтальная балка, положенная на **капители** колонн, принимающая на себя тяжесть перекрытия.

Ассист (лат. assistens — присутствующий) — в живописи золотые, серебряные лучи, черточки, блики, символизирующие присутствие божественного света. (То же — **шрафировки**.)

- Атриум** (лат. atrium) — замкнутый двор, как правило с бассейном или источником воды в центре, предшествующий церковному зданию. Атриум со всех сторон окружался **аркадами**.
- Аура** (греч. αἶρα — веяние) — окружение, среда, насыщенные ясными и пейзажными признаками происходящего действия.
- Аффекта́ция** (лат. affectus — душевное волнение, страсть) — в искусстве преувеличенная демонстрация эмоций.
- Базилика** (от греч. βασιλικός — царский) — один из главных типов христианского храма. Строилась по образцу древнеримских императорских судебных стросий. Представляла собой прямоугольное здание, разделенное рядами колонн на продольные части — **нефы** (корабли).
- Базилика́льный разрез** — повышение центрального нефа в базилике по отношению к боковым.
- Баптисте́рий** (от греч. βαπτίζω — погружаю в воду) — отдельно стоящее сооружение, как правило, рядом с храмом, для совершения таинства крещения. После IX в. баптистерии уже не строились, а обряд крещения совершался в купели, находящейся в храме.
- Бараба́н** — венчающая часть купольной постройки, имеющая цилиндрическую, реже — многогранную форму, несущая купол — скупью.
- Барле́тский коло́сс** — грандиозная статуя неизвестного императора (отождествляемого с Константином Великим или Маркианом) в итальянском городе Барлетто.
- Бессанки́рное письмо** — фресковая или темперная живопись, воссоздающая лик без использования санкирной (темной, зеленой) подкладки (см. **санкирь**).
- Большо́й Импера́торский дворе́ц** — главный комплекс императорских дворцовых сооружений, в основном IV—V вв., находился в юго-западной части Константинополя недалеко от Ипподрома и грандиозной базилики Феодосия, замененной впоследствии храмом Св. Софии. Наряду с Большим Императорским дворцом Константинополь имел еще несколько дворцовых комплексов.
- Бу́говая те́хника** — 1) кладка стен из бутового — грубо колотого из больших плит камня; 2) кладка с забутовкой, когда между двух выложенных из ровных плит поверхностей насыпают буг — каменный лом, заливая его раствором.
- Василе́вс** (греч. βασιλεύς — царь) — император.
- Вели́кая неде́ля** — именование в чинопоследовании церковного богослужения Страстной седмицы, недели перед Пасхой, когда произошли события Страстей и Распятия Спасителя. Каждый из дней этой недели называется великим.
- Вели́кая среда́** — среда Страстной седмицы, в которую вспоминается пребывание Спасителя в доме Симона, предательство Его Иудой. Вечером этого дня обязателен чин вечерней исповеди накануне четверга, поэтому именуемого еще чистым.

Великая суббота — церковное наименование дня и богослужения, происходящего в субботу Страстной недели, перед Пасхой. Темы песнопений Великой субботы связаны с погребением умершего Спасителя.

Великая Четыредесятница (или Великий пост) — предвзвешивает в годовом христианском календаре события Страстной недели и Пасхи. Пост установлен в воспоминание сорокадневного поста Иисуса Христа в пустыне, времени подготовки Спасителя к Его жертвенному служению. Каждое воскресенье Великого поста (исключая Вход в Иерусалим или Вербное воскресенье) посвящено особому воспоминанию, как правило связанному общей темой возвращения человечества к своему Отцу и Создателю. Особенностью богослужения Великого поста является отсутствие литургии по понедельникам, вторникам и четвергам, совершение в среду и пятницу каждой недели особой литургии — литургии преждеосвященных Св. Даров. Великий вход на этих богослужениях приобретает мистическую торжественность, ибо это шествие с уже пресуществившимся телом Господа. Начинает богослужение Великой Четыредесятницы чтение Великого (Покаянного) канона Андрея Критского, содержащего воспоминание всей истории человечества. В состав молитвословий каждого дня входит знаменитая молитва Ефрема Сириянина «Господи и Владыко живота моего, дух праздности, уныния, любопачалия и празднословия не даждь ми...», сопровождаемая сорока земными поклонами. Середина Великого Поста — Крестопоклонная неделя, богослужение которой завершается воздвижением в центре храмового пространства Распятия Господа и чина поклонения Кресту Господню. Четыредесятницами именуют также православные иконы, в сюжет которых включены события, связанные с Великим постом.

Великий вторник — вторник Страстной недели. Богослужение вторника включало воспоминание последних бесед Христа с учениками, чтение Его последних притч (Мф. 24:36–26:2). Вечером Великого вторника, в богослужении утрени Великой Среды читается отрывок пророка Исаяи о рабе Яхве, презренном и умаленном пред людьми невинном страдальце, искупившем грехи других (Мф. 52:2–5).

Великий вход — один из кульминационных моментов литургии, во время которого из жертвенника выходит процессия клириков со Св. Дарами. Действие сопровождается песнопениями «Иже херувимы» или «Ныне силы небесные с нами невидимо служат» (на литургии Преждеосвященных Даров).

Великий пяток — церковное наименование дня и богослужений, происходящих на пятницу Страстной недели — день распятия Спасителя. Главное богослужение Великого пятка (в этот день не бывает литургии, исключая те случаи, когда на Великий пяток приходится Благовещение) — повторение Страстей Господних, совпадающих с этим днем. Православный ритуал, происходивший некогда в храме Св. Софии Константинопольской, предполагал демонстрацию и проскинезис перед погребальным полотном Спасителя —

Акра Тапейносис (Туринской плащаницей). Богослужение этого дня предполагает вынос плащаницы из алтаря, совпадающий по времени с реальным завершением страданий и смертью Спасителя, поклонение и лобызание плащаницы верующими, а затем погребение, сопровождаемое «Плачем Богоматери».

Великий четверг — церковное наименование дня и богослужений, происходящих на четверг Страстной недели, за литургией которого вспоминается Тайная вечеря — последняя вечеря Спасителя с учениками. На вечернем богослужении читается цикл Двенадцати Евангелий — отрывки из четырех Евангелий, посвященные Страстям Господа, перемежающиеся драматическими песнопениями. Древнее богослужение этого дня включало обязательное омовение ног первосвященником (патриархом) архиереям низших степеней, совершаемое перед литургией, в напоминание об омовении ног, совершенном Спасителем своим ученикам.

Велум (лат. *velum* — занавес) — изображаемая в живописи ткань, перекиннутая и провисающая между двумя архитектурными сооружениями. Велум означает, что действие происходит в интерьере.

Взыскание града — одно из центральных понятий богословия западной церкви, начиная со времени Блаженного Августина. В трактате «О граде Божием» Августин противопоставил грешному миру Божий град — общину избранных, совершенную Церковь. Исторический процесс, поступательное развитие человечества в контексте богословия Августина есть борьба добрых сил со злыми, направленная на созидание, «взыскание» совершенного града Божьего.

Визионерство (лат. *visio* — видение) — созерцание невидимого, приобщение к иррациональному. Для православных монахов-мистиков — приобщение к высшему, божественному свету.

Визуальный (лат. *visualis* — зрительный) — видимый, наблюдаемый.

Вима (греч. *βῆμα* — шаг, возвышение) — в раннехристианских храмах пространство между восточной парой столпов и алтарем.

Витраж (фр. *vitrage* — оконные стекла от лат. *vitrum* — стекло) — изображение из цветного стекла, пропускающее свет.

Влахерны — местность в северо-восточной части Константинополя, вдоль бухты Золотой Рог. Здесь находился один из самых знаменитых на востоке храмов, посвященных Богоматери, возведенный в 450—453 гг. императрицей Пульхерией. По своему значению Влахернский храм был вторым после храма Св. Софии. С постройкой рядом Влахернского дворца храм приобрел еще большее значение. При императоре Льве I в 474 г. сюда был перенесен из Святой земли мафорий (риза) Богородицы, для которого рядом с главным храмом, представлявшим собой большую трехнефную базилику, была возведена купольная ротонда — Агия Сорос. Все постройки влахернского комплекса неоднократно перестраивались и украшались. В эпоху Комнинов комплекс приобрел статус придворного. С Влахернами связано множество чудесных явлений, знаменовавших особое покровительство Божьей Матери Константинополю.

и его жителям. Отсюда происходит тип икон Богородицы, именуемый Влахернитисса. В описаниях византийцев Влахернский комплекс именуется «акрополем сего царствующего града», филатерией города. С 511 г. зафиксированы особые богослужения, совершавшиеся в честь Богородицы в этом храме. Традиционность приобрели крестные ходы из Влахернского храма в Халкопратийский вместе с чудотворными реликвиями Богоматери. Эти процессии прообразовывали ритуальные шествия Святой земли: из Сионской горницы — места жизни Богоматери, в Иерусалим — место Ее погребения и взятия на небо.

Вневербальный (от *лат.* *verbalis* — словесный) — невыговоренный, не оформленный словесно.

Вотивный образ (от *лат.* *votum* — жертва) — образ, приносимый по обету, как дар Богу.

Вохрание, охрание — в живописи постепенный переход от основного тона к более светлым (телесным) оттенкам. В основе охрения — последовательное наложение тонких лессировочных слоев со все большим добавлением белил в охру в каждом следующем слое.

Вселенский собор — собрание высших иерархов Церкви, святителей для разработки и утверждения основ христианского вероучения. Наиболее важное значение имели семь: I Никейский (325 г.) принял первую редакцию Символа Веры, осудил арианство, определил время празднования Пасхи; II Константинопольский собор (381 г.) выработал понятия, касающиеся Св. Троицы; III Эфесский (431 г.) осудил несторианство и утвердил почитание Девы Марии как Богородицы; IV Халкидонский (451 г.) осудил монофизитство и определил понятие о Богочеловечестве Иисуса Христа, единосущного Богу Отцу; V и VI Константинопольские (553 и 680—681 гг.) осудили монофелитство. VII Никейский (787 г.) осудил иконоборчество. После Великой схизмы 1054 г. вселенские соборы не проводились.

Героон (*греч.* ἱρόν) — погребальная капелла, в архитектурной основе которой — смысловая модель храма Гроба Господня в Иерусалиме. Судя по сохранившимся описаниям, был увенчан двумя куполами.

Гиматий (*греч.* ἱμάτιον) — широкий плащ в виде прямоугольного куска ткани, надеваемый поверх хитона.

Гимнограф (*греч.* ὑμνογράφος) — сочинитель богослужебных гимнов в честь Спасителя и Богоматери, новозаветных праздников, святых и др.

Гипертрофия (от *греч.* ὑπέρ — сверх и τροφή — питание) — чрезмерное преувеличение.

Гноза (*греч.* γνῶσις) — познание, наука.

Гностик (*греч.* γνῶστικός) — представитель философско-религиозного учения — гностицизма, дуалистического движения поздней античности, резко разделявшего душу и тело и притязавшего на «истинное знание о Боге и конечных тайнах мироздания».

Говéние — православная дисциплина приготовления верующего к причащению, включающая пост, посещение храма и исповедь.

Голго́фа (арамейск. *gūlgūltha* — череп) — гора вблизи Иерусалима, на которой совершались казни и где на кресте был распят Христос. По преданию, широко распространенному в иудейской традиции, Голгофа была своеобразным «пуном» земли и местом погребения первого человека — Адама. Считается, что во время распятия кровь Христова пролилась на останки Адама, физически преобразив естество первочеловека. В православном искусстве образ Голгофы часто включает изображение под крестом черепа Адама.

Го́рнее ме́сто — место за престолом в **алтаре**, так называемый синтронон, на котором в определенные моменты службы восседал **архиерей**. В древнерусских храмах эта традиция сохранялась довольно долго, в то время как в самой Византии позднего периода она свое значение потеряла.

Графья́ (греч. *γραφία*) — контурный рисунок, намечаемый на подготовительном слое (грунте) живописи жидко разведенной черной краской. С XVII в. графья процарапывалась по **левкасу** иконы или по штукатурке в монументальной живописи.

Дарохранительница — ковчег, вместилище Св. Даров. Изготавливалась в виде миниатюрного храма или гробницы. Находилась на **престоле** в церкви. пышно украшенная дарохранительница называлась «иерусалим» или «спон».

Дви́жки, или **оживки**, — белильные блики, положенные на самый верхний слой живописи в личном письме.

Двунадеся́тые пра́здники, или **Додекаэртóн**, — двенадцать главных праздников, установленных Восточно-христианской церковью после прекращения икопоборчества: Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Крещение, Преображение, Воскрешение Лазаря, Вход в Иерусалим, Распятие, Сошествие во ад, Вознесение, Сошествие Св. Духа на апостолов, Успение Богоматери. Эти праздники фиксировали наиболее значимые моменты **литургии** и иллюстрировали самые существенные стороны христианского вероучения. Цикл Додекаэртона изображался в храмовой росписи и в праздничном ряду, входившем в состав алтарной преграды. В русской традиции, особенно поздней, XVI—XVII вв., цикл Двунадесятих праздников был изменен. Сюжеты, связанные с догматическим смыслом, были оттеснены на второй план, а в цикл праздников вошли повествовательные эпизоды жизни Богоматери (Рождество Богородицы и Введение во храм), а также Воздвижение Креста.

Деамбулато́рий (от лат. *ambulatorius* — совершаемый на ходу) — кольцевой обход вокруг **алтаря**.

Де́исус, де́исис (греч. *δέσις* — молитва, прошение) — икона или группа икон, символизирующая молитвенное предстояние различных святых чинов во главе с Богородицею и Иоанном Предтечей перед Спасителем, изображаемым в центре композиции.

Деису́сный чин — ряд иконостаса, в котором помещен Деисус.

Десница (*старослав.*) — правая рука.

Диаконник (*греч.* *διακονικός* — служебный) — малый алтарь, находящийся к югу от главного алтаря. Функции диакошника до сих пор отчетливо не изучены. Предполагают, что здесь могли хранить богослужебные книги, сосуды, священнические облачения. Формирование диаконника, как и вообще боковых алтарей — **пастофориев**, связывают с традицией помещения в храм реликвий, мощей. Возможно, диаконники предназначались для обычного в ранний период христианства служения диаконисс. Во всяком случае, в росписях зрелого Средневековья в диакошниках часто изображали святых жен.

Дидактика (*греч.* *διδασκτικός* — поучительный) — раздел педагогики, излагающий основы теории образования и обучения. Дидактический — нравоучительный.

Диптих (*греч.* *δίπτυχος* — сложенный вдвое) — в позднеантичном мире — сдвоенные дощечки для письма, а также двойные доски с репрезентативными портретами консулов. В раннехристианской практике двусторчатые доски использовались в качестве поминальных. Со времени иконоборчества внутри диптихов стали помещать запретные иконные изображения, так постепенно сформировался тип сдвоенной иконы, объединенной единым замыслом.

Дискос (*греч.* *δίσκος* — плоский круг) — богослужебное блюдо, на которое выкладываются частицы просфоры для предстоящего жертвоприношения во время **литургии**. Частицы кладутся «по чину» — в память Богоматери, Иоанна Крестителя, прародителей — Иоакима и Анны, апостолов, пророков, святителей и др.

Догма, догмат (*греч.* *δόγμα* — мнение) — основные формулы вероучения, истинность которых признается неоспоримой и не подлежит изменению. Христианские догматы были сформулированы на первых двух Вселенских соборах и получили название Никео-Цареградского Символа веры.

Доместик (*лат.* *domesticus* — домашний) — многозначный термин, обозначающий и военную, и гражданскую должность.

Донатор (*лат.* *donator* — даритель) — человек, жертвующий на храм, обеспечивающий строительство и последующее украшение церковного здания. (То же — **китор**, **фундатор**.)

Дорический ордер — один из трех классических архитектурных ордеров, самый древний, простой и монументальный. Колошпа дорического ордера обязательно имеет бороздки — **каннелюры**.

Дуумвиры (*лат.* *duo* — два, *vir* — муж) — в Древнем Риме два высших должностных лица в муниципиях и колониях империи (примерно то же, что и консулы).

Евлөггия (*греч.* *εὐλογία* — благословение) — памятный предмет, привозимый паломниками из Святых мест.

Евниониты (нищие) — одно из нравственно-аскетических движений в иудаизме времен раннего христианства.

- Евхаристия** (*греч.* εὐχαριστία — благодарение) — христианское таинство, кульминационный момент литургии, во время которой происходит возношение — предложение Св. Даров, а впоследствии вкушение их верующими (приобщение).
- Епитимья** (*греч.* ἐπιτιμία) — церковное послушание (поклоны, пост, длительные молитвы и т. п.), добровольно исполняемое кающимся.
- Епитрахиль** (*греч.* ἐπιτραχήλιον — пашейник, ярмо) — часть облачения священника в виде длинной полосы ткани, охватывающей шею сзади и свободно спускающейся спереди вниз. Символизирует овцу (человеческую душу), вознесенную Господом на свои плечи.
- Жертвенник** — особый боковой алтарь, расположенный к северу от главного алтаря. В жертвеннике во время **проскомидии** на особом столе приготавливаются Св. Дары. Жертвенником называют также главное алтарное возвышение — престол (трапезу) в центре главного алтаря.
- Житийная икона** — тип икон, сочетающий изображение святого в среднике (центральном поле) с сюжетами из его жизни (жития) на полях, в **клеймах**. Широкое распространение получил с XIII в.
- Завеса** церковная — находится за Царскими вратами в главном алтаре, восходит к древней традиции, когда алтарь отгораживали тканью между колоннами; имеет ветхозаветный прототип — завесу церковную Иерусалимского храма, разодравшуюся надвое в момент смерти Спасителя.
- Задник**, или **пádуга** — в изобразительном искусстве архитектурная или пейзажная декорация, закрывающая заднюю часть сцены действия.
- Закомара** (*древнегреч.* κομάρη — комара — арка, свод) — в архитектуре полукруглое завершение части стены (прясла), отделенной от других частей **лопатками**. Одни закомары закрывали прилегающие к наружной стене цилиндрические своды внутри здания, другие лишь повторяли их очертания и выполняли декоративные задачи.
- Игумен** (*греч.* ἡγουμενος — идущий впереди) — настоятель православного монастыря.
- Идиоритмия** (*греч.* ἰδιός — особый и ρhythμός — строй, организация) — обособленное житие монахов, келиотство.
- Иерархия** (*греч.* ἱεραρχία — священноначалие) — последовательное расположение церковных чинов (или небесных сил) от низших к высшим в порядке их подчинения. Иерархия церковная в широком смысле слова соответствует понятию **клир**. Согласно концепции Псевдо-Дионисия Ареопагита, распространенной в Византии, ее строение отражает структуру иерархии небесной — совокупности небесных чинов.
- Иератизм** (от *греч.* ἱερατικός — священнический) — торжественная застылость, отвлеченность изображения.
- Иерей** (*греч.* ἱερεὺς) — священник.

- Извѣд** — иконографический тип (композиция), принадлежащий к одной из разновидностей установленного **канона**.
- Изокефалия** (от *греч.* *ισοκέφαλος* — равноголовый) — расположение голов разных по величине и позам фигур на одном уровне.
- Иконография** (от *греч.* *εἰκόν* — изображение и *γράφω* — пишу) — установленная система изображения каких-либо персонажей или сюжетных сцен. В основе иконографии — устойчивая традиция, базирующаяся на разнообразных источниках (Священное Писание, предания, жизнеописания, гимнография и др.).
- Иконодѣлы, иконофилы** (от *греч.* *εἰκόν* — образ, *δοῦλος* — раб, *φίλος* — друг) — почитатели икон, представители православной церкви, во времена иконоборческой ереси придерживавшиеся противоположной позиции, часто подвергавшиеся гонениям со стороны императоров-иконоборцев.
- Иконоклѣзм, иконоборчество** — движение, выразившееся в отрицании почитания святых икон, мощей, их повсеместном уничтожении, а также в гонении на почитателей икон, иконописцев. Развивалось на протяжении VIII — первой половины IX в. Основанием для иконоборческой позиции явились ветхозаветные запреты на изображение Господа (Второзак. 5:8). Богословская разработка позиции иконоборцев произошла на соборе в Иере в 754 г., когда 300 высших иерархов осудили иконопочитание. Почитание икон окончательно было восстановлено в 843 г.
- Иконописный подлинник** — средневековое руководство по иконописанию, собрание образцов. Иконописные подлинники получили большое распространение в позднем Средневековье, по мере усиления канонических моментов в сакральном изобразительном искусстве. Известны лицевые (с изображениями) и толковые (письменные) иконописные подлинники.
- Иконостѣс** (от *греч.* *εἰκόν* — образ и *στάσις* — стояние) — преграда, отделяющая **алтарь** от основного пространства храма, предназначенного для молящихся. На плоскости иконостаса устанавливались ряды икон. Формирование иконостаса происходило постепенно: от невысокой алтарной преграды до так называемого высокого иконостаса. Завершилось оно уже в русском искусстве XV—XVI вв. Развитый иконостас включает в себя пять рядов: самый нижний — местный (с почитаемыми, значимыми для данного храма иконами, в том числе образами святых, которым храм был посвящен), выше — деисусный, затем — праздничный, пророческий и праотеческий. Венчает развитый иконостас изображение Распятия.
- Икос** (*греч.* *οἶκος* — дом, вместилище) — песнопения стихотворной формы, входившие в состав канонов (после 6-й песни) и акафистов, где чередуется с **кондаком**, совпадающим с икосом по теме, но кратким. Кондак (зачин) описывает событие, икос развивает его, сопровождая восхвалениями — хайретизмами.
- Импѣст** (*ит.* *imposta*) — архитектурная деталь, завершение столба, колонны или стены, служащее опорой для арки. Импост может быть простым или профилированным.

Инвеститура (лат. *investio* — облачаю) — юридический акт введения вассала во владение феодалом; знак установления отношений подданства и власти; духовная инвеститура — утверждение епископа в духовном сапе (характерно для Западной Европы средневекового времени).

Индития (греч. *ἐνδύτη*) — верхняя, сменяемая одежда на престол, ткань, цвет и украшения которой зависят от дня богослужения.

Инициал (лат. *initialia* — начальный) — первая, заглавная буква, помещаемая в начале раздела, абзаца рукописной книги. Обычно украшалась орнаментом или сюжетной сценой.

Инсигнии (лат. *insignia*) — знаки, символические отличия царствующей персоны или должностного лица (например, диадема, корона и др.).

Интенция (лат. *intentio* — стремление, намерение) — внутренняя направленность сознания, воли, чувств на какую-то цель. В искусстве — движущая сила, определяющая приемы и способы выразительности.

Интерколумний (лат. *intercolumnium*, от *inter* — между и *columna* — столб, колонна) — пролет между колоннами.

Интронизация (от греч. *θρόνος* — престол) — торжественное возведение на престол патриарха или Папы Римского.

Ипáт (греч. *ὑπάτος* — высочайший) — наименование должности, по функциям соответствующей консульской. В периоды с 541 г. по 900 г., а также с 1039 г. по XII в. — титул.

Исихазм (от греч. *ἡσυχία* — безмолвие, молчаливость) — мистико-аскетическое учение и аскетическая практика, развитая в православном монашестве, а с конца XIV в. и за пределами монастырей. Сформировался еще в ранневизантийскую эпоху — в IV—VIII вв. в египетских и синайских обителях, среди отшельников, а затем получил широкое распространение во всем православном мире. Учение о пути человека к единению с Богом через «очищение сердца» и через сосредоточение душевных и духовных сил на так называемой умной молитве, сопряженной с психо-физическими функциями человека. Исихазм длительное время существовал в качестве устной традиции, предания и лишь в первой половине XIV в. получил теоретическое обоснование в трудах Григория Синаита. Существенную трансформацию традиция исихазма приобрела в трудах Григория Паламы — создателя фундаментального учения о сообщасности божественных энергий, о возможности приобщения человека к нетварному миру. На Руси к последователям исихазма принадлежали многие подвижники — Сергей Радонежский, Нил Сорский и др.

Каллиграфия (греч. *καλλιγραφία* — красивое письмо, почерк) — приемы изысканного начертания букв в традиции рукописной книги.

Кальдари́й, кальдариум (лат. *caldarium*) — горячая баня, составная часть римских терм.

Каннелюра (фр. *cannelure* — желобок) — вертикальная бороздка на стволе колонны или **пилястры**.

Канон (греч. *κανών* — правило) — в христианском богослужении цикл песнопений, посвященных праздничному событию или святому; в изобразительном искусстве — свод правил, определяющих форму и содержание православного образа; постановления Вселенских соборов об основах вероучения и церковной жизни; совокупность канонических книг Ветхого и Нового Заветов.

Каноны (Евсеевы) — предваряющие текст Евангелия сводные таблицы параллельных мест из четырех Евангелий. Были составлены Евсеем Кесарийским, историком и богословом IV в. Таблицы канонов в византийских рукописях роскошно орнаментировались, и тема их украшений была чаще всего связана с мотивами райского сада.

Капелла (лат. *capella* — часовня) — небольшое строение или помещение, входящее в структуру храма или пристроенное к нему. Как правило, капелла предназначалась для частного богослужения или хранения реликвий.

Капитель (лат. *capitellum* — головка) — верхняя часть колонны или **пилястры**, пластически оформленная. Капители в античной архитектуре отвечали основным ордерам — дорическому, ионическому, коринфскому. В византийской архитектуре встречаются капители различного типа; наиболее распространены кубические, украшенные резьбой.

Карнация (лат. *caro* — плоть) — живописные приемы, применяемые при изображении лица, поверхности обнаженных частей тела; состоят обычно из многослойного письма с чередованием различных оттенков цвета и фактуры.

Катакомбы (лат. *catacumba* — подземная гробница) — подземные сооружения, состоящие из лабиринтов и небольших помещений — крипт, распространенные в период гонений на христиан (II–IV вв.), сочетавшие, как правило, несколько функций, главной из них была погребальная. Самыми обширными и наиболее знаменитыми являются христианские катакомбы Рима.

Катёны (лат. *catena* — цепь) — свод толкований на одну или несколько книг, представляющий сборник отрывков из писаний святых отцов.

Катехумены (греч. *κατηχόμενοι* — оглашенные) — галереи второго яруса, хоры в христианских храмах, предназначенные в разные времена для определенных групп верующих. Самыми обширными катехумены были в раннехристианских **базиликах**, а затем в купольных базиликах больших **митрополий**. В период зрелого Средневековья появление катехумен связано с особенностями социального заказа.

Каутерий — инструмент работы мастера энкауста. Представлял собой плоскую лопатку, напоминающую резец ваятеля.

Кафедральный собор — главный храм в епархии, в котором находится епископская кафедра.

- Кафизма** (греч. κάθισμα — сидение) — один из двадцати разделов, на которые поделена псалтирь. В богослужении кафизмы разделяются пением «Аллилуйя» и чтением молитв.
- Кафоликón** (от греч. καθολικός — всеобщий, вселенский) — главный собор монастыря.
- Квадр** (от лат. quadrus — четырехугольный) — камень в форме параллелепипеда, употребляемый для кладки зданий.
- Квадрифóлий** (от лат. quadri — четыре и folium — лист) — композиционная форма архитектурного пространства, в плане представляла собой четыре крестообразно соединенных полукружия; в орнаментации книг — четырехлистник или крест, вписанный в квадрат.
- Кéносис** (греч. κένωσις — умаление, схижение) — добровольное унижение, принятое на себя Спасителем при Воплощении.
- Керамион** (греч. κεράμιον) — перукотворный отпечаток лика Христова на каменной плите. Согласно легенде священный **Мандилион** — убрис (плат) царя Авгаря с Нерукотворным отпечатком лика Христа — во время нашествия арабов на Эдессу был замурован в надвратную нишу крепостной стены. Лик с плата чудесным образом отпечатался на камне. Впоследствии Керамион и Мандилион, по свидетельству паломников, хранились в главном императорском **реликварии** в церкви Богоматери Фаросской. Нерукотворные образы были подвешены в особых золотых сосудах к западной (Керамион) и восточной (Мандилион) **подпружным аркам**, под куполом.
- Кéсарь** (лат. caesar) — высший титул, даваемый, как правило, лицам императорской фамилии; первоначально давался лишь соправителю-наследнику — «младшему» императору.
- Кессóн** (фр. caisson) — углубление, обычно квадратной или многоугольной формы, в потолке или внутренней поверхности арки, свода. Кессоны играют конструктивную или декоративную роль, а также служат для улучшения акустики.
- Кивóрий** (греч. κιβόριον) — 1) купольная или шатровая сень — балдахин на колоннах над **престолом** храма; 2) повторяющий форму балдахина сосуд для хранения Св. Даров.
- Киновиáрх** (греч. κοινοβιάρχης) — высшая монашеская должность, глава нескольких **киновий**.
- Кинови́я** (греч. κοινοβίον) — общежитие, монашеская обитель с общежительным уставом.
- Киòт** (греч. κιβώτιος) — шкафчик, ящичек, в который помещалась икона или несколько икон.
- Кир** (греч. κύριος) — господин.
- Клав** (лат. clavis — ключ) — нашивная полоса, как правило золотого цвета, украшавшая одежды наиболее значимых в христианской **иерархии** персонажей. Клавы (истоки) восходили к традиционному ветхозаветному облачению первосвященников.
- Клеймó** — в иконописи небольшая композиция с самостоятельным сюжетом, являющаяся частью единого замысла иконы. Клейма рас-

полагаются вокруг центрального изображения, обрамляя и дополняя его (см. также **Житийная икона**).

Клеристорий (от *греч.* κλήρος — жребий) — в раннехристианских базиликах верхнее пространство центрального нефа над базиликальным разрезом, возвышавшееся над боковыми. Символизирует царство высшего света, царство Св. Духа (здесь располагались окна).

Клир (*греч.* κλήρος) — духовенство, совокупность служителей Церкви.

Клирос (*греч.* κλήρος) — 1) место на возвышенной предaltarной части (солеи), на котором во время богослужения находятся певчие и чтецы, слева и справа от центральной оси; 2) два хора, левый и правый, находящиеся по сторонам от солеи.

Ковчег — 1) ящик или сосуд для хранения реликвий; 2) в иконописи — средняя, углубленная по отношению к полям часть иконы.

Кодекс (*лат.* codex) — одна из форм рукописной книги, составлена из сложенных, сброшюрованных и сшитых по сгибу листов, прототип современной книги.

Комниновский маньеризм см. **Маньеризм комниновский**.

Компартимент (*фр.* compartiment — отделение) — часть архитектурного пространства, как правило вычленяемая колоннами, столбами, стенами.

Конгрегация, конгрегационная церковь — сообщество христиан; храм, предназначенный для общинного литургического богослужения.

Кондак (*греч.* κοντάκιον) — 1) первоначальное наименование свитков с текстами богослужебных песнопений и сами песнопения в ранневизантийскую эпоху; 2) составная часть **акафиста**, представляющего собой чередование кондаков (зачинов) и икосов (развитие темы).

Консоль (*фр.* console) — выступ в стене или заделанная одним концом в стену балка, поддерживающая карниз, балкон или декоративную скульптуру.

Контрапост (от *ит.* contra posto — противоположность) — прием изображения фигуры, при котором положение одной части тела контрастно противопоставлено другой части (например, верхняя часть корпуса показана в повороте, нижняя — фронтально).

Контрфорс (*фр.* contrefort) — вертикальный устой, поперечная стенка или выступ, укрепляющие несущую конструкцию и распор свода.

Конха (*греч.* κόρυνη — раковина) — полукупол, покрывающий цилиндрические по форме части здания — **апсиды**, **экседры**, ниши и др.

Коробовый свод — в архитектуре свод, по форме напоминающий половину горизонтально положенного цилиндра. Коробовыми сводами покрывались поперечно идущие нефы в позднеримских **базиликах**, рукава креста в крестово-купольной постройке, а также обособленные части здания — **притворы**.

Корпусное письмо — живопись плотными, непрозрачными слоями краски, имеющими рельефную фактуру.

Кракелюры (*фр.* craquelure) — трещины в красочном слое картины.

Кратир (*греч.* κρατήρ) — чаша в виде четырехлепесткового сосуда с выступающими полукругиями. По преданию, именно такой была

чаши Тайной вечери, а также сосуд, в который была собрана кровь Христова во время Распятия. Форма кратира была придана и легендарной чаше Грааля. Форму кратира часто использовали для свхаристических чаш и изображали именно в таком качестве (потира).

Кресто́во-купо́льный тип — архитектурная система, в которой к подкупольному квадрату в центре здания, увенчанному куполом, обращены четыре цилиндрических свода, образующих в плане крестообразную структуру. Тем самым купол оказывается в центре двух взаимно перпендикулярных осей здания. Объемы, идущие от подкупольного квадрата к внешним стенам здания, увенчанные цилиндрическими сводами, называются рукавами креста. Основной тип здания для православной архитектуры начиная со средневизантийского времени — VIII в.

Кри́пта (*греч.* κρυπτή) — в первые века христианства одна из капелл в катакомбах; позднее — нижний этаж, подцерковье, склеп, предназначенный для хранения костей умерших монахов или используемый как реликвиарий для мощей почитаемых святых.

Кронштѐйн (искаж. от нем. Kragstein) — выступающая на стене опорная конструкция, часто состоящая из консолей. Используется для крепления архитектурных элементов к стене.

Кти́тор (*греч.* κτίτωρ — владелец) — человек, предоставивший средства для сооружения или украшения храма (см. также **донатор**).

Куби́кула (*лат.* cubiculum) — центрическая в плане капелла над погребением особо почитаемого христианина (апостола, мученика). Кубикеры входили в состав комплекса раннехристианских катакомб; могли быть оформлены колошами, поддерживающими сеньсвод; часто имели сверху круглое отверстие — для света.

Кули́са, кули́сы (*фр.* coulisse) — плоские боковые части в театральной декорации; в изобразительном искусстве — архитектурные или пейзажные формы, обрамляющие изображение по сторонам.

Курси́в (*лат.* cursivus) — скорописный почерк, позволявший писать буквы слитно, не отнимая пера (стила) от писчей поверхности.

Лабáрум (*лат.* labarum) — штандарт с изображением монограммы Христа в венке, с христианскими символами или подписью «Аггос» («Свят»).

Лáвра (*греч.* λήρα — улица) — крупный мужской монастырь, подчиненный непосредственно высшей церковной власти, патриарху.

Ларáрий — стоящий в нише римского дома особый шкаф с полукруглым завершением, место почитания лар, пенатов — богов, охранявших семью дома и во время путешествий.

Левка́с (*греч.* λευκός — белый) — в изобразительном искусстве наименование грунта, мелового или гипсового, покрывающего предварительно обработанную поверхность доски или холста.

Лекáльный — фигурный кирпич, изготавливаемый в определенных формах и используемый для выкладывания декоративных деталей на архитектурных фасадах (полуколонок, зубчиков, консолек).

Лѣнтии — длинные узкие куски ткани, вроде лент или биштов, которыми обвивали, бишовали тело покойника, уготовляемое к погребению, поверх савана — прямоугольного куска ткани, окутывавшего фигуру. Лѣнтии располагались часто крестообразно.

Лессирѳвка (нем. *Lasierung* — покрытие глазурью) — в живописи тонкие прозрачные слои красок, наложенные поверх основного тона, выполненного более плотным слоем. Позволяет изменить, усилить или ослабить цветовые тона, обогатить колорит.

Лѣствица — 1) название книги Иоанна Лествичника, содержащей описание ступеней самоусовершенствования; 2) нарицательный символ духовного пути христианина.

Лещáди, лещáдки — в иконописи изображение горок пейзажа.

Литáния (греч. *λειτουργία* — моление) — процессия, во время которой пелись песнопения **антифонного** типа.

Лити́я (от греч. *λιτή* — усердная молитва) — 1) часть всенощного богослужения накануне церковного праздника; 2) молитва и песнопения, входящие в состав погребального ритуала, поминовения усопших. Часто соединялись с крестным ходом.

Литургиáрион — служебник, содержащий тексты 3 литургий: Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Двоеслова (Преждеосвященных Даров), иногда с особыми пометами, касавшимися богослужебного действия, и часто — с иллюстрациями.

Литурги́я (греч. *λειτουργία* — общее делание) — основное христианское богослужение (иногда называемое обедней), кульминацией которого является Евхаристия — освящение, пресуществление, возношение Св. Даров, а затем причащение им. Установлена в воспоминание о причащении апостолов, которое совершил сам Христос во время Тайной вечери. Литургия — символ искупительной жертвы Христа, раздающего себя верным. Литургия включает в себя **проскомидию**, во время которой готовятся Св. Дары; *литургию оглашенных* и *литургию верных* — **анафору**, на которой могут присутствовать только христиане. По преданию, первые чинопоследования литургии были составлены апостолами Иаковом и Марком. В IV в. возникла необходимость унификации различных списков литургий и создания единого чина. Это было осуществлено великими отцами Церкви Василием Великим и Иоанном Златоустом, они и именуются создателями литургии. Наряду с этими двумя литургиями, служащимися и по сей день, существует *литургия преждеосвященных даров*, составленная святителем Григорием Двоесловом. Эту литургию, за которой используют для причащения Св. Дары, освященные за предшествующей литургией, служат лишь во время Великого поста.

Лока́льный цвет (лат. *localis* — местный) — в живописи цвет, лишенный полутонов, оттенков или рефлексов, зависящих от воздействия окружающей световоздушной среды.

Лопáтка см. **Пялястра**.

Лор (греч. *λῶρος* — ремень) — деталь облачения византийских императоров (в котором изображали и **архангелов**), широкая и длинная

полоса ткани, украшенная орнаментом и расшитая жемчугом и драгоценными камнями, перекрещивающаяся на груди. Лор — воспоминание о смертных пеленах Христа.

Лотко́вый свод — конический свод, составленный из четырех лотков — выпуклых сегментов.

Лузга́ — откос, образованный в доске **ковчегом** и полями иконы.

Люне́т (*фр.* lunette) — полукруглое поле над порталом, окном; полукруглое завершение стены в рукавах креста в храмах **крестово-купольного** типа.

Мавзоле́й (*лат.* mausoleum) — термин происходит от наименования усыпальницы карийского царя Мавзола, воздвигнутой в г. Галикарнасс (в Малой Азии). Впоследствии мавзолеями стали именовать монументальные погребальные сооружения.

Майблика (*ит.* maiolica) — вид декоративной керамики с рельефным изображением, цветной росписью, покрытой глазурью (*фр.* изразец).

Ма́лый вход — литургическое действие, во время которого из **алтаря** выносятся в основное пространство храма Евангелие, что должно символизировать приход в мир Спасителя.

Манга́ны — местность в Константинополе, где существовал один из почитаемых монастырей с церковью Св. Георгия. Манганы были местом хранения реликвий и местом традиционного паломничества.

Манди́лион (*греч.* μανδύλιον) — перукотворный отпечаток лика Спасителя на плат (убрусе) эдесского царя Авгаря (Эдесский образ, Священный убрus). Существует несколько версий происхождения этого образа. Согласно одной из них, Господь отер свой лик куском ткани в ответ на просьбу царя Авгаря прислать свой портрет для исцеления. По второй — это плат, которым Господь отер пот со своего лица во время несения креста на **Голгофу**. Плат с нерукотворным образом Христа длительное время хранился в Эдессе, где перед ним совершались особые богослужения; удаивались видеть его немощные высшие **архиереи**. В 944 г. Мандилион был торжественно перенесен в Константинополь и помещен в церкви Богоматери Фаросской, придворной церкви Большого Императорского дворца. Сомнения в реальности существования Мандилиона, высказывавшиеся в литературе, рассеяны недавней расшифровкой надписи на наперсном **ковчеге** со сценой «Сошествие во ад» XII в. из Московского Кремля, где перечисляются реликвии, хранившиеся в императорском храме-реликварии, и упомянута частица Мандилиона, вложенная в ковчег.

Ма́ндорла (*итал.* mandorla — миндаль) — в иконописи сияние в форме овала вокруг фигур Спасителя и Богоматери.

Маниа́ка, маниа́кий (*греч.* μανιάκιον) — оплечное украшение (аналог русской гривны) в виде золотого или металлического обруча, как правило с драгоценными камнями в середине, символ принадлежно-

сти к Императорской гвардии. В позднем императорском облачении, когда главная символическая деталь — лор — стал очень тяжелым от драгоценных камней, его разъединили на несколько деталей и ошейе лора стали называть маниакием.

Маньеризм кóмниновский — стилистическое течение второй половины XII в., характеризующееся повышенной динамикой, эмоциональной экзальтацией, острой ритмикой изображенного.

Маргина́л (от *лат.* *margo* — край) — подпись, помета на поле рукописи, иногда декоративная миниатюра.

Маргина́льный (монастырский) тип псалтири — тип иллюстрированной псалтири с миниатюрами, разбросанными на полях.

Мартíриум, мартíрий (*греч.* *μαρτύριον* — свидетельство) — священные места, связанные с чудесными явлениями Господа или его знаков, а также место погребения христианских мучеников; тип архитектурной постройки на священном месте либо на гробнице мученика.

Мафóрий (*греч.* *μαφόριον* — покрывало) — женская верхняя одежда в форме длинного, с головы до пят, покрывала, в иконописи традиционное облачение Богоматери и святых жен. Мафорий Богородицы — одна из величайших христианских святынь, хранившаяся во Влахернском храме Константинополя с 474 г.

Маэста́ (*ит.* *majeste* — величие) — особый тип композиций, представляющих героя в строго фронтальной позе, торжественно восседающим на троне.

Мемóрий (*лат.* *memorialis* — памятный) — архитектурное сооружение, построенное над могилой святого.

Мери́ло — один из атрибутов **архангелов**, тонкий жезл.

Метропо́лия (*греч.* *μητρόπολις* — мать городов) — столица.

Ми́лоть (*греч.* *μιλωτή*) — овчина, овечья шкура; в милоти изображаются Илия Пророк и Иоанн Креститель.

Ми́ноло́гий, Минéи (от *греч.* *μήν* — месяц) — месящеслов, ежемесячные чтения, сборники, содержащие жития святых, расположенные в хронологическом порядке празднования их памяти, а также каноны, гимны и другие молитвословия, предназначенные для домашнего чтения. Минологи византийские, как правило, богато иллюстрировались.

Ми́нускул (*лат.* *minusculus* — очень маленький) — в греческой палеографии наиболее распространенный тип строчного письма с выносом осей и петель за пределы строки. Возник в VII—VIII вв. из византийского **курсива** и позднего **унциала**.

Ми́тра (*греч.* *μίτρα*) — головной убор высшего духовенства.

Митропо́лия (*греч.* *μητρόπολις* — мать городов) — крупный город, как правило церковно-административная единица, кафедра митрополита — церковного главы митрополии.

Моделиро́вка (от *ит.* *modellare* — лепить) — художественный способ передачи объема, выявления рельефа поверхности лиц и фигур.

Модификация (лат. modificatio — установление меры) — видоизменение.

Модуляция (лат. modulatio — мерность) — медленная смена ритма.

Модус вивенди (лат. modus vivendi) — способ существования, образ жизни.

Монофелитство (от греч. μόνον θέλημα — одна воля) — учение, возникшее в VII в., пытавшееся найти компромисс между **монофизитством** и православием. Монофелиты утверждали, что Богочеловек имел две разные сущности, но одну волю. Монофелитство было осуждено на VI Вселенском соборе (680 г.), провозгласившем, что Христос имел две воли, но его человеческая воля была подчинена божественной.

Монофизитство (от греч. μόνη φύσις — одна природа) — учение, возникшее в христианстве в V в., утверждавшее, что Христу присуща одна природа — божественная. Родоначальником монофизитства считают константинопольского архимандрита Евтихия. Монофизитство было осуждено на Халкидонском соборе (451 г.) как ересь, однако получило значительное распространение в восточных провинциях Византии и в Армении.

Мосхофóр (от греч. μόσχος — теленок и φέρω — несу) — в античном искусстве фигура с жертвенным животным на плечах. В раннехристианской скульптуре мосхофор — это Добрый пастырь, образ Христа с агнцем.

Мощехрани́тельница — 1) специально оформленный предмет с вложенными в него частицами **мощей**; 2) храм, предназначенный для мощей (гробница святого), построенный как место поклонения мощам.

Мощи — нетленные останки святых, обладающие силой чудотворения.

Мутато́рий (лат. mutatorium) — особое помещение для императора, находящееся на хорах главного храма империи.

Наос (греч. ναός) — основное пространство храма, в античной архитектуре то же самое, что и **целла** — место, где находилась статуя божества, недоступное для верующих; в христианском храме — место для пребывания верующих.

Нартекс (греч. νάρθηξ — коробка) — то же, что и **притвор**, более или менее обособленная часть внутреннего пространства храма с западной стороны. Нартекс мог существовать и в виде отдельной пристройки.

Неделя Вайи, Вербное воскресенье — воскресенье Входа Господня в Иерусалим, хронологически предворяющее Страстную неделю, а по смыслу — завершающее время Великого Поста, или Четырнадцатидневия. Начиная с Вербного воскресенья христианин призывается не столько заниматься устройством своей души, сколько сопереживать, идти духовным путем по кругу Господних Страстей. Наименование дня связано с воспоминанием о встрече Христа в Иерусалиме пальмовыми ветвями — ваяями, заменой которых на Руси была верба. В Сербии праздник именуется Цветоношением.

Неофит (*греч.* νεοφύτος) — новообращенный, недавно принявший крещение.

Неф (*фр.* nef от *лат.* navis — корабль) — продольно ориентированная часть (проход) интерьера храма; различают центральный — более широкий, и боковые — узкие нефы.

Нимб (*лат.* nimbus — облако, туман) — в иконографии условное обозначение сияния вокруг головы священных персонажей. Нимбы известны в искусстве античности с эпохи эллинизма, распространяются в христианстве с IV в. Нимб бывает различной формы (круглый, треугольный, шестиугольный, восьмиугольный, прямоугольный и др.). Круглый нимб со вписанным в него крестом — атрибут Спасителя.

Нимфэй (от *греч.* νύμφη) — в античной архитектуре святилище, посвященное нимфам и сооруженное над источником. Первоначально это были гроты, позже — небольшие здания павильонного типа с фонтаном или бассейном.

Облóm (облóмы), прóфиль (прóфили) — архитектурные элементы, различные по своему поперечному сечению (профилю), расположенные по горизонтали на карнизах, коколях, по кривой — в архивольтях арок.

Оглашённые — лица, которые желают принять христианство, «оглашены» проповедью слова Божия, но еще не приняли крещения.

Озарёние — выражение, которое употребляется в богословии и в церковной практике для обозначения акта непосредственного усмотрения и усвоения Божественной истины; духовное видение.

Ойкуméна (*греч.* οἰκουμένη) — населенная людьми часть земли.

Оклад — драгоценный убор иконы или напрестольного Евангелия. Оклады выполнялись из золота, серебра, золоченой меди; украшались чеканкой, жемчугом, драгоценными камнями.

Октагón (*греч.* ὀκτάγωνον — восьмиугольник) — центрическая архитектурная постройка, имеющая в плане форму восьмиугольника.

Октоих (от *греч.* ὀκτώ — восемь и ἦχος — звук) — «восьмигласник», сборник песнопений и молитв, соответствующих кругу восьми воскресений, каждому из которых соответствовал свой распев — глас; оформился в IX в. Пение октоиха начинается с понедельника после Недели Всех Святых и заканчивается в канун Великого поста — перед субботой мясопустной недели (в этот период богослужение ведется по Триоди (Постной и Цветной)).

Омíлия (*греч.* ὁμιλία — беседа) — слово, толкование на события евангельской или ветхозаветной истории. Древнейший вид храмовой проповеди, построенной на оборотах речи простых людей.

Омофóр (*греч.* ὀμοφόριον — наплечник) — длинная полоса материи, украшенная вышитыми крестами и возлагаемая на плечи архиерея поверх всех других священнических одежд, знак архиерейского сана. Омофор символизирует овцу — заблудший род человеческий, а облаченный в него епископ — Христа, взявшего на рамена (плечи) овцу и отнесшего ее в дом Отчий.

- Омфáлос** (*греч.* ὀμφαλός — пуп) — полукруглый выступ на **солее**, совпадающий с центром подкупольного пространства, символический центр мира. Омфалосом называли также деревянную или костяную палочку, на которую наматывали свиток.
- Онтологíзм** (от *греч.* ὄν — сущее и λόγος — слово) — учение, один из главных принципов православной мистики, выражающий веру в божественную сущность мира и абсолютную реальность христианских святых.
- Опреснóк** — просфора из пресного хлеба (облатка), употребляемая для совершения таинства Евхаристии в католическом богослужении. Введена в католической церкви в IX в.
- Орáнт, орáнта** (*лат.* orans — взывающий) — персонаж, представленный в молитвенной позе с воздетыми руками.
- Орáрь** (*лат.* orare — возглашать, молиться) — знак диакоńskiego сана, длинная широкая лента из цветной или вышитой материи. Орарь носится на левом плече у диаконов или перекрещивается на груди у иподиаконов. Орарь — символ ангельских крыльев, поскольку диакон во время богослужения изображает собой **херувима** или **се-рафима**.
- Óрдер** (*лат.* ordo — порядок) — строго определенное сочетание несущих и несомых частей в архитектурной конструкции и оформляющих ее декоративных элементах. Основные ордера: дорический, ионический, коринфский. Сочетание ионического и коринфского — композитный ордер.
- Óрос** (*греч.* ὄρος — определение) — наименование глав правил, постановлений Церковных соборов.
- Ортодóксия** (*греч.* ὀρθοδοξία — правильное мнение) — твердая последовательность в отстаивании христианской истины, правоверие, неуклонное следование учению Церкви. Понятие ортодоксии возникло со Пв., с появлением ересей. Термин используется в качестве противоположного иноверию.
- Откровéние** — 1) открытие божественной истины сверхъестественным способом; основы приобщения к божественному знанию, которое не может быть приобретено рационалистическим способом; 2) Священное Писание и Священное предание; 3) особый жанр христианской литературы, описывающий божественные видения; 4) Откровение Иоанна Богослова.
- Óхра** (от *греч.* ὄχρος — бледный, желтоватый) — минеральная (глиняная) краска от бледно-желтого до красно-коричневого цвета.
- Пáволока** — в иконописи ткань, паклеиваемая на доску для лучшего сцепления грунта с поверхностью доски.
- Пагинáция** (от *лат.* pagina — страница) — нумерация страниц в рукописи.
- Палимпсéст** (от *греч.* πάλιν — снова и ψάω — стираю) — рукопись, написанная поверх старого соскобленного текста, как правило более древнего.

- Панагия** (греч. παναγια — всевятая) — 1) часть просфоры, изъятая на проскомидии в честь Богородицы; в специальных ящичках — панагиях переносилась в монастырскую трапезу, где часть ее вкушалась до трапезы, а часть — после; 2) нагрудный знак архиепископов и архимандритов, небольшая икона (круглая, овальная), заключенная в металлическую оправу, на одной стороне которой может изображаться Спаситель, Троица, сцена какого-либо праздника, а на другой — Богородица; 3) эпитет Богородицы.
- Паникадило** (греч. πολυκάδηλον — многосвечие) — светильник со множеством свечей или лампад.
- Пантэйзм** (от греч. πάν — всё, θεός — Бог) — учение, отождествляющее божество с миром и его явлениями.
- Пантеон** (греч. πάνθειον — «храм всех богов») — первоначально воздвигнут императором Агриппой в 27 г. до н. э. в Риме, обновлен на старом месте Адрианом (115–125 г.). Ныне — католическая церковь Санта Мариа Ротонда.
- Папоротки** — в иконописи изображение нижних перьев на крыльях небесных сил, которые по цвету отличаются от основной поверхности крыла.
- Парабола** (греч. παραβολή — букв: рядом брошенное слово) — притча, иносказание.
- Параклесион** (греч. παρεκλήσιον) — капелла, предназначенная для совершения поминальных молитв об усопших, часто примыкала к главному храму монастырского ансамбля.
- Парафраза** (греч. παράφρασις) — пересказ, передача смысла текста другими словами в целях уточнения или большей наглядности.
- Парность** — смысловой или символический параллелизм в богослужебных песнопениях и в системе росписи храма, где парные сюжеты представлены друг против друга.
- Парус** — в архитектуре один из элементов венчающей зоны крестовокупольного храма, сферический треугольник, обеспечивающий переход от квадрата основания к окружности купола.
- Пастораль** (от лат. pastoralis — пастушеский) — художественный жанр, связанный с идиллическим мировосприятием, гармонией жизни людей в природе. (То же — буколика.)
- Пастофорий** (греч. παστοφόριον — помещение для предметов культа) — боковой алтарь, место для священников в храме.
- Патриарх** (греч. πατριάρχης) — 1) ветхозаветный пророк; 2) высшее духовное лицо поместной православной церкви.
- Перегородчатая эмаль** — техника декоративно-прикладного искусства, где разноцветной эмалью заполняются ячейки между золотыми нитями, ленточками, перпендикулярно припаянными к несущей металлической пластинке.
- Перипатетики** (от греч. περιπατητικός — прогуливающийся) — последователи древнегреческой философской школы Аристотеля (384–322 гг. до н. э.), получившей название перипатетической вследствие того, что, по преданию, обучение в ней происходило во время прогулок.

- Перистиль** (греч. περίστυλος — окруженный колоннами) — в античной архитектуре колоннада или галерея вокруг площади, двора, сада.
- Пиксида** (греч. πιξίς — ларчик, шкатулка) — коробочка цилиндрической формы для хранения драгоценностей или благовоний.
- Пилон** (греч. πύλον — ворота) — массивный опорный столб.
- Пиллястра, лопатка** (фр. pilastre) — в архитектуре прямоугольный выступ на поверхности стены, модификация ордерной колонны; как правило выступает из плоскости стены на четверть своей ширины.
- Плавь, плавы** — тонкое письмо **лессировками**, рассчитанное на сокрытие движения кисти. Сплавление мазков в иконописи производит впечатление перукотворно созданной поверхности изображения.
- Плащаница** — полотнище с вышитым или живописным изображением Христа во гробе, после снятия с креста. Шитые плащаницы с изображением тела мертвого Спасителя получают распространение в византийском мире после захвата крестоносцами Константинополя и утраты прообраза плащаниц — Акра Тапейносис — погребальной пелены Спасителя, на которой чудесно отпечаталось его изображение (так называемая Туринская плащаница). В Великую пятницу плащаницу выносят из **алтаря** и возлагают на катафалк для поклонения верующих. В Великую субботу совершается чин погребения, в котором плащаница служит символической заменой погребаемого тела умершего Спасителя. После Пасхальной полунощницы плащаницу возвращают в алтарь.
- Плѣнфа** (греч. πλίνθος — кирпич) — широкий и плоский обожженный кирпич, основной строительный материал в Византии и Древней Руси.
- Плотиновская школа** — основанная философом-идеалистом Плотинем (ок. 205—270) школа неоплатонизма, усилившая мистическое содержание учения древнегреческого философа Платона. Согласно системе Плотина, цель человеческой жизни — восхождение к «первоначальному началу» (воссоединение с Богом), из которого происходят три главные субстанции бытия: ум, мировая душа и телесный мир. Материя у Плотина — пассивная восприимчива вечных идей — эйдосов.
- Подиум** (лат. podium) — основание, платформа для сооружения здания.
- Подпружная арка** — арка, служащая основанием для возведения свода. В крестово-купольном храме четыре подпружные арки, опирающиеся на столпы или колонны. Арки являются опорой для коробовых (цилиндрических) или крестовых сводов в рукавах центрального креста.
- Позем** — в иконописи часть фона, полоса в нижней части иконы, условное обозначение земли.
- Полилития** (от греч. πολύ — много, λίθος — камень) — способ декорирования, орнаментального украшения, встречающийся в книжной иллюстрации, редко — в иконе (как фон), в монументальной живописи. Рисунком и цветом полилития имитировала поверхность мрамора.

Полихромия (от *греч.* πολυχρομος) — многоцветность.

Помпейский стиль — условное наименование этапов римской живописи, лучше всего известной по сохранившимся в Помпеях и Геркулануме росписям. Различают четыре помпейских стиля. I — инкрустационный (II в. до н. э. — 80 г. до н. э.); II — архитектурно-перспективный (80 г. до н. э. — 13 г. до н. э.); III (I в. до н. э. — начало I в. н. э.) — стиль эпохи императора Адриана, построенный на тончайшей орнаментике, широко использующий вертикальные мотивы (канделябры) фиксации плоскости стены; IV стиль (вторая половина I в.) применяет иллюзионистические архитектурные фантазии, вмещающая в них как в раму динамически трактованные мифологические сюжеты.

Порéбрик — орнаментальная кирпичная кладка, в которой ряд кирпича выкладывается под углом к основной поверхности.

Портáл (от *лат.* porta — врата) — архитектурно оформленный вход в здание, чаще с арочным завершением.

Пóртик (*лат.* porticus) — галерея, вход в здание, оформленный колоннами и крытый треугольным **фронтоном** или плоским аттиком.

Порфи́ра см. **Пурпур**.

Поти́р (*греч.* ποτήρ) — сосуд в форме кубка или глубокой чаши на ножке, используемый в богослужении для совершения таинства причастия.

Преподóбный — общее наименование, относящееся к монахам, подвижникам, отшельникам.

Пресбите́рий (*греч.* πρεσβυτήριον) — пространство **алтаря** между **солеей** и **престолом**.

Пресви́тер (*греч.* πρεσβύτερος — старец) — священник.

Престо́л или **трапеза** — в православном храме четырехугольный стол, накрытый особыми покрывалами, стоящий в центре **алтаря**. На престоле совершается обряд **евхаристии**.

Приде́л — особое помещение с **алтарем** внутри главного храма или дополнительная церковь с **престолом**, пристроенная к основному храму.

Приплéск — тончайшие рефлексы иного по отношению к основному цвета.

Притво́р — входное помещение, примыкающее к паперти на западной стороне церкви; то же, что **нартекс**.

Притене́ние — переход от более светлого к более темному тону, выполненный в том же цвете.

Пробела́ — в иконописи высветление отдельных частей изображения путем многократных прописок с постепенным увеличением количества белил, наносимых по ровному основному тону; символизируют, подобно **движкам** и **ассисту**, присутствие божественного света.

Прокалу́мма (*греч.* προκάλυμμα) — тканый покров с изображением святого, возложенный на раку с мощами.

Пропилеи (*греч.* προπύλαια) — 1) монументально оформленный вход в святилище или акрополь; 2) парадные ворота, образованные **портиками** и колоннадой.

Проскомидия (от *греч.* προσκομιζω — приношу) — вступительная часть **литургии**, во время которой приготавливают Св. Дары. Для этой цели в настоящее время используют пять **просфор**: из первой священник вырезает четырехугольную часть агнца, символизирующего тело Христово, из остальных — частицы во имя Богоматери, Иоанна Предтечи, пророков, апостолов, мучеников, святителей, подвижников, а также в память о живых и мертвых. Все частицы вместе с агнцем полагаются на дискос — особое блюдо, над которым ставится звезда (два металлических полукружия, скрещенные друг с другом и увенчанные крестом), и накрываются платами (так называемыми воздушками). Красное вино смешивается с теплой водой и вливается в **потир**. Каждое из действий сопровождается молитвословиями по чину, содержащими символические **аллюзии** на события евангельской истории и жертвенную смерть Спасителя.

Просфора́ (*греч.* προσφορά — приношение) — небольшой круглый хлеб, выпекаемый из квасного пшеничного теста, используемый в таинстве **евхаристии**. На верхней части просфоры отгиснуто изображение креста и буквы IC XC NIKA (Иисус Христос побеждает).

Протопресвітер (*греч.* πρωτοπρεσβυτερος — первый среди старейшин) — высшее звание для белого духовенства в православных церквях, присваиваемое в качестве церковной награды, как правило, настоятелям кафедральных соборов.

Профиль см. **Облом**.

Прясло — в архитектуре плоскость, поле стены между **лопатками**, колоннами.

Пурпур (*лат.* purpura), **порфи́ра** (*греч.* πορφύρα) — 1) драгоценная краска багрового цвета, добываемая из морских моллюсков, и, соответственно, ткань, окрашенная этой краской; 2) порфира (багряница) — пурпурная мантия, в которую облекли Христа, как иудейского царя, перед поруганием; 3) императорская мантия, символ монаршей власти. Оттенки пурпура были различными, поскольку добывались из различных моллюсков и разными способами. Наиболее дорогие красители употреблялись в живописи для изображения одежд самых значимых сакральных персонажей — Спасителя и Богоматери.

Пу́тти (*ит.* putti) — изображение младенцев с крыльями, олицетворяющих божества (эротов, купидонов).

Пята́ — в архитектуре камень или ряд камней, на которых покоится арка или свод.

Ра́курс (*фр.* raccourci) — в живописи фиксация поворотов, сложных пространственных позиций фигур и предметов.

Рапо́рт (*фр.* rapport — возвращение) — повторяющийся мотив узора, часть орнамента.

- Распáлубка** — часть поверхности свода, образованная тремя криволинейными ребрами.
- Регíстр** (*от лат. regesta*) — горизонтальное членение, ярус в росписи или архитектурной декорации.
- Реликвáрий** (*лат. reliquarium*) — ларец, вместилище для хранения реликвий — **мощей** святых, остатков их одежды, орудий мученичества и т. п.
- Респéкт** (*лат. respectus*) — достоинство, приличие, почтенность.
- Рефлéкс** (*лат. reflexus* — обращенный назад) — в живописи отсвет, отраженный цвет и свет на поверхности предмета от других предметов или из окружающей среды.
- Рефлéксия** (*лат. reflexio* — обращение назад) — размышление, форма интеллектуальной деятельности человека, направленная на осмысление своих действий и переживаний.
- Рефрэн** (*фр. refrain*) — повтор в стихотворной, гимнической форме.
- Рíза** — 1) облачение священнослужителя; 2) металлический оклад иконы.
- Рíзница** — особое помещение в храме для хранения церковной утвари, священнических облачений и др.
- Рипíда** (*греч. ριπίδιον* — опахало, веер) — принадлежность богослужения в православном храме, применявшаяся для отогнания насекомых от Св. Даров, представляет собой лучистый круг из золота, серебра или золоченой бронзы на длинном древке, в центре круга — изображение шестикрылого **серафима**.
- Рисóванная архитекту́ра** — во фресковой живописи изображение **аркад** или трехлопастных арок, служащее рамой для помещаемой внутри композиции. Типична для живописи второй половины XII в.
- Ритóрика** (*греч. ρητορικῆ*) — наука об ораторском искусстве и о художественных законах в литературе вообще; учила отбору материала, его расположению, способам выражения, созданию образных оборотов, стилистических фигур и т. п.
- Ритуáл** (*лат. ritualis* — обрядовый) — символически осмысленная система действий, речевых и музыкальных в том числе, связанная с богослужением.
- Рокáйль** (*фр. rocaille* — раковина) — характерный для стиля рококо (XVIII в.) декоративный мотив в виде прихотливо изогнутого завитка или раковины.
- Рóта** (*лат. rota* — колесо, выезд) — прямоугольное возвышение, подиум, предназначенный для императора во время придворных церемоний.
- Ротóнда** (*ит. rotonda* — круглая) — круглая в плане постройка, имеющая снаружи или внутри колонный обход; обычно увенчана куполом.
- Сáккос** (*греч. σάκκος* — мешок) — верхняя одежда **архиерея** поместной автокефальной церкви.

- Сакристия** (лат. *sacristia*, от *sacer* — священник) — отдельное помещение в храме или боковой алтарь, служащий для хранения священнических облачений, ритуальных предметов (сосудов, утвари) и богослужебных книг.
- Санкирь** (от греч. *σάνκιρος* — телесный) — темный зеленоватый, оливковый или сероватый подкладочный тон, с которого начиналось построение, моделирование лика в византийской живописи. Просвечивающий санкирь создавал впечатление тени, подчеркивал объемность лика.
- Севастократор** — один из высших титулов.
- Сень** — балдахин над престолом, олицетворение свода небес, то же, что и **киворий**.
- Серафим** (древнеевр. *огненный, палящий*) — один из девяти ангельских чинов, высшая ступень иерархии небесных сил; изображался с человеческим лицом и шестью крыльями.
- Силлогизм** (греч. *συλλογισμός*) — система логических рассуждений, в которой две посылки замыкаются третьей.
- Симпосий** (греч. *συμπόσιον* — пир) — беседа, собеседование.
- Симультанный** (фр. *simultane* — происходящий одновременно) — категория монументальных декораций первой половины XIV в., когда все изображенное мыслится представленным в единый момент времени.
- Симфония** (греч. *συμφωνία* — созвучие) — в официальной византийской идеологии требуемое согласие государства и Церкви, императора и патриарха; союз Церкви и государства законодательно был закреплён в Византии при императоре Юстиниане I в VI в.
- Синаксарь** (от греч. *συναγωγή* — собираю) — книга, содержащая избранные места из христианской литературы: о подвигах святых, страданиях мучеников (то, что в русской традиции именовалось Прологом).
- Синдён** (греч. *σινδών*) — 1) пелены Спасителя при погребении; 2) специальная одежда, которую надевает архиерей поверх обычных священнических облачений при освящении храма.
- Синергия, синергизм** (греч. *συνεργία, συνεργισμός* — совместное, согласованное действие) — принцип готовности индивидуального человека к контакту с божеством, принцип духовного взаимодействия человека и Св. Духа, признаваемый православием. В основе теории синергизма — убеждение в том, что любое действие Бога, направленное на возвышение человека, не может не вызывать ответного движения человека. Один из центральных моментов православного богопознания, основанный на синергизме, подразумевает обязательное «участие» в Боге всего человека — определенное состояние человеческого существа, преобразованного благодатью и свободно соотрудничающего усилиями воли, разума и духа.
- Синкопированность** (от греч. *συνκοπή* — обрубание) — смещение ритма.
- Синодик** (греч. *συνοδικόν*) — 1) общецерковный поминальный свод (или чин православия), содержащий в себе анафемы еретикам и веч-

ную память ревнителям православия; 2) местный церковный памятник, содержащий имена людей, послуживших данному храму (ктиторов, дарителей, украшателей), которым возглашается вечная память.

Синтронон см. Горнее место.

Скевофилакс, скевофилакион (греч. σκευοφύλαξ — хранитель сосудов, σκευοφύλακιον — сосудохранилище) — 1) чин патриаршей константинопольской церкви, следящий за порядком богослужения; 2) в ранних византийских храмах обычно обособленно стоящее архитектурное сооружение или отделение внутри храма, используемое для различных целей, в частности, туда приносились жертвы — дары верующих.

Скни́ня (греч. σκηνή — шатер) — 1) в Библии переносной храм иудеев, в котором хранили ковчег завета, созданный по указаниям Бога, данным Моисею на горе Синай; состоял из двух отделений — святилища и святая святых; 2) один из символических эпитетов, приложимых к христианскому храму и Богородице.

Скит — келья или кельи, устраиваемые в отдалении от монастыря для строгих отшельников.

Ски́ци (ит. scizzi) — набросок, эскиз.

Складёнь — икона, состоящая из нескольких скрепленных петлями досок; наиболее распространены диптих (из двух досок) и триптих (из трех).

Скрижа́ль — каменная доска с высеченным на ней текстом Десяти заповедей, полученная Моисеем от Бога на горе Синай (Исх. 24:12; 34:1—4).

Скрипто́рий (от лат. scribo — пишу) — мастерская (обычно при монастыре) для изготовления рукописных книг, переписки рукописей и украшения их миниатюрами.

Скуфья́ (греч. σκούφια) — 1) верхняя часть купола на парусах, имеющая форму шарового сегмента; 2) головной убор священника и монаха.

Сма́льта (нем. Smalte от schmelzen — плавить) — рубленое цветное, как правило, многослойное стекло, предназначенное для изготовления мозаики.

Солея́ (греч. σολαία) — возвышение на границе с алтарным пространством, продолжающее высокий уровень пола алтаря. Солея обычно ограждается невысоким резным барьером, параллельным плоскости алтарной преграды, иконостаса.

Сотериоло́гия (от греч. σωτήριον — спасение и λόγος — слово) — учение о спасении, достижении загробного блаженства.

Софиоло́гия (от греч. σοφία — мудрость, λόγος — учение) — православное учение о Софии, Премудрости Божией, выступающей в нескольких аспектах: как внутреннее свойство Бога, иногда отождествляемое с Логосом, как характеристика совершенного космоса, созданного Божественной Премудростью, и др.

Софи́я (греч. σοφία — мудрость, мастерство, умение) — христианское понятие, связанное с представлениями о смысловой наполненности, разумности и устроенности мироздания, вещей, искусства и др.

- Ставротэка** (*греч.* σταυροθήκη — крестохранилище) — художественно оформленный ларец для хранения частиц животворящего креста.
- Статуарность** (от *лат.* statua — статуя) — в живописи принцип изображения фигуры как объемной, отдельно стоящей статуи.
- Стаффаж** (*нем.* Staffage, staffieren — украшать) — второстепенные детали изображения (например, архитектурные элементы, мебель и т. п.).
- Стация** (*лат.* statio — остановка) — 1) обязательный элемент раннего иерусалимского богослужения, представлявшего собой воспроизведение (обход) земного пути Спасителя, в особенности мест, связанных с крестной жертвой; на каждом из них делалась остановка и совершалось особое богослужение, поэтому сам тип службы назывался стациональным; 2) одна из пяти (затем их число возросло) базилик раннехристианского Рима (IV–V вв.), где Папа совершал богослужения какого-либо праздника.
- Стилобат** (*греч.* στυλοβάτης) — цокольная, нижняя часть, основание архитектурной или (здесь) живописной композиции. Представлял собой в античности горизонтальную плиту.
- Стихарь** (*греч.* στιχάριον — прямая рубаха) — нижнее облачение священников, верхнее — диаконов. Длинная, до щиколоток, рубаха с вырезом по горлу и длинными рукавами.
- Столпник** — христианский аскет-подвижник, пребывающий в состоянии непрерывной молитвы на столпе или башне. Основателем столпничества христианская традиция считает Симеона Столпника.
- Сфумато** (*ит.* sfumato — затуманенный, в дымке) — в живописи смягчение контуров предметов, фигур, моделировки объемов в целом, позволяющее передать богатство и тонкость градаций светотени, ощущение воздушной среды. Этот художественный прием был теоретически обоснован Леонардо да Винчи, но широко применялся и в поздней византийской живописи.
- Схима** (*греч.* σχήμα — форма) — высшая монашеская ступень в Православной церкви, требующая от посвященного в нее выполнения суровых аскетических правил. Употребляется также для обозначения монашеского облачения.
- Схόлии** (*греч.* σχόλιον) — примечания, комментарии к тексту.
- Темéнос** (*греч.* τέμενος — отрезок, участок) — родовой участок греческих и римских божеств.
- Темплон** (*лат.* templum — храм) — алтарная преграда раннехристианских и византийских храмов, представляющая собою ряд колонн с **архитравом** или **аркадой**. На архитраве или в верхней части **интерколумниев** могли размещаться иконы, а в нижней — резные плиты или шитые пелены.
- Теофания** (*греч.* θεοφάνεια) — явление Бога, боговидение.
- Тепидариум** (*лат.* tepidarium) — теплая баня, входившая в состав античных терм наряду с горячей (кальдарием) и холодной (фригидариумом).

- Тетрако́нх** (от *греч.* τέταρες κόρυθα — четыре раковины) — тип центрального храма, четырехлепестковый план которого образован нишами — **апсидами**, крестообразно обращенными к центральному подкупольному объему, квадратному в плане.
- Тетрамóрф** (*греч.* τετράμορφος — четырехвидный) — обозначение небесных существ, описанных в видении пророка Иезекииля (Исз. 1:4—25); крылатое существо с четырьмя лицами — человека, льва, орла, тельца.
- Теургία** (*греч.* θεουργία) — боготворчество, божественное действие — понятие православной мистики, выражающее постоянство присутствия в реальном мире божества, рассматривающее жизнь как непрерывное чудо.
- Тимпáн** (*греч.* τὸ πλάγιον) — в архитектуре треугольное поле **фронтона**; поверхность стены между аркой и ее перемычкой, то же, что и **люнет**.
- Типик** (от *греч.* τύπος — образец) — устав богослужения, монастырский устав.
- Титул**, титульный лист (*лат.* titulus — надпись) — начальная страница книги, на которой помещаются заглавие, имя автора (место и год издания — в современных книгах); в рукописной книге обычно богато украшался.
- Томогра́мма** (от *греч.* τόμος — слой и γράμμα — буква) — послойная схема, воспроизводящая пространственную структуру объема.
- Тóмос** (*греч.* τόμος) — том.
- Травéя** (*фр.* travée — пролет) — в романской и готической архитектуре прямоугольная в плане пространственная ячейка **нефа**, ограниченная по углам четырьмя опорами, несущими крестовый или сомкнутый свод.
- Трансéпт** (от *лат.* trans — за, saeptum — ограда) — в христианской архитектуре поперечный **неф**, называемый в крестово-купольных постройках еще и средокрестием.
- Транспара́нтный цвет** — цвет, сияющий из глубины, производящий впечатление самосвечения (наподобие люминесцентных красок).
- Трансформáция** (*лат.* transformatio) — видоизменение, перерождение; в православной мистической практике трансформация человека — синоним обожения.
- Трапéза** (*греч.* τράπεζα) — престол, жертвенник.
- Триклíний, Хрисотриклíний** — один из залов Большого Императорского дворца в Константинополе. Построенный в VI в., он служил для заседаний императора с советниками. Был знаменит тем, что в центре его стоял стол из чистого золота, что и отразилось в названии зала (*хрисос* — золотой).
- Трико́нх** (от *греч.* τρεῖς κόρυθα — три раковины) — архитектурное сооружение с тремя нишами — **экседрами**, примыкающими к центральному, кубическому объему. В плане триконх напоминал трилистник.

- Тринитарная проблематика** — разрабатываемая в богословии тема, касающаяся основного христианского догмата — Святой Троицы, соотношения в ней лиц, отдельных ипостасей.
- Триодь** (*греч.* τριόδιον) — цикл песнопений, относящихся к предпасхальному (Триодь Постная) и пасхальному кругу (Триодь Цветная). Цветная Триодь начиналась с Лазаревой субботы, за ней следовало так называемое Цветоносие — день Входа Господня в Иерусалим, или Вербное воскресенье.
- Триптих** (от *греч.* τριπτυχος — сложенный вдвое) — трехчастная композиция, состоящая из трех икон.
- Триумфальная арка** — арка главного алтаря, обрамляющая центральную апсиду.
- Трифорий** (от *лат.* tres — три, foris — дверь) — в византийской архитектуре трехчастное окно.
- Тромп** (*фр.* trompe — рожок) — треугольная сферическая ниша в форме части конуса, соответствующая четверти сферы купола. Служила для перехода от прямоугольной нижней части здания к верхней — куполу. Тромпы были широко распространены в архитектуре Передней Азии, Армении, но лишь в Византии тип храма на тремпах приобрел ритмическое совершенство и пространственность.
- Троп** (*греч.* τροπος — поворот, оборот) — художественный прием употребления слова, образа в его переносном значении: метафорическом (сходном), контрастном (оксюморон), смежном (метонимия).
- Түпос, тип** (*греч.* τύπος — отпечаток, форма) — идеальный образец, прообраз.
- Убрус** (*старослав.*) — плат, на котором, по преданию, отпечатался лик Христа. См. также **Мандилион**.
- Умное делание** (*греч.* πράξις νοερά) — аскетико-духовная дисциплина, входящая в состав исихастской практики (см. **исихазм**).
- Унциал** (*лат.* uncialis — равный унции) — один из наиболее древних типов письма со строгим прямым начертанием букв крупного размера.
- Фавор** — гора Преображения Господня, находится в Галилее, к юго-востоку от Назарета. Фаворский свет — нетварный божественный свет.
- Фактура** (*лат.* factura — обработка, строение) — характер поверхности художественного произведения, красочного слоя.
- Фарос** — храм Богоматери Фаросской внутри Большого Императорского дворца, в котором вплоть до разграбления Константинополя в 1204 г. рыцарями-крестоносцами хранились главнейшие христианские реликвии, в том числе частицы крестного древа, терновый венец, гвозди Распятия и погребальная плащаница Христа (**Акра Тапейносис**, или Туринская плащаница). Они были опечатаны императорской печатью, и распоряжение этими святынями являлось исключительной прерогативой императора. В период

оккупации Константинополя латинянами реликвии Страстей попадают в Западную Европу, по большей части в Париж, где французский король Людовик IX Святой, подражая византийским василевсам, строит для них особую **капеллу** — Сен-Шапель. Во время Французской революции капелла была разграблена и реликвии уничтожены.

Фаска — скошенный край деревянной рейки, рамы.

Фастигиум (*лат.* fastigium) — знаменитая алтарная преграда, подаренная константинопольскому храму Константином Великим. Представляла собой аркаду, между колонн которой находились образы Спасителя и двенадцати апостолов в виде круглых статуй.

Фелонь (*греч.* φελόνης) — верхняя одежда священника и епископа, широкая и длинная, без рукавов. Символизирует хламиду, в которую облекли Христа надругавшиеся над ним воины, и напоминает священнику о том, что во время службы он представляет собой Иисуса, приносящего себя в жертву.

Фестон (*фр.* feston) — выступающий узорчатый край, декоративное украшение.

Филиокве — (*лат.* filioque) — дословно «И от Сына», сформулированное впервые на Толедском соборе в 589 г. добавление к Символу веры, утверждавшее возможность исхождения Св. Духа равно от Отца и от Сына. Тем самым происходило умаление третьего лица Св. Троицы — Духа, а соотношение лиц в Троице приравнивалось к простому соотношению свойств, исключая ипостасный характер каждого лица Божества. Принятое католической церковью филиокве явилось одним из предлогов разделения христианской церкви на западную и восточную. Разделение было закреплено взаимным анафематствованием в 1054 г.

Фланкировать (*нем.* Flanke — бок) — окружать с боков, фиксировать боковые стороны.

Фригидариум (*лат.* frigidarium) — холодная баня, входила в состав античных терм, завершая «цепочку» бань перед бассейном: от горячей к теплой и холодной.

Фриз (*фр.* frise) — 1) средняя часть **антаблемента**, расположенная между **архитравом** и **карнизом**; 2) сплошная полоса живописных или скульптурных изображений, проходящая по краю широкой поверхности (стены, пола, потолка).

Фронтон (*фр.* fronton от *лат.* frons — лоб) — треугольное завершение фасада здания, образуемое скатами крыши и карнизом.

Халкопратия — район Константинополя, в котором жили торговцы медными изделиями, Медный ряд, место, где находилась одна из самых знаменитых святынь восточного христианства — храм Богоматери Халкопратийской. Базилика, построенная в V в., была одним из самых древних сооружений Константинополя, в ней хранились пояс и млеко Богородицы. Халкопратийская базилика была тесно связана с Влахернским храмом Богоматери ритуальными процессиями и богослужениями. См. также **Влахерны**.

- Хартофилакс** (греч. хартоφίλαξ — бумагохранитель) — церковная должность в Византии, архивариус, библиотекарь при епископе или патриархе, принимал участие в церковном суде, упоминается среди высших должностных лиц — архонтов при патриархе.
- Херувим** (древнеевр.) — один из девяти ангельских чинов, относится к высшей ступени иерархии небесных сил (следующий после серафима).
- Хиазм** (греч. χιασμός) — изображение человеческой фигуры, в которой тяжесть тела перенесена на одну ногу (опорную).
- Хитон** (греч. χιτών) — нижняя одежда из льняной или шерстяной ткани в виде рубахи, цельнокроеная, без рукавов, распространенная в античные времена.
- Хоры** — галерея или балкон во втором ярусе храма, над боковыми нефами и западной третью. См. также **катехумены**.
- Хризма** (греч. χρίσμα) — в христианской палеографии монограмма, составленная из двух букв — Х и Р или I и X (начальных букв имени Христа). Монограмма в начертании образовывала крест. В раннехристианском искусстве употреблялась как символ (образ) Господа.
- Хрисовул** (греч. χρυσόβουλλον) — 1) жалованная императорская грамота, с такими грамотами в руках изображены византийские императоры на вотивных мозаиках храма Св. Софии Константинопольской; 2) золотая печать, которой скреплялась эта грамота.
- Царские врата** — двстворчатая дверь в центральной части **иконостаза**, ведущая в **алтарь**. В храме Св. Софии Константинопольской царскими вратами именовался главный (центральный) портал входа с западной стороны.
- Цезарепапизм** — соединение в одном лице функций светской и церковной власти, когда глава государства рассматривается одновременно как верховный священник.
- Цезура** (лат. caesura — разделение, рассечение) — граница, пауза в развитии ритма или композиции.
- Целибат** (лат. caelibatus) — безбрачие католического духовенства.
- Целла** (лат. cella — комнатка) — основное сакральное помещение греческого храма, предназначенное для статуи божества, недоступное ни для кого, кроме жрецов.
- Чин** — 1) ступень в Небесной иерархии; 2) ряд икон, расположенных горизонтальным ярусом в **иконостасе**. Сверху вниз размещаются прароческий чин, пророческий чин, праздничный чин, деисусный чин, под ними — царские врата и местный чин.
- Шеол** (древнеевр.) — пустота, ожидающая человека и все материальное после смерти, небытие.
- Шпонка** — поперечный брусок из дерева, соединяющий доски в иконе с тыльной стороны.

Шрафировка (нем. schraffieren — штриховать) — см. **ассист**.

Звритмия (греч. εὐρυθμία — благозвучие) — гармоничный, спокойный ритм.

Эдикула (лат. aedicula — домик) — ниша с полукруглым завершением, обрамленная колоннами, предназначенная для установки статуи.

Эйдос (греч. εἶδος — образ) — в платонической теории образ-идея, идеальная сущность всех конкретных явлений, пластически завершенный предмет интеллектуального созерцания.

Эйкон (греч. εἰκών) — образ, изображение, запечатление, икона.

Экзарх (греч. ἑξάρχος — начальник) — 1) титул в церковной иерархии; 2) наместник императора в областях, принадлежавших Византии (в Африке, Италии).

Экзархат (от греч. ἑξάρχος) — полунезависимая область в западных пределах Византийской империи, управляемая наместником — экзархом.

Экзегеза (греч. ἐξήγησις) — толкование текста, по преимуществу сакрального.

Экзонартекс (от греч. ἔξω — вне и νάρθηξ — коробка) — внешний нартекс, пристройка к храму с западной стороны.

Экклесия (греч. ἐκκλησία — собрание) — понятие, восходящее еще к античной древности и означающее правильно созданное сообщество людей, наделенных равными правами. С христианских времен этим словом стали обозначать, во-первых, общество верующих во Христа, как целостное понятие; во-вторых, собрание отдельных общин (и мест богослужения); в третьих, «учреждение», основанное Христом для спасения христиан. В этом смысле слово употребляется самим Спасителем (Мф. 16:16–19).

Эксэдра (греч. ἐξέδρα — сиденье впис) — полукруглая, глубокая ниша; в позднеримских **базиликах** была предназначена для статуи императора.

Экфрасис (греч. ἐκφρασις) — риторическое или поэтическое описание.

Эмаль (фр. émail) — легкоплавкое стекло, окрашенное окислами металлов в различные цвета.

Эмпоры (нем. Empore) — деревянные или камешные галереи над боковыми **нефами** и на западной стороне храма. Предназначались для знатных прихожан и певчих.

Энкаустика (от греч. ἐνκαίω — выжигаю) — восковая живопись; различали горячую энкаустическую, где краски были смешаны с разогретым до 60 градусов воском, и холодную, в которой наряду с воском присутствовало связующее, позволяющее краскам длительное время не застывать.

Энклястрия (от греч. ἐνκλείω — запираю) — помещение для уединения, скит.

Энокмий (греч. ἐνκόμιον) — похвальное слово.

Эпистилий (греч. ἐπιστόλιον — балка, лежащая на колоннах) — в древних **иконостасах** горизонтальная балка с размещенными на ней икона-

ми. Происходит от античного эпистилия — так именовали в греческом храме горизонтальную часть перекрытия, состоявшую из **архитрава**, **фриза** и карниза.

Эпифания (греч. ἐπιφάνεια — явление) — понятие, трактующееся в христианстве равнозначно с **теофанией**. Так, Крещение Господне часто имеют Богоявлением, эпифанией.

Эсхатология (от греч. ἔσχατος — последний и λόγος — учение) — учение о конечной судьбе мира и человека.

Этимасия (греч. ἐτοιμασία — готовность, уготованность) — престол, уготованный для Второго пришествия Христа, на котором он воссядет судить живых и мертвых. В живописи этимасия изображалась как самостоятельный, символически значимый объект в виде **престола**, на котором возложено Евангелие или орудия Страстей Господних, либо входила в состав композиции Страшного Суда.