Искусство Византии. Поздний период
Г. Колпакова

I. 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 идёт 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 нём продолжали видеть не самостоятельный этап, а своего рода «предвкушение» расцвета XIV столетия. В работах настоящего времени проблематика XIII в. разрабатывается более углублённо, 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 ойкумена 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 её поддержанию переходит от Константинополя к Афону, он осмысляется как центр вселенского православия. Его авторитет в делах веры, подкреплённый 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 создаётся 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 первой 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 разорённого и поруганного Константинополя, 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 неоднозначны. Многие памятники XIII в., лишённые 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 ещё 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. Своеобразным 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, попрание и наглое обирание храмов, уничтожение и уничижение, кража и вывоз драгоценных икон и реликвий – всё это, наблюдаемое ежечасно в течение долгого времени не могло остаться без последствий. Вдобавок на завоёванных 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 напряжённой, 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, далёкие 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 – определённая 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, напряжённые контрасты подчёркнутой пластики и сокрушительной энергии света, возникающего из абсолютной тьмы, заставляют осознать *веру* как *озарение, прозрение*. Она подобна вспышке молнии, делающей всё 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, обретённая «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 приёмы и потенции, и этот процесс несёт в себе двоякий смысл. Во-первых, он позволяет полностью проговорить то, что не получило окончательного определения в раннехристианскую эпоху. А во-вторых, предоставляет возможность намеренной актуализации времени, когда Латинская и Православная церкви – христианские сестры, были единодушны и единомысленны. Возрождается и собственная православная традиция. Происходит обращение к периоду утверждения иконопочитания, притягательному для XIII в. своей отчётливостью в провозглашении христианской истины. От периода утверждения иконопочитания, от искусства Македонского ренессанса XIII столетие заимствует принципы статуарности, масштабности, подчёркнутой пластичности, то есть всё 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 изображённого. 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 подчёркнуты цветом, орнаментикой.

Пропорции становятся либо чрезмерно вытянутыми, либо кургузыми, но всегда одинаково отклоняющимися от нормы. Очень часто изображённые евангелисты, если речь идёт о миниатюре, практически не вмещаются в поверхность листа. Движение может быть сильно подчёркнутым, выходящим за пределы анатомически возможного, либо гротескно застылым. В обоих случаях оно обязательно концентрируется в грубоватой экспрессии жестов. Контуры, в XII в. плавные, обобщённые, или орнаментально-декоративные, становятся теперь угловатыми. Они обязательно описывают лишние, с точки зрения изображённой проекции, боковые и задние части фигур, а ещё чаще складываются в особые узоры. Одеяния – пышные, по барочному избыточные, либо, наоборот, уплощённые, примитивно линейные. Иногда они кажутся почти эфемерно прозрачными, и резко контрастируют с пластикой голов. Материя может выглядеть тяжеловесной, «оплывающей», но может и стекловидно поблёскивать и ломаться под острыми углами. Колкая, гребенчатая структура складок создаёт иррациональный, взвинченный рисунок.

Композиции – перегруженные или опустошённые, утрачивают лёгкую 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 оттеснённым иными, более конкретными ощущениями среды. Одновременно пространство, очевидно, исполняется внутренней энергией, эмоцией, потенцией движения, обещающими его будущую ными ощущениями среды. Одновременно пространство, очевидно, исполняетс трансформацию в русле более реалистических поисков. Пластика фигур вне зависимости от пространственных форм обязательно подчёркнута.

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 подчёркнуто активные формы контакта. Энергия, интенсивность образов, рассчитаны не на длительное медитативное вглядывание, но на мгновенное воздействие. Изображённое 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 действенное начало. В выражениях лиц нет отвлечённости: «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 создаёт атмосферу внезапного явления – соприкосновения абсолютного света и абсолютной тьмы, словно световые отношения призваны иллюстрировать евангельский текст: «И будет явление Кто 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*).

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., обрётший подлинную гармонию. После контрастных колебаний, исключающих друг друга, от красоты природных материальных форм к драматическому разрушению материи в поисках высшей её духовности, стиль начала XIII в. кажется подлинным обретением истины. «Образ освобождён от всех ложных и внешних напластований, от всего манерного, экстравагантного и чрезмерного для того, чтобы вновь счастливо соединить созерцательную глубину и благородную внешнюю простоту». 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, отвлечённость созерцания с красотой классического строя форм. В известном смысле можно сказать, что стиль «около 1200 г.» возвратил Византии традиционные «нормативные» параметры, всегда культивировавшиеся её 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 монастырём 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 сопряжён высокий уровень художественных представлений. Достаточно напомнить о той роли, которую сыграли монастыри Вифинии и Триглии близ Константинополя в формировании концепции четырёхколонного храма, или о том, что программа восстановления иконопочитания оформилась в монастырях, в частности в Студийском монастыре. Со Студийским монастырём, как это известно из источников, была сопряжена и первая иконописная практика, и первые опыты монументальной живописи в границах иконоборчества.

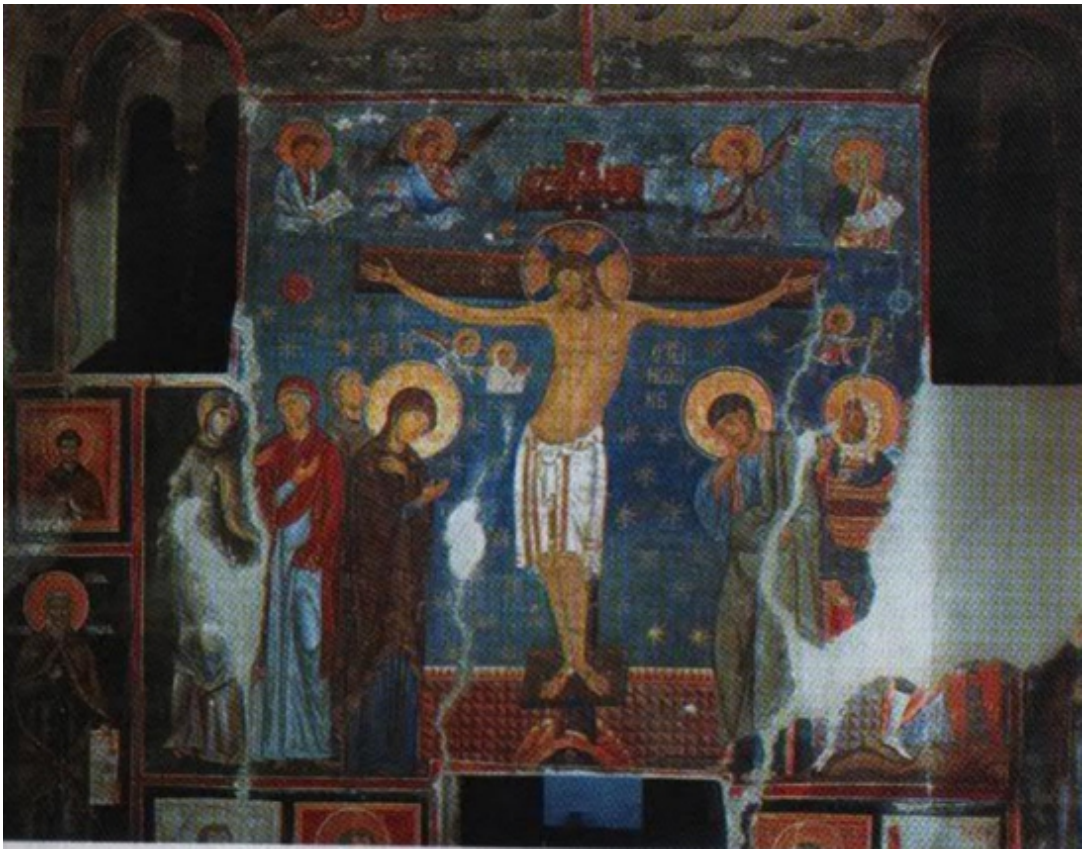
В отношении генезиса «стиля около 1200 г.» ещё О. Демус высказал предположение, что реакция на эксцессы позднекомниновской стилистики возникла в Константинополе: «Противоядие пришло из Константинополя». В качестве аргументированной гипотезы эта мысль получила развитие у В. Джурича. Монастырская программа легла в основу обновления художественного языка византийской живописи в начале XIII в. В атмосфере сдержанной и углублённой духовности, аскетической мысли, аскетического поиска родилась реакция на всё избыточное, экстравагантное в искусстве конца XII столетия. 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 потаённого, эмоционально скрытного, свидетельствуют об истоках его происхождения.

Эталонным 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 королей, некрополем правящей в Сербии династии Неманичей. Храм расписывали греческие художники, которых архиепископ Савва, сын основателя династии Стефана

Немани, привёз 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 ещё до захвата столицы латинянами, а оттуда, вместе с широкой миграцией мастеров, бежавших из Царьграда после 1204 г., распространился по всему христианскому миру. Быстрое и лёгкое перетекание образцов нового искусства за пределы государственных границ, обеспечивалось конфессиональным единством православной ойкумены, неподвластным политическим обстоятельствам.

Храм Богородицы в центральном своём ядре – зальная церковь, с опорами, слитыми с поверхностями стен. Лишь последовательные пристройки нартекса и экзонартекса вытянули её план в продольном направлении, придав ему базиликальность. Подпружные арки повышены, их очертания – стрельчатые. Пространство отличается единством, цельностью, лёгкой обозримостью. Под стать архитектуре – программа росписи, отличающейся необыкновенным лаконизмом и масштабностью. В конце апсиды – Богоматерь. Знамение, стоящая с округло вознесёнными руками в позе Оранты, на фоне массивного трона без спинки (символа жертвенного престола – трапезы). В нижнем ярусе алтаря – монументальное «Поклонение жертве», где святители стоят склонёнными в молитве, с развёрнутыми свитками молитвословий в руках. Между ними – Евхаристия в необычном типе, поклонения Св. Дарам («Молитва приношения»). В центре её за квадратной трапезой, повторяющей очертания трона Богоматери, Христос, благословляющий Св. Дары, возложенные на престол. В отдалении от престола, за границами изображённой алтарной преграды, как истинные верные стоят склонённые, 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 плоскости алтарной арки – «врат евангельского слова», наиболее внушительно демонстрирует роль Богоматери как «врат Слова жизни». Генезис этого единства восходит к композициям Палатинской капеллы и Марторaны в Сицилии. Оттуда же приходит риторическое противопоставление «Рождества Христова» (южная стена) «Успению Богоматери» (северная). Тем самым монументальная декорация храма в Студенице придаёт 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 спелёнатого младенца – чистой души Богоматери, которую держит над её ложем-трапезой Христос.



Великая Богородичная церковь в Студенице. Роспись западной стены. 1209

В нижнем ярусе храма – крупные образы отдельно стоящих святых (среди них Стефан Новый, пострадавший в иконоборческую эпоху), а перед алтарём – 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 лишённые элементов стаффажа, они отличаются свободой и обилием незаполненного фона (в «Распятии» он – небесно-голубой, с золотыми звёздами; в «Сретении» и «Благовещении» – золотой). Отсутствие деталей заставляет отчётливо прочитывать крупные фигуры действующих лиц. Спокойный ритм подчёркивает широкое, нестеснённое «дыхание» пространства. Монументальная широта, величавость композиционных решений исключают какую бы то ни было размашистость. Всё выглядит сдержанно и строго. Движение намеренно затормаживается. Тактильные (осязательные) ощущения минимальны. Фигуры словно плавают в плотной среде. Повествовательный момент сведён 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 лишён намеренных остановок и разрывов, настаивавших на абсолютно обособленном существовании фигур друг от друга и от среды. Ритм здесь органично сочетает гибкость, согласованность движений фигур со статуарными достоинствами. Соразмерность его внутренней структуры передаёт осмысленность бытия, освещённость его Логосом.

Статуарность фигур, их крупный масштаб не связаны с демонстрацией внешней физической мощи, не требуют активного усиления объёма. Напротив, объёмы 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 объёма, воспринят как сознательный художественный принцип в формировании рельефа. С этим принципом идеально согласована гибкая точная линия, завершающая простые силуэты фигур. По сути дела, перед нами старый приём

комниновской классики – искусства первой трети XII в., правда монументализированный в духе времени, требующего не просто гармонии, но выражения подчёркнутой стабильности.

Распятие. Фреска Великой Богородичной церкви в Студенице

Драпировки очень мало моделированы. Они падают простыми складками, рисунок тканей нарочито укрупнён. Многие складки просто едва намечены, не завершены, даны как лёгкий 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 длящимся движением намечает деликатный рельеф формы. Она обязательно скругляется на концах, оттушёвывается в глубине, поэтому даже острые треугольные складки воспринимаются как мягкие, пластичные.

Богоматерь Студеницкая. Фреска восточного столба Великой Богородичной церкви в Студенице

Поклонение жертве. Фреска Великой Богородичной церкви в Студенице

Лично́е 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 вохрения (особенно показательно с этой точки зрения письмо лика Спасителя в «Распятии»). В основе такого способа письма личнóго лежат классические комниновские плави. Только здесь они более деликатные и скромные – «присмиренные». В качестве образца для росписей Студеницы выступают не плави Владимирской Богоматери, а более аскетичное и сдержанное (бессанкирное) письмо иконы Григория Чудотворца из Эрмитажа. Близкие, слитные, смягчённые тона в живописи личнóго, создают впечатление непроницаемости идеальной, но очень плотной глади живописной поверхности, источающей тихое свечение.

По сравнению с предшествующим искусством самого конца XII в., в Студенице всё ровнее, слаженнее, внешне индифферентнее. Образам присущ идеальный покой. Эмоции не просто умерены, но почти устранены. Часто спокойствие обликов граничит даже с неопределённостью эмоциональных характеристик. Эта безэмоциональная установка проведена не менее последовательно, чем стремление избежать излишнего интеллектуального 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, восстаёт 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 Евил, Стефан Новый, Богоматерь Студеницкая. С ясным и округлым объемом

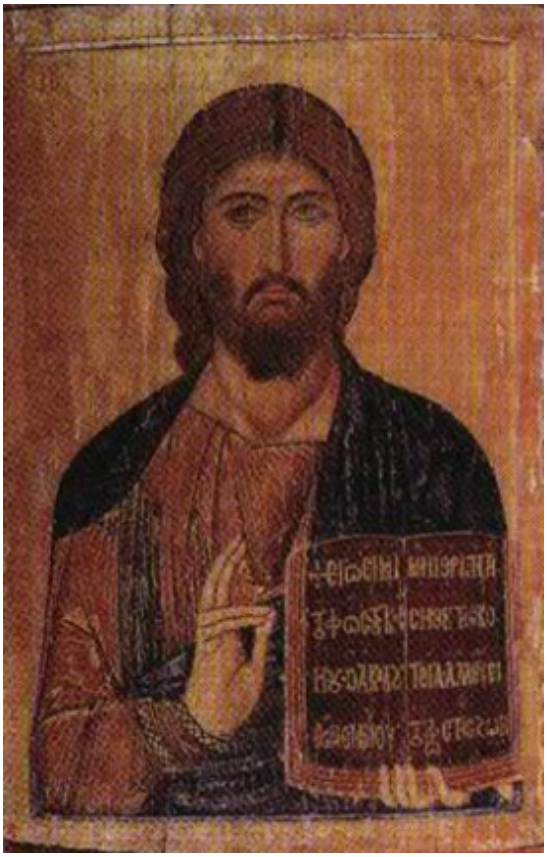
идеального овала лица, с крупными и отчётливыми чертами, с открытым взором на мир, эти образы рисуют какой-то совершенно неожиданный для Византии, с её типичной рефлексией и интеллектуальной иронией, новый человеческий тип. Свежесть, открытость, гармонический внутренний склад, сила и духовная концентрированность этого нового типа полнее всего свидетельствует о том, что Византия вышла из катаклизмов рубежа столетий духовно и душевно омолодившейся, готовой к движению по новому пути, который открыт искусством XIII в.

Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия. Начало XIII в.

Из значительного числа вариаций искусства студеницкого типа ближе всего к сербским фрескам *миниатюра, с изображением Иоанна Златоуста из Хутынского служебника* (Москва, Государственный Исторический музей, Син. 604), исполненная, по-видимому, греческим мастером. Идеальная завершённость параболического силуэта, тонкое, едва намеченное движение ритма, складок, лёгкие, просвечивающие, прозрачные пробела – всё это вызывает в памяти фигуры святых

отцов в росписи церкви в Студенице. Гибкий, обтекающий ритм длинных драпировок точно так же «спрямляет» рельеф. Тонкое вдумчивое письмо лика образовано таким же паутинным сплетением цветных нитей, придающих поверхности сложность, но лишающих её светотеневых контрастов обычного рельефа. Углублённая созерцательность Иоанна лишь слегка нарушена: брови, сведённые к переносице, придают образу чуть страдательный оттенок, но такие лики тоже встречаются в Студенице (Иоанн Креститель, Иоанн Дамаскин). Колорит одеяний святителя типичен для «стиля около 1200 г.» – это сочетание холодного сиреневато-розового с ярким голубым, почти синего оттенка.

Мозаичная икона Одигитрии из монастыря Св. Екатерины на Синае (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. Возможно, в этом сказываются специфические возможности мозаичной техники, в отличие от живописи темперой. Отчётливость противопоставления обобщённо 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 подчёркнута, но главное – сама поверхность иконы кажется непроницаемой и драгоценной рамой, в средоточии которой – цветущий лик Девы.



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

Точёность объёмов лика Богородицы подчёркнута гладкой отполированностью, почти нейтрального по светотени, мозаичного набора. Линии черт лика точны, слегка геометризированы. Замечательно, что в моделировке, так же как в студеницких фресках, не участвует свет, но и тени сведены к минимуму (это лёгкий прозрачный контур на подбородке). Лик словно сияет изнутри, благодаря обширной поверхности чистой и ясной плоти, не тронутой разделками. Объём 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 подчёркнуто вольная, живописная. Колорит отличается намеренной сдержанностью. В лике он просто сведён к единому цвету плоти, и тону, согласованных с ним обводок. Лишь узорный фон иконы исполнен цветовой энергии. Именно с цветами фона

корреспондирует 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* написаны в начале XIII в., скорее всего не столичным, а греческим с Кипра мастером. Благородная сдержанная архитектоника композиции, незамутнённая внутренняя чистота образов подчёркнуты простым и точным, лишённым всякой дробности и суеты рисунком черт ликов. Распластанный рельеф обширных поверхностей личнóго 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 нём нет ничего потаённого. Все художественные приёмы усилены и потому очевидны. Более глубок и обработан притенениями рисунок складок. Укрупнены головы, подчёркнуты 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.

Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия. Ок. 1200

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. 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, несёт тихую радость и просветлённость интонаций. Лики написаны нежно, плотно и деликатно, иконным по типу письмом. Световая разделка исключена вовсе. Золотистые охры сами по себе источают свечение.

Илия Пророк. Икона. Ок. 1200

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-зелёных 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 тушёванность переходов, такое таяние теней, каких нельзя найти за пределами Грузии. Атмосфера блестящей придворной жизни, совпавшая с последним взлётом Грузинского царства перед татарским нашествием, как кажется, ощутима в нежных, куртуазных, и одновременно рыцарственно-героических персонажах этих фресок.

Бóльшая 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*, вложенный в монастырь донатором Стефаном. Размеры иконы весьма отличаются от привычного для Византии небольшого формата. Мощно развёрнутая 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 ёлочку», усиленными тенью, поэтому нога кажется отступающей в глубину. В интерпретации лика, в сдержанной, аскетичной цветовой гамме, в золотых затёрты х кругах фона – отголоски традиции XII в.. В целом, образ исполнен нового смысла. В нём отсутствует напряжение и активность, так же как и прежняя изощрённая декоративная игра. Душевная элементарность соответствует здесь элитарности духа. Очищение от страстей эмоций, делает лик пророка чистым

зеркалом, отражающим движение духа. Не случайно запечатлён иконографически редкий момент – молитва пророка.

Моисей возле купины. Икона. Начало XIII в. Синай

Очевидно, парным к этой иконе был *образ пророка Моисея, снимающего сандалии 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 комплекса. 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 укрупнённого *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 световые пробела. В рисунке складок появляется нарочитая изысканность, даже манерность. Совершенно иначе исполнено личное письмо. в нём подчёркнута 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 Эрмитаже. В их стилистике заметны отголоски художественных принципов фресок Патмоса конца XII в. – с яркостью, декоративной звучностью цвета и подчёркнутой пластикой объёмов.

Парные иконы – «*Моисей, получающий скрижали*» и «*Моисей у купины*» из синайской коллекции, 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 позёмах икон. Одновременно структура драпировок подчёркивается, рождая впечатление некоторой стилизации. В складках обнаруживаются отголоски нарочитой геометризации. Их рисунок тяготеет к правильным замкнутым окружностям и треугольникам, известным по ряду других памятников этого времени. В моделировке складок активную роль играет свет, почти не использовавшийся в живописи студеницкого типа, или в иконе Илии Пророка. В лике подчёркнута не просто сосредоточенность, но даже некоторая сумрачность. Всё 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 Синая создан в пределах первой трети XIII в. Явные диспропорции фигуры, стремление к чрезмерной массивности, выворачивание и распластывание объёма на плоскости, слишком широкий торс – всё 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 неощутимой. 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 нём 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 замутнённых 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 Константинополя, куда он заехал на обратном пути из Никеи. На смену искусству «около 1200 г.» шёл новый пластический стиль, отрицающий прежние художественные принципы. Однако наследие Студеницы не будет забыто в византийском искусстве, и всплывёт около середины XIII столетия.

Архидиакон Стефан. Икона. Первая треть XIII в. Синай

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 – напряжённость и яркость. Такую трансформацию переживают, в частности, произведения декоративного стиля, возникшего на излёте позднекомниновского маньеризма. Рубежом столетий или началом XIII в. следует датировать принадлежащие к этому варианту *фрески в монастыре Мириокефала и в Като Лефкара в Греции, росписи в Сант Анджело ин Формис в Италии*, исполненные греческим мастером, некоторые иконы, ряд рукописей. Известная перекличка со стилистикой этого направления есть и в *миниатюрах Евангелия монастыря Кутлумуш на Афоне* (cod. 61). Фигуры евангелистов – огромные, совмещающие несколько

ракурсов. Ритм, объемлющий фигуры, при этом архитектоничен и прост, хотя и состоит из суммы линейных узоров. 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 растушёванными 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, растёртыми румянами, противопоставлены ударные точки белил. В неожиданно острой выразительности этих миниатюр – отголоски прежнего напряжённого драматизма, и одновременно предвидение будущих мистических исканий, сопряжённых с Афоном.

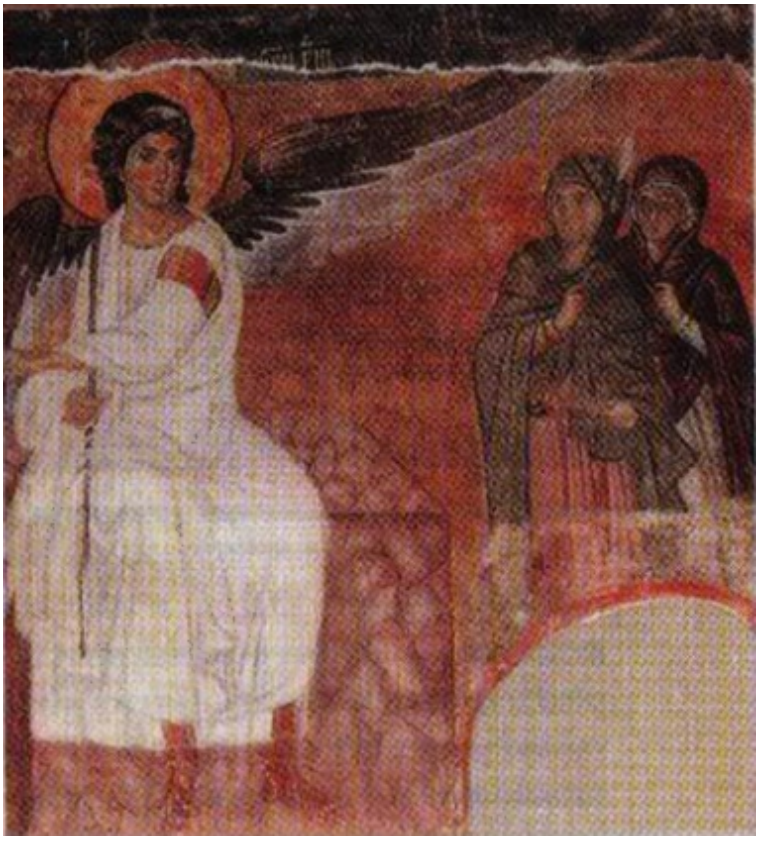
К XII в. восходит вариация стиля самого начала XIII в., отразившаяся в таких произведениях, как фрески капеллы Св. Неофита на Кипре, около 1200 г., Евангелия из Эрмитажа и памятники, так называемой, чикаго-карахиссарской группы, возникшие с середины XII в. в провинциальных скрипториях Кипра.

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 подчёркнутая 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 Милешеве, 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., 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. Отработанная уже в Студенице программа чередования фресок на золотых и синих фонах осмысляется здесь в контексте различий манеры и образной выразительности. Фрески на синих фонах – жёстче, экспрессивнее. Стремление воспроизвести драгоценную, но недоступную мозаику становится ещё отчётливее. 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, причём 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. В апсиде – Богоматерь и «Поклонение жертве». В люнетах под куполом на западной стороне – «Благословение Св. Даров», на восточной – «Отослание апостолов на проповедь» (Мф.28:17–20). В северном люнете – «Рождество Христово», в двух южных люнетах – «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 представлен строй святых воинов в рост. В нартексе – страстной цикл, пустынники и монахи в рост.



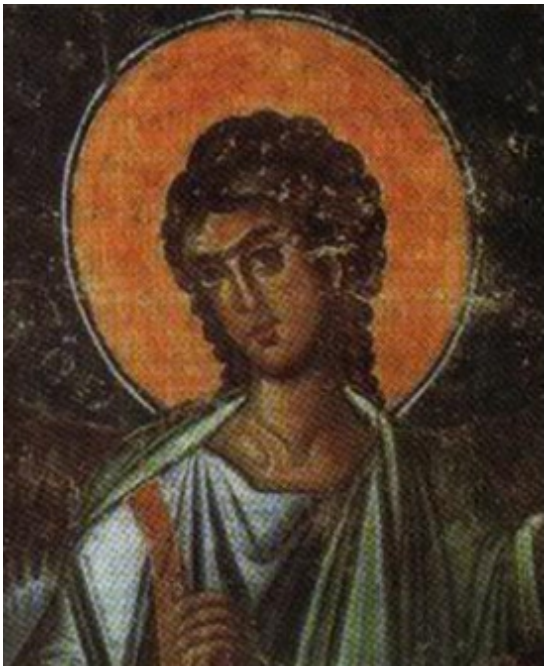
Жёны у гроба. Фреска храма Вознесения в Милешеве. 1228–1234

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 приуготовления (Благовещение, Рождество, Сретение) и принесения в жертву чистой плоти Богомладенца – залога очищения и прославления человеческой плоти. Нельзя исключить, что подчёркнутая 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. Дарах. Не случайно напротив «Благословения Св. Даров» – в восточном люнете «Отослание апостолов на проповедь», подчёркивающее значение православного священства как носителя христианской истины.

Благовещение. Фреска храма Вознесения в Милешеве

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 Милешеве. В связи с этим особое внимание отводится телесному представлению личности. Композиции сконструированы по образцу античных сценографий: в центре

герой-протагонист, окружённый нерасчленённым хором. Хор стоит в некотором отдалении от героя. Фигуры в хоре – меньшего масштаба, они представлены в перспективном сокращении. В изображении героя подчёркнуто триумфальное начало. Именно в его образе последовательно реализуется интерес эпохи к пластическому выявлению объёма. Так, ангел в центре композиции южной стены, торжественно восседает на кубе камня, отваленного от гроба, как на престоле. Фигура пирамидально расширяется книзу. Широта посадки подчёркивает основательность, фундаментальность бытия. И люди, и ангелы в Милешеве, всем своим существом демонстрируют прочную связь с землёй, с силой земного тяготения. Они твёрдо стоят на ногах, уверенно восседают. Взятый в решительных сопряжениях форм ракурс сложного S-образного разворота подчёркивает не движение, но скульптурное осознание утрированного, почти кубичного объёма. Небесное дано здесь через образы земных героев. Но это поистине титаны. Монументализм касается отнюдь не только внешнего масштаба, он определяет внутренние характеристики, которые призваны демонстрировать «явленность» героя, выступать залогом его реального присутствия.



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

Формы – лапидарные, округлые. Пропорции преувеличены. Ритм сочленении форм также укрупнён. Он выглядел бы почти размашистым, если бы не был так чётко 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 подчёркивает, что ткани падают под собственной тяжестью. Складки монументально высечены широким резцом скульптора, работающего с тяжёлой и неподатливой материей, не позволяющей останавливаться на нюансах. Золотой ассист использован как функция объёма. 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 нём – материальность. Стаффаж импонирует своей зримой кубичностью. Архитектура опрокинута на зрителя, и её ортогональные проекции создают эффект доступности, открытости изображения взору.

Главным средством выражения (и в первую очередь объёмных качеств) становится цвет. Линия повсюду настолько широка и 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 объёмы, в несколько разных тонов прорисовывает контуры. Он же создаёт 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 лёгкого бирюзового оттенка. Основной тон – бело-розовый. Румяна и тени, холодные по тону, растворены в общем тоне карпации. 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 пустынникам и монахам. Телесное – его полнота, его красота, не просто парадигма духовного, но в известной мере его подмена. Увлечённость 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, изумлённо взирающими на обновлённый мир. Девственная красота плоти, просветлённость 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 нём нет духовной углублённости 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 её переходные, нестабильные моменты, всегда питавших её 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 героизировано. К. Вайцман, анализируя использование антики в византийском искусстве, указывал на то, что буквальное воспроизведение старых образцов редко приводило к творческим удачам. 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 Никее. 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».

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 святые потребы в монастыре Филокал». Не менее плодотворной представляется попытка выявить генезис фресок Милешева из анализа современной миниатюрной продукции (gr. 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 Ахийропиитос, фрески нартекса Панагии Форвиотиссы в Асину. Соответствия стилю Милешева можно обнаружить в ряде синайских икон, в русских памятниках. Стиль такого типа сложился в условиях греческой диаспоры. Фундаментом его стало увлечение древней струёй – 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* (gr. 77). По сравнению с ведущим памятником нового стиля, фресками Милешева, миниатюры афинского Евангелия выглядят древнее и проще, но как ни странно – одухотворённее. Архитектурные формы здесь примитивизированы до предела. Это простейшие «детские кубики», поставленные друг на друга.

Их особая наивность подчёркнута несогласованными яркими цветами, никогда прежде не встречавшимися в византийской живописи, апеллировавшей к сложным и отвлечённым 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 распростёрты на плоскости, а существуют в пространстве. Складки отличает естественный округлый ритм тяжёлых и структурно понятых материй. Во всём – тенденция к увеличению и утяжелению. Цветовые плоскости намеренно укрупнены и практически лишены оттенков. Цвет подчинён объёму, 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 развеществлявший 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 нём отчётливо проявлены.

Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия. Первая треть XIII в.

Близка к афинскому манускрипту *рукопись из монастыря Дионисиу на Афоне* (cod. 65). Необычен формат миниатюры – горизонтальный, низкий, с «лягушачьей» перспективой. Взгляд снизу ещё больше подчёркивает 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 пропилеи, 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 развёрнутой и очень устойчивой фигуре.

Группа миниатюр Вайцмана, в которую вошли *кодексы монастыря Иверон на Афоне* (№ 5), *Евангелие Национальной библиотеки в Париже* (gr. 54), *Евангелие Национальной библиотеки в Афинах* (gr. 118), получила своё наименование благодаря редкой исследовательской удаче К. Вайцмана. Учёный обнаружил в библиотеке немецкого городка Вольфенбюттеля бумажные листы из книги образцов, 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 (gr. 118). Тем самым эта рукопись, а также сближаемые с ней по стилю кодексы монастыря Иверон (№ 5) Национальной библиотеки в Париже (gr. 54), получили твёрдую 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 милетевскими фресками и другими памятниками за пределы средины столетия.

Евангелие Парижской библиотеки (gr. 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, игрушечнее.

Принципиальное художественное новшество – утрата блочного характера фигур. Они не рядоположены фону, а свободно и естественно развёрнуты в пространстве, уподобляясь круглым статуям с многомерными осями построения объёма. Поэтому из поверхности фона архитектурными элементами и велумом, переброшенным между ними, выгораживается некое подобие пространственной ниши, что знаменует шаг на пути пространственных поисков. Архитектура вновь следует приёму симметричного 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 обобщённости, всё – пронзительно иллюзорно, начиная от рамы, с подчёркнуто перспективно трактованными извивами лент, продолжая трёхмерными 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 – не безучастный фон. Чувство внутренней координации между предметами обстановки рождает своего рода диалог между элементами архитектуры, развёрнутыми под углами друг к другу, и импозантно раскинутым велумом.

Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия. Середина XIII в.

Внешняя активность художественного языка миниатюр существует как выражение необычной внутренней интенсивности. Именно поэтому здесь всё повышено по отношению к норме: объем, цвет и свет. Материальное начало подчёркнуто, ракурсы эффектны. Объёмы отличаются невероятной энергией проявления. Широко расставленные круглые колени евангелистов служат своеобразными монументальными пилонами 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 всё-таки обретена на каком-то сверх усилии, на широком дыхании целого. Типы ликов – крепкие, с энергичными чертами, с короткими носами, поражают сочетанием приземлённой конкретности и высокого духовного восторга. Лица поблескивают, плоть готова разорваться от

переизбытка силы. Иллюзорно вылепленная, она натянута, но ещё и гранится скульптурно. Письмо – активное, темпераментное и захватывающее, вызывает чувство восторга. Во всём есть ощущение демонстрации сверх возможного и в художественном, и в человеческом смысле.

Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия. Середина XIII в. Фрагмент

Архитектоника лиц и фигур связана с новым качеством полноты явленности человеческой *virtu* – действенности, добродетели и достоинства одновременно, причём выраженных с благородной 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 ещё крупнее и осанистее, они ещё активнее вырастают над датой велума на сверкающем золотом фоне. Более широкое и мощное движение пластики образуется за счёт более лёгких цветовых отношений. Светлые тона словно надувают драпировки, расширяя и монументализируя фигуру.

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

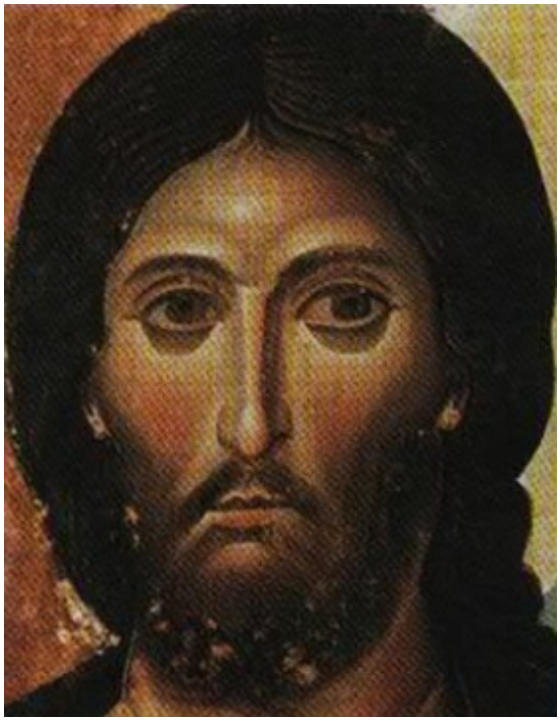
Этот принцип значительно усилен в афинском Евангелии (gr. 118), где огромность, размашистость фигур приобретает эффект прямо-таки монументальной росписи. Массивность и энергия тел противопоставлены воздушным тканям одежд, исполненным с нескрываемым любованием красотой материи, красотой мира и человека в нём. Обострённое чувство античности сказывается не только в абсолютно классическом рисунке драпировок, но и в особой материальности каждой частички бытия, и одновременной её идеализации. Нежная акварельность шёлковых драпировок подчёркивает 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 прозрачны ми 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 Мастера, но нельзя исключить и чуть более позднего времени создания, в сравнении с двумя первыми рукописями.

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

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 всё выглядит проще, основательнее и приземлённее. Фигурки – кургузые, крупноголовые, подчёркнуто упругие, объёмные. 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 нём подчёркнута идеальная выверенность черт, их структурность и точная геометрия. Однако всё это отступает 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 объёма, в глубине, богатстве и интенсивности цветовых слоёв, 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 слоёв, позволяющих измерить взором глубину живописи до сияющего белого грунта. Свет сопряжён с объёмной структурой. Он активно моделирует форму, высвечивая её выступы. Мазки практически неразличимы, настолько плотным, словно отлитым из единого куска, выглядит сияющий объём лика. Плотность и светоносность материи – отражение её цельности, её чистоты. Икона написана бессанкирным приёмом на светлой прокладке. Притенения выполнены поверх основных охр мягким подвижным тушёванным рисунком, незаметно переходящим в цвет волос и бороды. В живописи много деталей, традиционно личностно связанных с образом Спасителя: описи драгоценного пурпура, пурпурные штрихи румянца (как в Спасе VI в.), белильные тончайшие описи кончиков волос, словно влажных там, где они касаются лба и шеи (намёк на пережитые страдания), соединение торжественно-царственной фронтальности с живой, человеческой асимметрией взора.



Спаситель. Икона из деисусного чина. Середина XIII в.

В самой манере письма подчёркнуто 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 Лицо Бога, и душа моя была спасена» (Иоанн Дамаскин). Сам акт созерцания носит творческий характер. Здесь нет традиционного для Византии углублённого 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 санкирю, традиционнее по смыслу, проще для понимания.

Архангел. Икона из деисусного чина. Середина XIII в.

Синайский Деисус открывает целый ряд синайских икон 1225–1250-х гг. Это особая тема в искусстве XIII в., значимая ещё 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 приёмы, частично – иконографию, как правило связанную с патронатом 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. Заострённость всех художественных

средств дополняет картине. Чаще всего это иконы патрональные, или с обязательными святыми и на полях. Крестоносцы любили иконы с образами конкретных реликвий Синая (Богоматерь Неопалимая Купина, Моисей), святых воинов. К излюбленным типам относились образы Богоматери Киккской и Богоматери Знамение.

Св. Пантелеймон. Икона. Первая половина XIII в.

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 торс и голова, обилие свободного фона по сторонам от фигуры ещё больше подчёркивают вертикальную ориентацию. Новое впечатление достигается по сути дела укрупнением и застылостью старых приёмов и форм.

Пластика не очень выражена, но сама линия приобретает размах, чувственную данность и весомость, а цвет характеризуется контрастами ярких охр, интенсивных румян и голубых седин святителя. Всё 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 одухотворённой стилистики XII в. Длинные фигуры, маленькие руки и ноги создают эффект зыбкого покачивания в золотом пространстве фона. Естественность взаимных поворотов, разнонаправленность взглядов подчёркивают разомкнутость композиции, в которой отсутствует застылость, характерная для столь больших икон. Идеальная стереометрия черт ликов, 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 определённое 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 приёмы Деисуса уникальны, а язык этой иконы вполне распространён и узнаваем. Стиль в ней приобретает иконную завершённость, почти академизацию. Поверхность доски лоснится и сияет. Формы укрупнены, стилизованы, по-новому монументальны и округлы. Объёмы отличаются точёностью, а линии упруго врезаны в идеальную и твёрдую гладь иконной поверхности. Выразительному языку иконы есть аналогии, в том числе и среди русских произведений до 1234 г. (начала татаро-монгольского нашествия).

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.

Св. Георгий. Икона. Середина XIII в.

Лёгким налётом 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 далёкой Сербии – *фрески в церкви Св. Николая в Студенице* (1240) и *роспись храма Богоматери Левишки в Призрене* (1230). Тот же округлый ритм, мягкие, надутые, немного аморфные с точки зрения строгой византийской структурности формы, широкие контуры. Та же интонация сердечной задушевной 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 создаётся *монументальный цикл в церкви Св. Апостолов в Пече, Сербия*, занявший весьма необычное место в византийском искусстве XIII и. Широта и мощь влияния стиля этих фресок ощутимы даже ещё 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 Пече 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 её 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 солеей (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 сверх выразительным объёмом 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 незыблемостью и мощью. Пропорции массивны, тела демонстративно увеличены. Подчёркнутый ритм словно высекает, режет и гранит сочленения тел и голов.

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

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

Объёмы 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 скульптуре. Объёмы не только полновесны, они сверх реальны. Их поверхность, строящаяся на драматичных противопоставлениях выступов и впадин, абсолютного света и тьмы, не имеет аналогий в реальности. В рамках человеческой плоти, в границах человеческой души разрешаются мировые катаклизмы. В них Господь созидает материю, и отделяет свет от тьмы. Драма света, соприкасающегося с полной тьмой, в этой живописи приобретает нравственный, этический смысл, создаёт ощущение страстной борьбы, исполнена глубокого вероисповедного пафоса.

Особой энергии исполнено письмо: пастозная лепка явно преобладает над тонкими лессировками. Фактура выглядит матовой, непрозрачной. Часто поверх уже законченной моделировки, делаются мазки «сухой» кистью, создающие эффект резко и сильно прочерченной поверхности, передающий внутреннюю силу созидания формы, её темпераментного воссоздания в художественном процессе. Так, например, сделаны веерообразные пробела – складки мафория Богоматери, тени на шее апостола Павла.

Внутренним стержнем живописи становится пафос рождения преображённого человеческого естества. Не случайно центром композиции храма был Спаситель Вознесения, «взявший на себя

почерневшее человеческое естество, и преобразивший падшую его икону в первобытную славу и красоту». В самой внутренней стилистике этих росписей есть некое ощущение первобытности, не случайно вызывающее ассоциации с раннехристианским искусством. В основе живописи храма лежало не античное чувство меры и гармонии, не эллинский иллюзионизм, а экстатические фрески катакомб и рельефы саркофагов. Общность внутренних процессов определяет родственность художественных поисков. Доминанта духовного позволяет «не заботиться» о сохранении естественной природной красоты, которую так ценили в Византии. Прежние представления об изобразительных канонах смело нарушены: пластика, пропорции подвергнуты деформации, свет и тени усилены, колорит сгущён и напряжён, в гамме преобладают глухие, сумрачные тона (темно-лиловые, мрачно-синие, коричневые, тёмно-зелёные), «взрываемые» ярко-алыми пятнами. В центре всего стоит кардинальной важности идея – передать достоверность явлений горнего мира, сделать обетование веры безусловным. В росписях заключена та сила, которая заставляет поверить неверующего. Она не дана даром, не обретена с рождением, но утверждается в борьбе с неверием, поэтому она исполнена героики. Экстатический момент предельно обострён. Внутреннее горение внешне суровых и строгих персонажей фиксируется различными способами, и пятна алого полыхающего цвета – один из них. Так, алый кодекс Евангелия в руках апостола Павла становится образом сердца, горящего верой.

Экзальтация, экспрессия росписей храма в Пече неслучайны, как неслучайно обращение к раннехристианской иконографии. Именно около середины столетия (с конца 1230-х гг.) агрессия латинян против Византии вышла на второй этап. На завоёванные крестоносцами территории пришли католические эмиссары, и глумление над православной верой дополнилось физическими репрессиями против православных. Насильственная католизация, 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, привёл к подъёму авторитета и престижа Церкви. Непреклонность и чистота Православной церкви всё более ассоциировалась с монашеством Святой горы. Афон в XIII в. остался единственным центром, где продолжало совершенствоваться православное подвижничество. Он принял на себя всю тяжесть идейного противостояния латинянам, и карательных действий по отношению к православным. Навязываемое Восточной церкви униатство всегда Встречало на Афоне решительный отпор.

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

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 позиции православия, сохранить в неизменной чистоте, несмотря на гонения и 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 потребовало от православных подвига 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, вдохновлённую высокими примерами первомучеников. Но в этом обращении к искусству раннего христианства был и ещё 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», 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.

Деисус. Фреска апсиды церкви Св. Апостолов в Пече

Генезис стиля церкви Св. Апостолов, безусловно, наследует традиции пластического стиля начала 1230-х гг. Однако и пластика, и ритм, и колорит в нём подвергнуты сильному изменению. Основные категории стиля живописи в Милешеве здесь утрированы и приобрели новое содержание. Мягкая

гармония милешевских фресок, их мажорная оптимистическая интонация в искусстве середины столетия оказались невостребованными, и совсем не потому, что фрески Печа, по мнению В. Джурича, принадлежат к монашескому направлению в искусстве XIII в. За живописью Печа стоила новая духовная позиция, определённая иной эпохой, нуждавшаяся в экспансивном и драматическом языке.

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.

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 в нижнем ярусе. Те же фронтальность и статуарность крупных фигур, тот же решительно «вытесанный» объём, 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 личнóго и во фресках церкви Св. Апостолов, здесь приобрёл очень яркий, почти бирюзовый оттенок, а все цветовые сопоставления – бóльшую нарядность и звучность. Одновременно художник, создавший эти фрески, мастер иной эстетики. В его образах, при всей их экспрессии, много новых художественных приёмов, особо продуманных, работающих на внешнюю красоту росписей. Такие типы и такие образы известны по живописи Печа – 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.

Апостол Павел. Миниатюра Апостола. Третья четверть XIII в.

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.), 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.), во *фресках церкви Св. Иоанна в Агиос Вассилиос на Крите* (1291) и в других провинциальных греческих памятниках. Русская живопись тоже оказалась затронутой этим влиянием, и *фресковый цикл в Снетогорах*, ряд псковских икон 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 её, 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 довольно широкий круг иконной живописи. По преимуществу это памятники Синая. Подобно монументальным ансамблям, не все они одинакового качества. Некоторые представляют образцы смешения с латинской струёй, 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 чёрной рамы одежд, кажутся особенно объёмными и выразительными.

Крещение. Икона. Вторая половина XIII в.

Праздничный чин из монастыря Св. Екатерины на Синае (третья четверть XIII в.) отмечен флёром латинского окружения, но в целом стилистическая традиция Печа предстает в нём (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 вишнёвых и синих оттенков с яркими алыми пятнами, интенсивность светотени и белил, всё это восходит к росписям храма в Пече. Жемчужные обнизи нимбов, грациозные трёхчетвертные повороты (Богоматерь в сцене «Рождество»), ряд умилительных 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, включён в обрамления стрельчатой формы. Силуэты не жёстко вписаны в границы икон – по сторонам остаётся свободное поле, благодаря чему впечатление литого, кубического, словно выточенного из дерева объёма фигур усилено. Рисунок складок одеяний подчеркнут: его линии упруги и наполнены энергией. Контрасты светотени доминируют. Массив лиц разграфлён 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 приём подвергнут упрощению и утрировке. Синайский апостольский чин помогает вскрыть, хотя бы отчасти, природу особой популярности художественного языка пластического стиля Печа. Его приёмы доступны, его интонации убедительны, даже при упрощении стилистики он сохраняет силу и глубину выразительности.

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

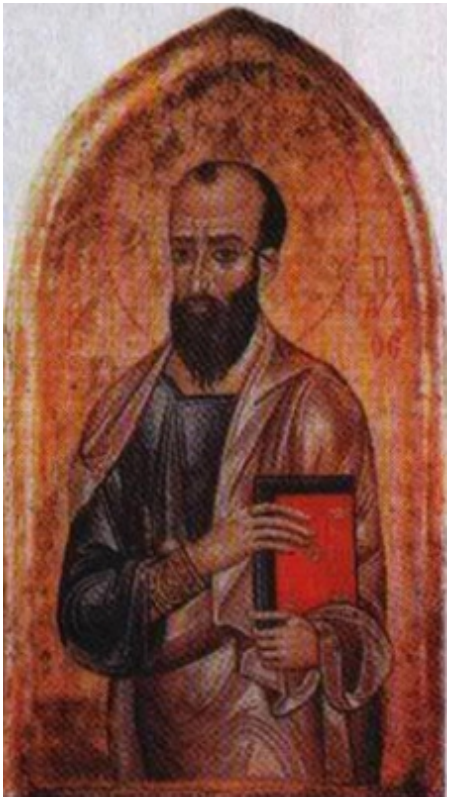
Ещё большее огрубление заметно в *синайской иконе Богоматери Киккотиссы* (последняя треть XIII в.). Совершенно иначе выглядит современная ей *Богородица Дексиократусса*, сочетающая энергичную, барочно усиленную пластику с нежным бело-розовым тоном моделировки лика. Тонкие, изящные руки Богоматери написаны с не меньшим совершенством, чем её 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 её 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 подчёркнуто миловидные, 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 серьёзным содержательным основам искусства такого типа. Нечто подобное происходило в памятниках 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 далёких 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-зелёные и тёплые розовые оттенки) и светлостью, активно применяются золотые атеисты 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. Всё то, что призвано подчеркнуть небесное происхождение образов – крылья ангелов, драгоценность одеяний Спасителя и Богоматери, 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 *росписи Храма Св. Иерофея в Мегаре*, где в куполе представлены грациозные ангелы, склонённые Перед Спасителем. Фрески Мегары принято котировать 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 «*Богоматерь на престоле с предстоящими ангелами*», «*Богоматерь Аристократусса*» *из триптиха* (середина XIII в.),

«*Архангел Михаил*» и «*Апостол Пётр*», входившие в состав деисусного чина и др.



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

Особое место в живописи XIII в. занимает *роспись храма Успения Богородицы в Мораче* (1252). Кажется, в стиле её оживает спустя длительное время традиция искусства «около 1200 г.» студеницкой живописи. Храм построен князем Стефаном, сыном Вукана в качестве мавзолея. Это однонефная базилика с одной апсидой и куполом над средокрестием трансепта. Фрески сохранились лишь в диаконнике, посвящённом пророку Илии. Кроме житийного цикла пророка в люнете над окном – «Богоматерь Влахернитисса», в уровне окон – «Благовещение», а ещё ниже – Деисус в виде трёх полуфигур в медальонах. Как и в группе миниатюр Вайцмана, во фресках храма Успения происходит явное освобождение от фронтальности, стремление учитывать в моделировке объёма его многомерный и многоосевой характер. Свободные позы весьма естественно воплощают сложнейшие ракурсы. В фиксации места, занимаемого фигурой, нет ничего

подчёркнутого. 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 Студеницы. Только в сравнении с древними памятниками всё исполнено мягкой и упругой пластики и кажется крупнее и структурное. Фигуры становятся длинными, их движения гармоничны. Жесты исполнены благородной сдержанности. Типы ликов тоже обыгрывают комниновские идеалы. Здесь много внешней красоты, аристократизма и породистости, во всём – глубокое благородство и одухотворенность. Изменяется характер письма. В объёмах не подчёркивается гранёность и рельеф. Сплавленные тонкие переходы, сложные перетекания цвета, обилие прозрачных, просвечивающих слоёв и длинных, идущих по форме мазков, свидетельствуют о преобладании живописного принципа над пластичностью. Не случайно и колорит фресок – светлый, тёплый, богатый разными тонами. По мнению сербских исследователей, источником стиля росписей храма в Мораче стала живопись Никеи. 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 пытаться 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.

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

Ангел. Фреска купола храма в Мегаре. XIII в.

Ещё 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 г современным искусством никейского происхождения, с живописью Сопочан. Но в то же время природа этого искусства – иная. в нём нет блеска, размаха, торжествующего победительного духа, пронизывающего византийскую живопись после возвращении Константинополя (1261). Внутренняя интонация – сокровенная, сосредоточенная. Художественный язык исполнен «тихой» классики, определён сугубо христианским содержанием. Особая сдержанность, стремление говорить «под сурдинку», на котором строят свой диалог с предстоящим образы боянских фресок, одинаково далеки и от триумфального

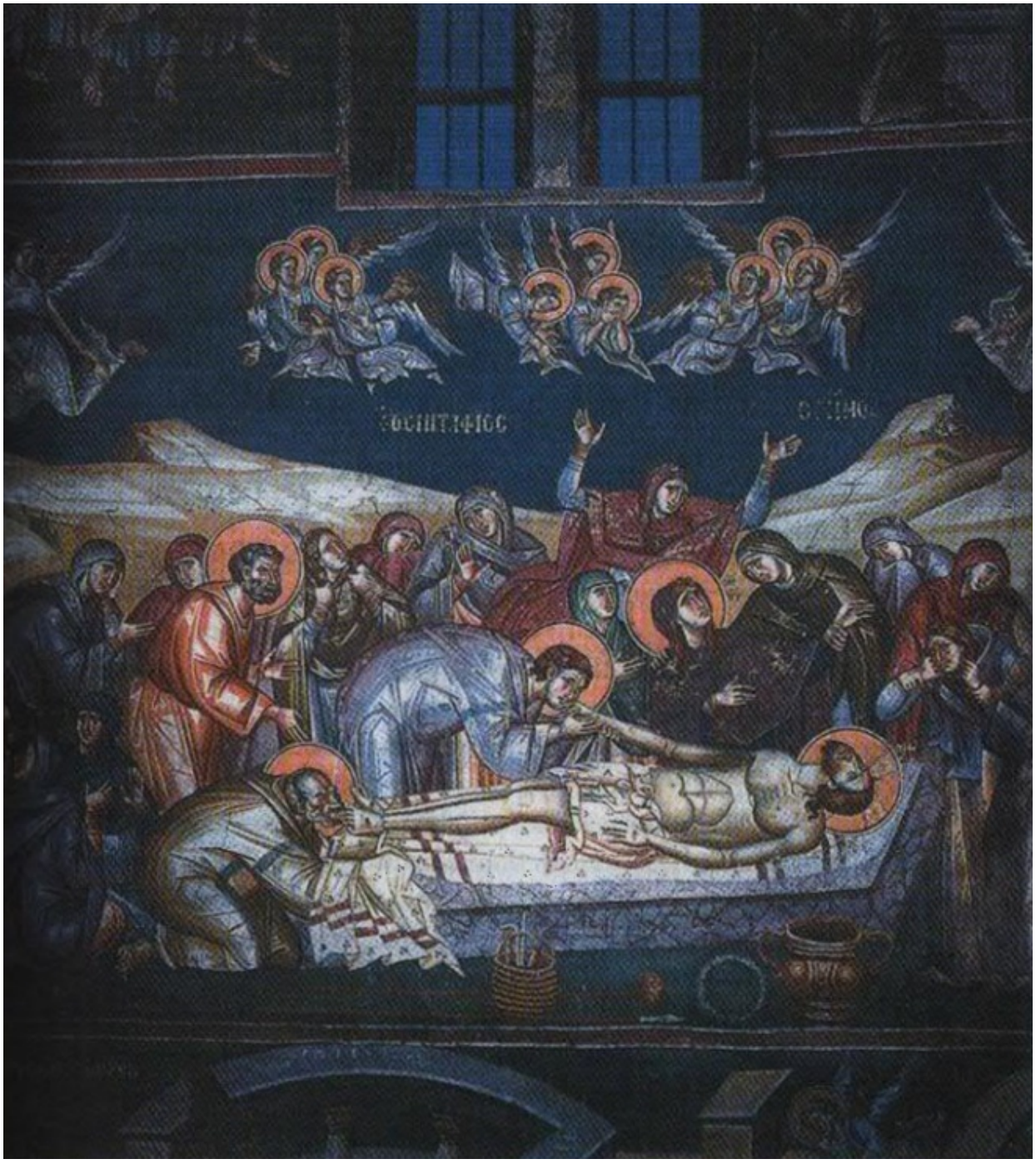
неоклассицизма сопочанского типа, и от сурового искусства пластического стиля середины столетия. Предшествует росписям Боян родственное по установкам искусство Студеницы и Морачи. Это позволяет предположить, что «мягкое» направление, открытое в XIII в. «стилем около 1200 г.», не пресекалось на протяжении столетия, составляя фундамент, на основе которого появлялись более яркие варианты.

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.

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 одухотворённые лики созданы многослойной сложной системой моделирования объёмов. Колорит несколько сумрачен по тону, но намеренной аскезы в нём нет. Встречаются яркие и красивые сочетания бирюзового, розового, серо-белого, эффектно выглядящие на синих фонах. Ведущая 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 ассоциации, 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 *росписью 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 своём 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 всплывёт в середине XIV в., и станет основой возвращения христианскому изображению его иконного смысла.



Оплакивание Христа. Фреска храма Богородицы Перивлепты в Орхиде. 1295

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 слоёв 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 минуту. Однако взойдя на императорский престол, Михаил попрал, 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 её утвердить, большая часть клира поддержала владыку. Унию с латинянами, память о ненавистном владычестве которых была ещё так свежа, открыто отверг византийский народ. Михаил, понуждаемый нанскими легатами, прибёг 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, возбуждённый 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), набиравшего 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 отрёкшейся от православия.

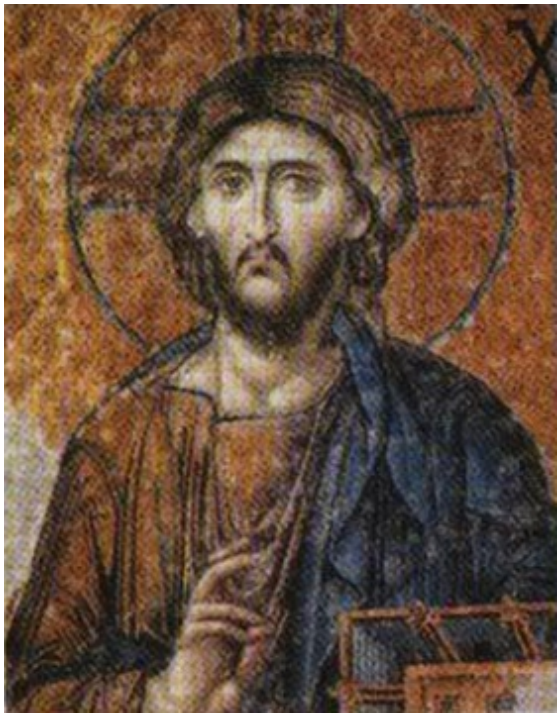
Понятно, что именно эти драматические обстоятельства внесли ноты трагичности, суровости, мрачной экспрессии в искусство 1270-х гг., ещё недавно во фресках Сопочан сияющее торжествующим эллинством и жизнеутверждающим оптимизмом. Многие исследователи старшего поколения пытались толковать перемены в византийском 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 ещё несколько. Среди них – разноликость художественных тенденций, которые впервые могут быть восприняты как отражения индивидуальной художественной позиции. В большом количестве появляются

подписи художников. Искусство утрачивает безличный характер. Творческий почерк мастера хорошо опознается, несмотря на общераспространённые тенденции к «учёному конструированию» стиля. Античное перестаёт осознаваться как героическое – это обыденный и знакомый каждому язык, набор формул. Чувство эллинского утрачивает высоту « штиля», становится повседневной реальной жизни. Неслучайно 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 Перивлепты 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 ещё элементы старой, подчёркнутой пластичности открытого взаимодействия с предстоящим образу, 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 стилю.

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



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

Деисус в южной галерее храма Св. Софии Константинопольской возник после возвращения греками Константинополя, в качестве благодарения за осуществление, лелеемой византийцами на протяжении столетия, мечты. Поэтому здесь нет императорской четы, обычной для вотивных 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 соединён с камерностью художественной интерпретации, с виртуозной техникой, рассчитанной на очень индивидуальное разглядывание образа. Пространственная свобода, естественность постановки фигур друг относительно друга подчёркнуты обширными цезурами, разделяющими образы, и эффектом некоторого удаления, отгороженности от мира зрителя. Воздушность и подвижность фона фиксируются совершенно античным приёмом, «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, лёгкостью, импрессионистичной множественностью материи, словно отражающей сложность мира. Прозрачность теней, дымчатое перетекание моделировок рождают впечатление тающей плоти. Объёмы 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, пройдённый Византией в XIII в. к обретению натуральной красоты, трёхмерного объёма, «живоподобного» вида «воплощённой» плоти. Для трёх 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, расчёта 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 несёт 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

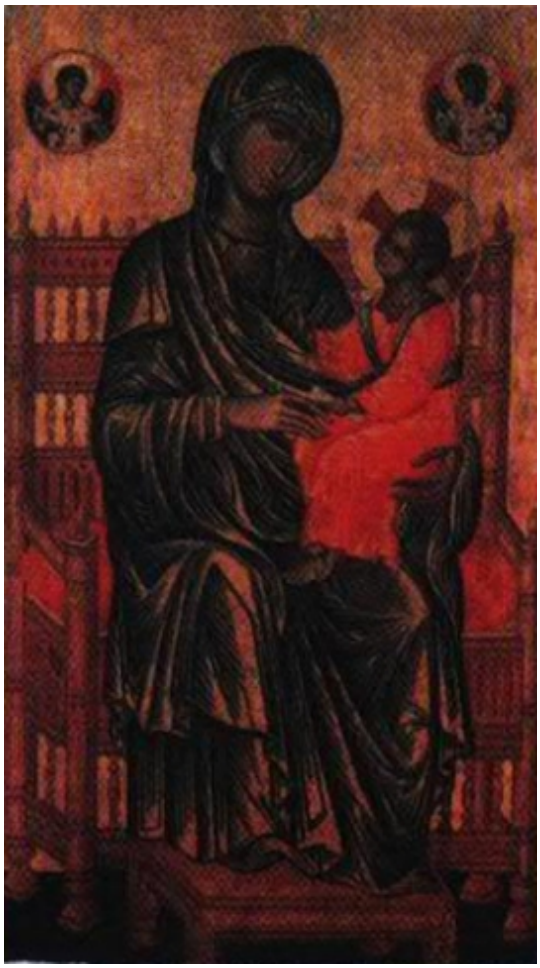
духовный Подвиг, связанный в первую очередь с интеллектуальными усилиями, с трудом духа (Иоанн). Не случайно Иоанн Предтеча облачен не во власяницу анахорета, а в одежды философа, стяжающею Господа высотой помыслов, «духовная искаша». В его лике, несмотря на нежную розовость карнации, подчёркнуто движение линий, разделяющих плоть. Сам их ритм – изменчивый, струящийся, сложный, выступает как свидетельство «пути» – напряжённости и полноты духовных исканий, заполоняющих всё существо Иоанна. Иначе написана Мария. В её лице – больше структурности, пластики, больше откровенной земной, нежной красоты. Но красота её – 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 щёкам, заставляют вспомнить о Деве, ткавшей завесу в Иерусалимском храме, вкупе ткавшей основу плоти будущего Спасителя. Именно в образе Марии использован способ импрессионистической «шахматной» проработки поверхности тёмными и светлыми кубиками, восходящий к самым древним, античным импрессионистическим принципам моделировки.

Богоматерь из Деисуса. Мозаика храма Св. Софии Константинопольской. Иоанн Предтеча из Деисуса. Мозаика храма Св. Софии Константинопольской

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

Драпировки нераздельны с ощущением колорита. Их узор, расположение складок целиком определены избранным оттенком синего цвета, абсолютно одинаково применённого для одеяний всех трёх фигур. Этот цвет, с добавлением золота, самый высокородный, самый мистический в византийской живописи – цвет нетления, сохранения в неизменной чистоте первородной 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, сопряжённую с границами, положенными человеку в познании. Иным выглядит цвет и характер 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 лике Спаса, при переходе щёк 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 соединён с невероятной по цвету внутренней одеждой – хитоном. На плече Спасителя хитон кажется золотым, оттенённым цветами одежд и Богоматери, и Предтечи. Но на складке с гребенчатыми пробела́ми 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.



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

Представляется безусловным возникновение этого искусства и среде самой утончённой гуманистической и богословской элиты, сумевшей к концу XIII столетия удивительным образом соединить христианство с эллинством, 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).

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

Принципиально те же понятия содержания образа, но взятые в укрупнённом, и гораздо более доступном ключе, в *иконах Спаса и Богоматери из монастыря Хиландар.* Не подлежит сомнению увеличение масштаба, гораздо более резкая структурная обозначенность, полнокровная массивность, нескрытая фактура. Всё в целом создаёт образный строй – конкретный, определённый, 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. Ещё героичнее по интонациям, раскованнее и весомее 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 эллинством, 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 серьёзное увлечение неким неясным сенсуализмом 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 Никеи. В Парме, Ассизи, Венеции, не говоря уже об областях традиционной православной ойкумены, есть памятники, несущие на себе отблеск главы этой культуры.

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

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. Немногословно, уверенность в силе классических принципов мышления, пронизывающих всю роспись целиком, сказываются даже в иконографии. 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 лёгких 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, возведённого Господом для человека, столь соразмерны пропорции заданий, подчиненные ритмам золотого сечения, столь ясны внутренние соотношения, настолько они исполнены света. Композиция архитектуры подчинена идеально скоординированному сочетанию инверсной перспективы с ортогональной. Пространству присуща особая сценичность. Этот театральный момент последовательно проведён 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 её и выразительной. К флангам композиций обязательно нарастает экспрессия, усиливается жестикуляция, больше динамики в позах и ликах изображенных. Центральные фигуры окружены обширными пространственными цезурами, создающими ауру значительности.

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

Объёмы вылеплены мягко и согласованно. Форма понимается очень широко, но в проработке её 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 одухотворённые, гибкие, скользящие эллипсы, овалы и параболы заставляют вспомнить лучшие образцы греческой вазописи и рельефа. Конечно, основой драпировок является классический принцип «мокрой ткани», демонстрирующий анатомическую структуру тела, однако

рисунок складок укрупнён. Ткани мягкие, тяжёлые, адекватно демонстрирующие полновесное реальное существование материи – не взлетающей, не отдуваемой ветром, а ложащейся и падающей широкими складками. Так же полновесно и структурно исполнены объёмы ликов. Колорит и цвет составляют основу этой живописи. При размахе и большом масштабе изображений в них нет ничего линейного, силуэтного, очерченного. Всё лепится краской, переливами цвета. Лессировки выполняются прозрачными дополнительными цветами, а не белилами. Это определяет при светлости колористической гаммы, её удивительное богатство и живость.

Вся роспись выглядит просветлённой, розово-золотистой. Жёлтые 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, просветлённый характер целого, красоту и гармонию каждой детали. Совершенная красота воспринята здесь как отличительный признак божества, проявление святости вообще. Причём само понятие красоты, света, с каждым новым образом испытывает возвышение интонации: «Велика лепота ствари (окружающего мира, природы), ещё лепше – храма, наилепше же в Горнем Иерусалиме». Этот вдохновенный восторг сербского церковного писателя Доментиана могли бы разделить мастера сопочанской росписи. Красота рая в глазах византийцев XIII в. – это, конечно, красота античности, эти два понятия взаимозаменяемы. Тема рая, красоты новой твари, в которую облечётся 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 мёртвых, не будет тогда ни белых, ни черных, все будут одного лика и одного возраста». Не случайно в росписи отсутствуют юноши и старцы. Все изображённые – «средовеки», «в меру возраста Христова», достигшие совершенной духовной зрелости, отражённой в ясности и совершенстве внешних обликов.

И фигуры, и жесты, и взгляды изображённых 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 одухотворённости. 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, запечатлённой, 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 целеустремлённой энергии, сведённых 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 nuns* («здесь и сейчас»), сопряжённого с христианским: «времени больше не будет», удавшееся в Сопочанах в границах классической гармонии и красоты, повторения себе не найдёт. 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 её

стиле затруднительны. К близкому для сопочанской росписи стилистическому кругу можно отнести ещё 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 объёма 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 идёт 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* «*Даниил во рву львином*» *в Византийском музее в Афинах*, несомненно, отправляется от стиля Сопочан как от образца. Об этом свидетельствуют театральная сценичность композиции, осанистость фигуры персонажа, выразительность жеста, внутренняя наполненность взгляда. Однако и изменения разительны. Фактура стала более плотной и жёсткой, письмо лишено прозрачности, в цвете исчезли тонкие оттенки.

Этой иконе, с её ярким локальным цветом, широким силуэтом, простотой и точностью моделировки личнóго, 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 отличало высокое качество и крайне сложная для этого времени программа. По богатству ассоциативных сцеплений, сложной символике, учёному многословию трапезундская роспись опережает современное ей монументальное искусство. Именно здесь впервые обнаруживаются сцены развитой ветхозаветной типологии Богоматери («Скиния», «Лествица Иакова», «Храм Премудрости», «Ложе Навуходоносора» и др.), которые станут обязательными для раннепалеологовских

декораций. Искусство Трапезунда выглядит проще, резче, хотя и оно знакомо с идеалами классической гармонии, блистательно воплощёнными в Сопочанах.

Распятие. Икона храма Богоматери Перивлепты в Орхиде. Третья четверть XIII в.

Не упрощает, а заостряет, и отчасти маньеризирует строй Сопочан высокого качества *двусторонняя икона из охридской*

коллекции в церкви Богоматери Перивлепты (с «Одигитрией» и «Распятием» на оборотной стороне). Пропорции кажутся чуть утрированными, вытянутыми. В ликах, в движении складок подчёркнута не просто структурность, но резкие границы формы в различных пространственных слоях. Появляется «готическая» заострённость, намёк на стилизаторство (особенно в «Распятии» на обороте иконы). В образе Богоматери явно ощутимо страдание. Оно подчёркнуто сведёнными бровями, резкой белильной штриховкой, контрастом света и тени. Мягкий тушёванный свет, отличающий сопочанские фрески, здесь начинает падать активными плоскостями, потоками и линиями, динамизируя поверхность изображения, лишая её былой гармонии. Идеальная иконная гладкость и завершённость письма не снимают явно наметившихся сдвигов в сторону большей неустойчивости, может быть, остроты интонаций.

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

Уже в этой иконе, хотя её 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. Ещё 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 Хиландр на Афоне*», «*Богоматерь с Младенцем*» *из Византийского музея в Афинах,* «*Богородица Одигитрия*» *из Оружейной палаты Московского Кремля* (все – конца XIII в.), возникает особая точёная завершённость объёмов, 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 – глухие, сдержанные, благородные. Краски делаются как бы дымчатыми, неяркими. Очень изменяется фактура. Письмо словно утрачивает плотность, становится более текучим и прозрачным, не столь жёстко соединённым 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.. Этот кодекс – палимпсест. Миниатюры его написаны поверх соскобленных иллюстраций XII в., очевидно не устраивавших новых владельцев с эстетической точки зрения. Миниатюра рукописи представляет собой новый тип иконографии, так называемый, расширенный портрет евангелиста, когда он представлен вместе с апостолом, что явно свидетельствует о возрастании повествовательных задач.

Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия. Конец XIII в.

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 мастерской. В них подчёркивалась 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 меблировки, 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. Тяжёлые архитектурные сооружения, замыкая сцену со стороны

фона, придают ей завершённость композиционного строения. Однако новые принципы пространственного единства торжествуют далеко не во всём. 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 пюпитра 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, объёмно, даже массивно, с незаметными переходами от зеленоватого санкиря к тёмным охрам личного. Но при этом тканей гораздо больше, чем нужно. Их узор обострён и подчеркнут, а все контуры материй отмечены трепетными игольчатыми белильными бликами. Беглый переменчивый свет появляется и в ликах изображённых персонажей, усиливаются отдельные мотивы драпировок (складки на левой руке Павла), каскадом падающих вниз. Наконец, появляются неожиданные цветовые оттенки, порой искусственные, напряжённые 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».

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

Почти таким же напряжением отличаются лучшие миниатюры группы мастерской Феодоры Раулены и близкие к ним иллюминованные памятники. *Миниатюры кодексов Апостола в Ватикане* (gr. 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 Филофеу* (№ 5) сформулировали

основные принципы палеологовского стиля, наметили пути к рождению нового образного языка. Рукописи эти отличает подлинно аристократический вкус, рафинированное изящество. Необыкновенно высокое качество пергамена, тщательные приёмы изготовления книги, богатая орнаментика, определённый тип каллиграфических почерков – отличительные признаки продукции скриптория Феодоры 1285–1304 гг. 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* (gr. 1208), около 1300 г. Старый македонский образец обусловил иконографию изображения апостолов – в рост и попарно, с длинными развёрнутыми свитками в руках. Силуэты длинных S-образных фигур манерно изогнуты. Руки и ноги – маленькие, с капризно отставленными пальцами, что типично для живописи палеологовской эпохи. Объёмы приобрели чеканность, литой характер, законченность отделки и полированную гладкость. Драпировки имеют эллипсовидный рисунок, их струящееся движение напоминает змеистые извивы. Жёсткие, 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 изощрённая образность и нескрываемая манерность свидетельствуют о том, что подобные миниатюры создавались в исключительно элитарной среде, стремящейся соединить эстетство художественного языка с серьёзным, прямо-таки экстатическим духовным смыслом.

Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия. Конец XIII в.

Евангелист Лука. Миниатюра Евангелия. Конец XIII в.

Евангелие монастыря Филофеу (№ 5) представляет ещё один вариант того же направления. Особая гранёность структуры тканей, ломающихся под острыми углами, несёт 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 изображённому остроту и пронзительность.

Вторая группа рукописей, тоже конца XIII столетия, более тесно связана со стилистикой предшествующего периода, подвергшейся здесь определённым изменениям. Все отношения пластики и пространства, объёма 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. Бельтинг. Очевидно, что ориентиром для преувеличенно массивных форм послужило искусство такого типа, как фрески церкви Св. Апостолов в Пече, где тенденция к сверхобъёмности 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 трёхмерных форм в пространстве усилены. Фигуры занимают особенно много места, написаны размашисто, с намеренно широко разведёнными коленями, отведёнными руками. Напряжённое 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 подчёркнутую 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 влечёт за собой повышения плотности. Монументальность сочетается с рыхлостью форм, подвижностью фактуры. Всё в целом производит впечатление исчерпанности развития, не случайно соединённой с количественным нагнетанием всех приёмов, 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 приёмах, 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 приёмам 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, причём главными в этой рукописи становятся объем и светотеневые контрасты. Огромные стоящие фигуры пророков поражают не общим масштабом, а крайней напряжённостью эмоций в ликах. Драматическая игра светотени, подчёркнутые 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, тяжёлая, с пафосом форм,

объёма, резким цветом, тяготеет к образным возможностям старого пластического стиля.

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 приёмы, своё понимание колорита, но для всех характерны преувеличенная массивность объёмов, 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 жёстким. Лощёный блеск рубленых, гранёных форм, кубический характер объёмов, яркая напряжённость и невероятная плотность цвета отвечают внутренней экспрессии, грубоватому драматизму. Всё 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 ещё раньше во фресках церкви Св. Софии Трапезундской) можно обнаружить сложную программу, с последовательно развивающимися циклами (праздничный,

страстной, богородичный), обходящими всё пространство храма. Хронологическое единство повествования – важный момент, подчёркивающий 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.

Пантократор. Мозаика в куполе церкви Богоматери Паригоритиссы в Арте. До 1290 г.

Храм Богоматери Паригоритиссы в Арте. Вид подкупольного пространства

Ключевой памятник искусства конца XIII столетия – *мозаики церкви Богоматери 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 далёких от подобного художественного языка. Храм был декорирован по заказу деспота Никифора Комнина Дука († 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 предстаёт в окружении сил небесных и пророков в рост, взирающих 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 Изекиилем «допущены» пророки Иона, Малахия, Софония и др. Вытянутое, многоэтажное, сложное пространство церкви действительно осенено огромной полуфигурой Пантократора, наполняющей храм славой. Пророки шествуют по кругу, и мотив движения внешне объясняет обязательные S-образные извивы фигур, полусогнутые колени, трёхчетвертные и почти профильные позиции. Фигуры – некрупные, с небольшими головами, вытянутыми пропорциями. Их движения и абрисы силуэтов идеально вписаны в сложные пространственные цезуры, образованные крыльями херувимов и колёс. Сам текст подчёркивает значимость динамического мотива в окружении Пантократора, спиралевидного накручивания 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 изображённых персонажей. Многие из пророков 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 создаёт впечатление

жизненно окрашенной и измеримой энергии, переполняющей пророков. Соединение мистики с натуральностью, естественной плотности объёмов с их растворением в импрессионистической световой стихии, демонстрирует насколько далеко искусство Арты ушло от героической посюсторонней классики Сопочан.

Пророк Иона. Мозаика в куполе церкви Богоматери Паригоритиссы в Арте

Пророк Софрония. Мозаика в куполе церкви Богоматери Паригоритиссы в Арте

Лики пророков выполнены совершенно необычно. По сути дела, мозаичисты работают кубиками смальты как цветовыми пятнами, лепящими форму. Черты ликов некрупные, камерные, с личностно окрашенной интонацией душевной жизни. Но лепятся они энергичными сопоставлениями чистых открытых цветов: ярко-зелёного, ярко-жёлтого, розового и серого. Вдобавок личное предстаёт, 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 изображённых – тонко дифференцированного, очень человечного и камерного. Этим

контрасты мозаик Арты не исчерпываются. Главный – в противопоставлении мощной недвижной 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 изображённых персонажей, импульсивный стиль – всё это будет использоваться и в раннепалеологовском искусстве.

Богоматерь Эпископсис. Конец XIII в.

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

в искусстве второй половины века. Мягкие, очень непосредственные образы, с нервной физиогномической асимметрией, запечатлевающей мгновенную схваченность персонажа, его временное существование, типичны для этого направления. Камерность внутренней структуры, расчёт на сугубо индивидуальное восприятие, некрупный масштаб, мотивы запечатления каждодневной реальности делают это искусство человечески измеримым и понятным. Художественные средства – намеренно некие, неактивные, словно рождаются случайно. В них нет ничего искусственного или чрезмерно усложнённого. Кажется, в образах этого направления нет претензии на глобальность охвата событий. Их строй тесно соотнесён лишь с внутренним миром отдельной человеческой личности. Способы достижения этого камерного, личного измерения могут быть разными. В *иконе Богоматери Эпискепсис из Византийского музея в Афинах* – это подчёркнутая детскость, невинность и изящество облика Марии и Младенца. Большие размеры иконы лишь подчёркивают деликатность характеристик, нежность карнации и доверчивость образов. Эпитет афинской Богоматери Дексы (она держит Младенца на правой руке) – Эпискепсис (Защитница, Хранительница), усиливает человечный аспект содержания. Высоко открытые голые ножки Младенца, трепетность касаний Матери и Сына, мотив тонкой складки гиматия Спаса, пропущенной меж пальцами руки Марии – всё 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 подчёркивается. Красные, либо зеленоватые описи обнажённой 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.

Богоматерь. Мозаика храма Порта Панагии в Фессалии. 1283

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 мастика 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 объёма. Сдержанный колорит построен на приглушенных тонах, заставляющих особенно отчётливо видеть

светящийся лик воплощённого Спасителя. Близки иконе Исторического музея по стилю, но более грубы по технике исполнения, образы архангела и Богоматери из нартекса в монастыре Ватопед на Афоне. Маленькая *иконка Христа Пантократора из Эрмитажа* кажется ещё живее и непосредственнее. Лёгкий 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 слоёв, сопоставлены на поверхности, словно для того, чтобы запечатлеть мотив непредсказуемости самой жизни. Кажется, к этому же кругу близок *Спаситель из Ланского собора во Франции – икона*, созданная, может быть, в более раннее время, скорее всего сербского происхождения, вывезенная крестоносцами.

Точки пересечения с иконой Богоматери Эпископсис 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 подчёркнуто феерическая игра золотого ассиста на поверхности тканей и ликов. Только столичные мозаичисты владели виртуозной техникой, так называемого, разреженного набора смальца на восковой основе, придающей этим иконам особую воздушность и трепетность дыхания самой жизни.

Смягчённой лирической интонацией отмечены и *мозаики (мятых ворот – Порта Панагия в Фессалии* (1283). Их заказчиком был Иоанн Комнин Ангел. Фигуры, представленные в рост, исполнены в особой разбелённой гамме, придающей колориту дымчатость, мраморность, столь согласную с функцией икон в предалтарных нишах храма на вратах. Мягкость плавкой фактуры, нежные черты, стекающие силуэты, особая деликатность, сдержанность приёмов органично вписывают мозаики Фессалии в круг камерного направления.

Искусство XIII в. – многоаспектное, разнообразное. Оно не отличается такой внутренней цельностью как средневизантийская эпоха, или отдельные её 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. Всё 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 её перешагнуть. Однако этого не происходит, и очевидно, причину торможения следует искать не в «отсталом» экономическом строе Византии, а в исторической ситуации XIII в. 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.

Архангел Михаил

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 учёных 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. Учёный 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 её 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 авторов. 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 стилей. Наконец, в последнее время всё бóльшие масштабы приобретает стремление к «реабилитации» искусства второй половины XIV в. и рубежа XIV и XV вв., прежде рассматривавшихся как академические периоды. Интенсивно развивается в последние годы поствизантийская тематика, выпущены каталоги, появились новые концепции.

Главное впечатление от эпохи – поразительное обилие высококачественного художественного материала практически во всех областях творческой деятельности. Несколько отстаёт, 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». Экономическая ситуация Византии была весьма

далека от стабильности. Материальных предпосылок для расцвета художеств не было вовсе. У Византии не существовало ни малейшей политической перспективы, и территория её год за годом сокращалась, перед 1453 г. сведясь, по сути, к городским стенам Константинополя. Но, несмотря на отсутствие в казне денег, на унизительное 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 взлёт. Художественная и интеллектуальная интенсивность этого периода таковы, что затрагивают краем своей орбиты 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 её 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 её важнейшие ценности. Словно в преддверии неминуемого конца, византийская культура подводит итог своему развитию. Всё то, что Византия искала и находила веками, произносится в искусстве XIV в. в последний раз, с особенной интенсивностью и зрелостью.

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

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 мастера. 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 её 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 своё 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 осмыслении 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 нём 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 её основе лежит идея сложной диффузии небольших зон, более тонкой и деликатной дифференциации пространственных

отношений, рождающих впечатление прихотливой игры и динамики. Ещё отчётливее эти качества сказываются на оформлении экстерьеров зданий, которым в эту эпоху отводится всё большее место. Сложная узорчатая кладка, богатство светотени, обилие цвета, использование глазурованной керамики, глазурованных блюд и рельефов делали фасады поздних византийских храмов гораздо более нарядными, менее суровыми, органично вписывая их в окружающую городскую среду. Несомненна параллель между новым «живописным» стилем в архитектуре, и стилистическими категориями палеологовского искусства, так любившего некрупные, подвижные формы, их сложное взаимодействие, тонкую связную ритмику.

Ещё одна черта развитой палеологовской архитектуры – выраженная тенденция к миниатюризации. Памятники XIV в. – небольшие, однако в малом размере воспроизводящие типологию и объёмно-пространственные отношения грандиозной архитектуры. Сознательное сокращение форм отвечало новым представлениям о доминанте частного, камерного во всех формах искусства, связанных с культом, в том числе и в церковных зданиях. Развивается особый тип религиозного сознания, требующего подчёркнуто индивидуальных способов общения с божеством, своего рода «нового благочестия» (*devotio moderna*). 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 размерах. Скорее за этим приёмом скрыт чисто византийский ход – создание своего рода перспективной иллюзии, что характерно для живописи этого времени, увлечённой трёхмерными 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 изощрённую 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 четырёх колонках (храм Богоматери Паммакаристос). За пределами столицы типология более разнообразна. В Греции, в Эпире сохраняют своё значение постройки на тромпах (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 Илии), в Греции (церковь Панагии Мухлеотиссы), ещё 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 дробности. 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 отчётливого 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 периферии. 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 её археологами как «Е», и отнесённая 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 четырёх 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, всё 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 но 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,

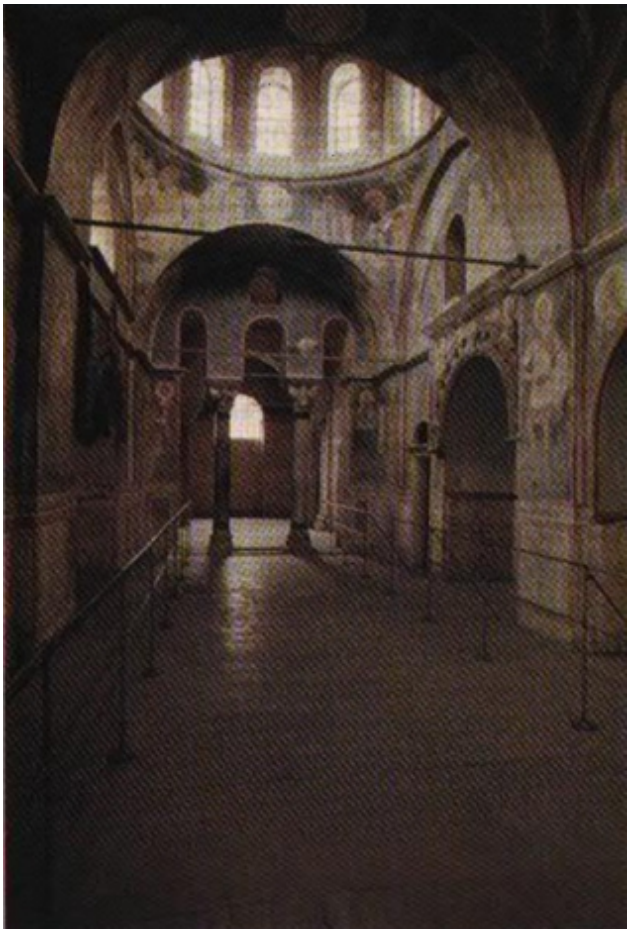
окружающей весь внутренний объём храма, типичны для искусства рубежа XIII и XIV вв., и не знакомы в столь подчёркнутом виде VIII и XI столетиям. Пространство, несмотря на свои достаточно крупные размеры, выглядит гибким, скользящим, подвижным. Когда на стенах храма существовала мраморная облицовка, эти качества были ещё заметнее. Объём вимы и апсиды имеет лёгкие лепестковые очертания, характерные для боковых алтарей построек македонской эпохи (Богородичная северная церковь Липсы). Как и в церкви Успения в Никее, основной объём окружён галереей-обходом, где на уровне второго яруса располагались хоры. Очевидно, на хорах находились особые молельни, 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 объёмы наоса и алтаря поняты как соразмерные, энергично сопоставленные литургические величины, окружённые галереей. В стенах галереи находились аркасолии, предназначенные для погребений.

Снаружи постройку отличает подчёркнутое узорочье кладки. Ритм декоративных элементов – многочастный, нарочито усложнённый, сочетающий измельчённые элементы с более крупными, орнаментику 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 её переменчивыми светотеневыми контрастами.

Очень похож на южную церковь монастыря Липса *главный храм монастыря Хора, посвящённый Спасу и Богоматери,* заново отстроенный (на старом основании XI в.) в начале XIV столетия. Ещё более отчётливо новые вкусы прослеживаются в окружающих основной объём помещениях нартекса, экзонартекса и параклесиона. Принцип диффузии, перетекания сложно организованной системы пространств, характерный для палеологовского периода, здесь совершенно отчётлив. Пространства взаимосвязанных помещений 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 парусах, уходят в глубину в люнетах, отступают в аркасолиях, «вздуваются» крестчатыми и скуфьеобразными сводами, возвышаются рёберчатыми 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 нём. Законы непрестанного становления, произрастания 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 проёмы и аркасолии, мраморная инкрустация стен, и конечно драгоценная мозаика. Рафинированная архитектурная концепция и изящное убранство отразили вкусы фундатора постройки – Феодора Метохита.



Монастырь Хор (Кахрие-джами) в Констнантинополе. До 1321 г. Интерьер параклесиона

Столь же сложно интегрированный декор украшал небольшую капеллу – *погребальную церковь во имя Богоматери Паммакаристос*, возведённую 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 четырёх 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 тромпах.

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

Главное новшество в интерпретации старинного, и казалось бы столь совершенного типа, что изменения уже невозможны – ещё более отчётливая дальность 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 объёмом. Окон в люнетах боковых стен нет, и в этом отношении боковые компартименты также подчинены центральному. Тройные арочные проёмы 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 не уцелевшей 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 серьёзность и величина купола, доминировало бы впечатление ювелирно отделанной вещицы, драгоценной табакерки, изобилующей сложными формами убранства.

Наружный декор храма Богоматери Паммакаристос 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 создаёт сложный синкопированный ритм.

Императорский дворец Палеологов во Влахернах (Текфур-сарай) в Константинополе, построенный вначале XIV в., позволяет оценить исключительную насыщенность декором имевших поверхностей здания, рождающих изменчивые импрессионистические впечатления, построенные на прихотливой смене контрастов света и тени. Здание – трёхэтажный прямоугольник с двумя парами широких проходов, обрамлённых колоннами. Второй и третий этажи сплошь прорезаны оконными проёмами, оси которых и, соответственно, ритм, не совпадают. Кажущееся произвольным чередование широких и узких проёмов, 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 ещё к церкви Богоматери Панагии Халкеон, построенной в македонское время. Действительно, некоторая общность в крупном сопоставлении низких галерей и высокого центрального ядра, большей массивности объёмов, 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 салоникские сооружения непохожими на изящную и хрупкую столичную архитектуру. В духе нового времени – повышение высоты центрального объёма, 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 её принадлежит к редкому в XIII–XIV вв. типу храма на тромпах, 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 объём

(ширина Подкупольного квадрата – 10 м) с восемью опорами – выступами стен, которые служат основанием для купола. Однако в отличие от кафоликонов 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 лишённым спокойствия, и осеняющей гармонии старинных храмов на тромпах. По мнению А. Орландоса, 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 освещённого столпа под куполом, и темных обходных галерей. Словно героическая эпоха, сопряжённая с активным противостоянием греков захватчикам, нашла отражение и в архитектуре.

Центральный объём завершается трёхапсидным алтарём и окружён с боковых сторон и с запада обходными двухэтажными галереями, на которых расположены хоры. Хоры открываются широкими арочными проёмами в центральное пространство и осеняются четырьмя главами. В упрощённом 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 однонефные церкви.

Необычен внешний вид храма Паригоритиссы. Трёхэтажный объём трактован как монументальный кубический стилобат купола. Его четырёхскатное покрытие делает связь куполов с

нижними массами совсем не очевидной, а демонстративно противопоставленной. Нижний этаж лишён окон, его стены прорезаны лишь порталами входов. Два верхних этажа расчленены типичными для греческой архитектуры сдвоенными 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 получат 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 Дере-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 ещё 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 ещё одно проявление возрожденческих мотивов в культуре Палеологовского ренессанса. Менее очевидным в этом смысле представляется

взаимодействие с Южной Италией, значение этих контактов возрастёт лишь в XV в.

Самыми ранними постройками Мистры, возникшими как и основной пласт новой архитектуры в конце XIII в., являются *базилики Св. Дмитрия* (1292) *и Богоматери Одигитрии* (Афендико) *в монастыре Бронтохион* (1311–1322). Это большие трёхапсидные храмы, центральное пространство которых с трёх сторон окружено хорами, раскрывающимися в подкупольный объём аркадами на колоннах. Над рукавами креста, вписанного в базиликальную схему, поставлены ещё четыре купола. Пятый завершает нартекс. В храме Афендико 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. Фёдора 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 четырёх колонках). В 1430 г. построена самая поздняя купольная базилика Мистры – *храм Богоматери Пантанассы*. По структуре он близок храму Афендико. Кроме обилия куполов, удлинённого 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). 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 – всё 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 утончённого классицизма в его наиболее гармонической фазе. Преобладает впечатление лёгкости, освобождённости, естественности в проявлении классических реминисценций. В отличие от искусства XIII в. здесь нет ни пафоса, ни глобальных установок, ни крупных масштабов. Во всём 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 сопряжён блестящий расцвет во всех гуманитарных областях, связанный с ориентацией на новые гуманистические ценности. Императора окружает целая плеяда учёных, 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 учёным, занял при дворе Андроника место великого логофета империи – сделался, по его собственному шутливому определению, «кормчим прохудившегося 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 утончённым эстетом, во всём искавшим гармонию.

Наряду с увлечением платонизмом среди византийских интеллектуалов процветали увлечения западной философской культурой. Так, Дмитрий Кидонис, учёный уже следующего поколения, перевёл Фому Аквинского и был хорошо знаком с западной схоластикой. Благодаря Кидонису и его единомышленникам номинализм из области неясного философского понятия перерос в отчётливую 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 времени 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 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 переплетались 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.

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

Представления гуманистов, особенно личные пристрастия Феодора Метохита, определили характеристики главного ансамбля первой трети XIV в. – *мозаик и фресок монастыря 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. Всё здесь в высшей степени исполнено χάρις – грации, тонкого шарма, аристократической утончённости и идеального равновесия. На всём лежит оттенок «стильности», вкуса, эстетической самоценности. Роспись наиболее полно воплощала гуманистическую программу учёных философов, «видевших каппадокийцев через Прокла, Дионисия Ареопагита, через Платона, а Максима Исповедника через Аристотеля». Ансамбль отличает поразительное единство замысла и исполнения. Всё в нём 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 традиционные представления византийцев о монументальной декорации, здесь нашла применение новая, изобретённая 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 упрощённого 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 подчёркнута строго центрическая организация,

спокойная завершённость движений, симметрия. Лишь в сцене Успения, с её по-новому иллюзорным пространством, есть начатки нового принципа картинности. Классическим законам декорации соответствуют аналогичные принципы стиля – холодновато-нейтральной классики, обрётшей 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 нём 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 τοῦ Ζωντου (Страна Живых), приданный Спасителю, является аллюзией на стих 114-го псалма: «Буду ходить перед лицем 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 всём – нескрытый эстетизм, достигнутая гармония. Фигура больших размеров очень свободно располагается в обширном фоне люнета, впечатление грандиозности даже подчёркнуто намеренным укрупнением торса и дланей. Пластика отличается великолепной скульптурностью объёма, иллюзорной реальностью бытования образа. Тяжёлые драпировки, облекающие торс, исполнены с чувством подлинного классического языка. Их весомый ритм, сложность пространственных градаций позволяют показать естественное ощущение мягкой тяжёлой ткани, не скрывающей,

но демонстрирующей анатомическую структуру тяжёлого большого тела. В проработке объёма, в трактовке тканей нет и намёка на укрупнение или стилизацию. Они совершенно иллюзионистичны, «живоподобны». Сложная лепка личнóго, круглой шеи несёт в себе осязательный привкус 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 трёхмерного объёма иллюзорным светом.

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

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 идеальным, слишком отвлечённым и недоступным. Сдержанность, дисциплинированность, психологическая «молчаливость» образа диктуют его отстранённость, незаинтересованность в контакте с собеседником. В образе отсутствуют не только намёки на эмоцию или экспрессию – он не предполагает и нравственной, этической компоненты. Аристократическое достоинство, недоступность и неуловимость для контакта не позволяют рассматривать Спаса 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 бесстрастии. Духовное приравнено к интеллектуальному, причём в самой интеллектуальной основе отсутствует какой бы то ни было поиск или напряжение. Созерцание Спаса тон Зонтос возможно лишь сквозь призму абстрактного умственного общения. Художественные средства столь же неуловимы (хотя и осязательны), как и духовное, образное содержание. В них ничто не подчеркнуто, ничто не выделено, ничему не отдано преимущество. И внешне, и внутренне – перед нами образец объективированного познания вещей, смысла мира.

Деисус с Исааком Комнином и Меланной в люнете внутреннего нартекса представляет ещё 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 подчёркнуты 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 отрешённости Спасителя. Кроме того, самому типу, избранному для этой композиции, присущ неуловимый оттенок аристократического снобизма, прочитываемый в скользящей полуулыбке. Благодаря ей, тип кажется более острым и характерным, чем Спас тон Зонтос, но степень неконкретности образа здесь ещё выше, поскольку Спас из Деисуса подчёркивает сверхрациональную природу мысли. Даже предстоящая ему в молении Богоматерь исполнена нейтрального достоинства и покоя, мало совместимого с образом заступницы.

По внутренней интонации близки этим образам архангелы вокруг Богоматери из купола параклесиона и святые воины там же. Только в них, как кажется, классицизм приобретает оттенки академической элегантности и лоска. Отточенность и

скульптурная выглаженность объёмов 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 Богоматери и Христа сгруппированы вокруг куполов с изображениями Богоматери 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 нём 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 Богоматери и Спасителя. Сюжеты детства Христа, сцены жизни Богоматери, чудеса и притчи, представленные здесь, имеют подчёркнуто жизненный, достоверный характер. Сложно сплетённая система богословских аллюзий, основанная на богатстве гимнографии, ассоциациях церковного предания, помогает представить изображённое в контексте новой повествовательности, приобрётшей 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 параклесиона.

Введение Богоматери во храм. Мозаика экзонартекса монастыря Хора в Константинополе

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, лишён обязательного 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 подчёркивается горизонтальная протяжённость,

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 её 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 изображённого. 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, киворий, ротонды, экседры с балкончиками, объединяющие, как правило, несколько композиций. Архитектурные формы отличает отчётливая трёхмерность, им придана иллюзия охвата пространства. Фигуры, целые процессии часто располагаются внутри архитектуры. Обязательной однородности пространства во всех сценах способствует принцип мультипликации – продолженного действия, вызывающего ощущение острой театрализованности всего изображённого. Большинство сюжетов, таких как «Воскресение Христово», «Искушение Христа», сцены исцелений, представлено как несколько картин, развивающихся во времени. Последовательно разрабатываются приёмы трёхмерного построения пространства – достояния палеологовского стиля. Особенное развитие получают диагонали. Они побуждают взор к освоению глубины и

протяжённости изображения. Несмотря на отсутствие единой точки схода, композиции подчинены «интерьерным» принципам решения. Пространство в них предстаёт как сцена с открытой передней стенкой. Благодаря известной непоследовательности в проведении прямой перспективы, евангельские сюжеты выглядят слегка фантастичными, в них торжествует чувство динамической подвижности и лёгкой изменчивости мира.

Искушение Христа. Мозаика нартекса Хора в Константинополе

Тончайшее, обострённое 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, всё изображённое кажется невесомым, взлетает и парит. Органическая лёгкость всего происходящего, незатруднённость в перемещении и

взаимодействии, отсутствие тяжеловесной устойчивости обязаны своим происхождением грации, изяществу, особой утончённости. Поэтому все трёхмерные и иллюзорные достоинства этой живописи оказываются обманчивыми. На самом деле всё одухотворено, всё 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 великолепие, праздничная нарядность представленного в мозаиках мира сочетается с особой смягчённостью, лиризмом. Детские типы придают изображённому оттенок игрушечности, камерности. Действие кажется приближенным к реальности, только гораздо более красивым, нарядным и сказочным.

Фрески параклесиона серьёзнее и вдохновеннее. Напряжение 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 нити для гробниц. Соответственно, программа росписи связана с назначением капеллы. В высоком зонтичном куполе, открывающем 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: «Лествица Иакова», «Премудрость созда себе дом» и др. В центральном плоском своде – огромная композиция Страшного Суда. В конце 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.

Сошествие во ад. Фреска параклесиона монастыря Хора в Константинополе

Страшный суд. Фреска параклесиона монастыря Хора в Константинополе

Эмоциональный тон пространства параклесиона определяют композиция Страшного Суда, и фрески апсиды, исполненные на очень тёмных, почти чёрных фонах. Отчётливое 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 отчётливо 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

расчленённость. Облик самого Спасителя в центре свода в сияющей мандорле отмечен остротой, импульсивностью, подчёркнутым ракурсом и конвульсивной энергией движений. Жест его резко разведённых в стороны рук разрывает обычную ткань бытия. Его фигура, испещрённая зигзагами гребенчатых пробелов, 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 окружённый сиянием, но на Его руках и ногах отчётливо видимые раны от гвоздей распятия. Являющийся во Втором пришествии Господь словно только что сошёл с креста. Символически значимые детали иконографии подтверждают смысл движения ангела, сворачивающего свиток небес – свиток времён. Буквальное объединение предвечного, исторического и апокалиптического типов Спаса «сворачивает» время – «времени больше не будет». Резкие гребни ассиста, гранящие 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 озарённость становятся здесь главными. Они почти уничтожают классическую структуру, сохранённую лишь во внешнем облике персонажей.

Такой же внутренней интенсивности исполнена и сцена «Сошествия во ад» в конце апсиды параклесиона. Однако активная экспрессия, отчётливая креативность образов сочетаются здесь с обтекаемой мраморной красотой, с нарядной эффектностью «шёлковых» тканей, с выразительностью движений. Динамика, подчёркнутая резким перекрёстным построением композиции, делает экстатичность организованно. В ней появляется оттенок рациональной понятности, отчётливо прочитываемый философский смысл, а не мистическое начало. Подвижные стремительные ритмы, организующие композицию,

отличает эллипсовидный, закругляющийся рисунок. Пластика выглядит, пожалуй, ещё активнее. Кроме контрастов светотени в её 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.

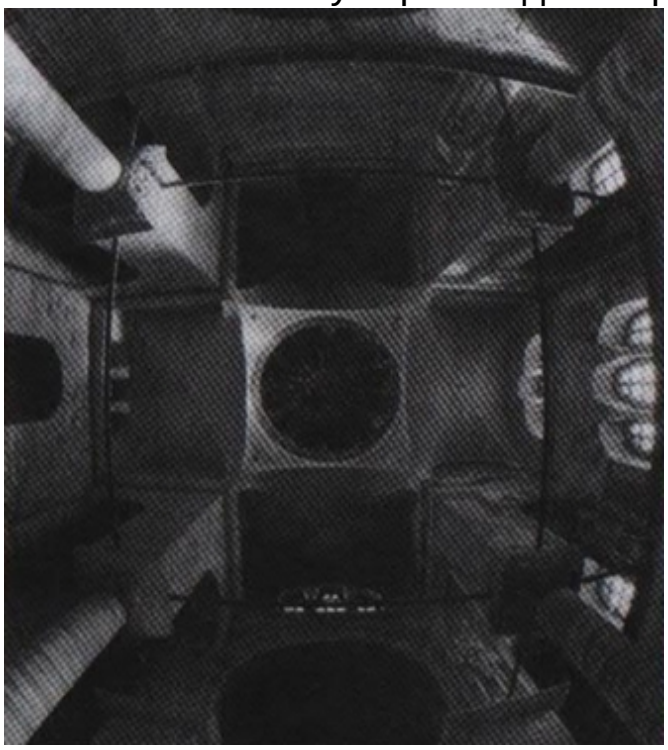
Иными выглядят святые отцы в апсиде. Их образы поражают суровостью, аскетизмом. Резкий контраст темно-синего фона и белых крестчатых риз повышает напряжение. Однородности цветового решения одеяний отвечает и исчезновение открытого цвета и фактуры в моделировке ликов. Личнóе выглядит однотонным, аскетичным.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

Богоматерь Ласкающая. Фреска параклесиона монастыря Хора в Константинополе

Пророк. Роспись храма Афендико в Мистре. 1311–1322

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, наделёнными красотой, классичностью форм и изяществом. Аскетичные образы могут сохранять впечатление иллюзорной полноты объёмов и внешнего живоподобия, касаясь лишь внутреннего содержания (как в мозаиках церкви Богоматери Паммакаристос), или полностью утрачивать материальность и визуальную красоту форм, словно сгорающих под напором внутренней, духовной экспрессии (фрески храма Афендико в Мистре). Важно, что они существуют как особое направление, и составляют своеобразную антитезу живописи гуманистического толка, подобно тому как в духовной культуре 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 Паммакаристос (Фетие-джами), созданные в 1304–1308 гг., демонстрируют как раз такое сочетание разных по ориентации образов. Маленький четырёхколонный 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 изощрённым убранством. Нарядность декора соединена с интенсивной сумрачной выразительностью образов святых в боковых нефах, с манерностью и прихотливостью в интерпретации сцен праздников. Программа росписи определена погребальными функциями капеллы. В апсиде здесь – Деисус, в куполе – Пантократор, окружённый 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 алтарём. Они молятся за умершего донатора капеллы.



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

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 похожа на узкие, стилизованные и сжатые фигуры предстоящих. Складки одежд в образах Богоматери 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. Бельтинга, художественные характеристики мозаик церкви Богоматери 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 компартиментах. В крошечных пространствах сосредоточено большое количество образов совершенно определённой и неожиданной окраски. Особая грация, изящество внешнего оформления сочетается в фигурах подвижников и монахов с сумрачностью, внутренней напряжённостью, 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.

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

Весьма близок к мозаикам храма Богоматери Паммакаристос *образ Иоанна Предтечи(?) на мозаичной иконе из Эрмитажа.* 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 Богоматери Паммакаристос.

До 1320 г. была исполнена *фресковая роспись капеллы Афендико 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 праотцов, святых отцов и пророков, в чьих изображениях доминируют мистически вспыхивающий 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 стилистическая направленность здесь та же, что и в столичном эталонном памятнике, салоникскую живопись отличают большая жизненная экспрессия, больший «реализм». Программа росписи основного пространства традиционна. Это Пантократор в куполе, окружённый 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 объёмов. 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*.

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

Преображение. Мозаика церкви Св. Апостолов в Салониках

Ещё более экспрессивными и непосредственными выглядят росписи Салоник – *в храме Св. Екатерины (1307), и в церквах Св. Евфимии (1303) и Св. Николая Орфаноса*. Резкие позы, нарочито грубые и сниженные типы, подчёркнутая световая разделка объёмов, 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

Благословение 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 лёгкостью в интерпретации материи. Живопись более прозрачна и подвижна, нежели было принято в это время. Объёмы лишены массивности. Красочная фактура обнажена. Поверхность активно взаимодействует со светом, а не отражает его. Эти особые Тенденции в искусстве Салоник получат ещё 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, приглашённых королём 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 плотном «натуральному» объёму. Самыми ранними среди них являются *фрески храма Богоматери Левишки в Призрене* (1307–1313), сохраняющие ещё 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 подчёркивается и в построении формы. Изображённое 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 приёмов 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, облегчённой фактурой. Подчёркнутая экспрессия,

разрыхляющая прежнюю плотность моделировок, экзальтированные позы и жесты, обострённая 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 (Кральевой 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 подчёркнуто 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 изящества, характерного для искусства Константинополя. Формы выглядят мощными, статуарно устойчивыми, пропорции – крепкими, объёмы – 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 объёму.

Рождество Богоматери. Фреска Кральевой церкви в Студенице. 1314

Ангел в сцене «Успение Богоматери». Фреска Кральевой 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 определённое 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, расчёт на длительное, близкое разглядывание. Существует мнение, что право обладания продукцией этой мозаичной мастерской принадлежало исключительно императорской фамилии, являясь своего рода царской инсигнией. 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 придаёт 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 подцвеченная 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. Большая 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.

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 её глубину, строгость силуэтов и особая капризность обликов свидетельствуют о более позднем возникновении иконы – в пределах второй четверти столетия.

Благовещение. Икона. Первая треть XIV в.

Подвижнее, экспрессивнее и энергичнее, с обилием профильных разворотов, резким подчёркнутым движением, с интенсивной и динамичной золотой шрафировкой (штрихами) кажется живопись *мозаичной иконы «Двенадцать праздников» из Опера дель Дуомо во Флоренции*. Она тоже была создана в императорской мастерской, но стиль её отвечает иным художественным установкам. В иконе сочетаются контрастные принципы. Грубоватость типов, резкость ракурсов, деформация пластики, повышенный динамизм объединены здесь со сквозной ритмикой, придающей внешне подчёркнуто 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.

Сорок мучеников. Икона. Начало XIV в.

К началу XIV в. относится ряд икон из церкви Богоматери I Перивлепты (Климента) в Охриде. Это, в частности, *икона Богоматери Психосострии – Душеспасительницы с* «*Благовещением*» на обороте, и парная к ней процессионная *двусторонняя икона Христа Психосостира с* «*Распятием*» *на обороте.* 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 трёхмерными 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, сближённостью фигур, а в «Распятии» – иллюзией перспективного сокращения фигуры Спаса. Соразмерность пропорций, тяготение к ясно выраженному объёму, завершённость форм, обтекаемых краской и светом, делают фигуры уподобленными идеально выточенным скульптурам. Движение кисти, фактура – совершенно неуловимы. Отделка живописной поверхности кажется идеальной. По красоте шёлковых 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 надиндивидуальность в позиции мастера, кажется совсем не заинтересованного в выражении личного почерка. Отдалённые 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 Охриле. 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 напряжённее, 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 подчёркнуты тонкими светлыми линями и пробелами. Подобные приёмы можно обнаружить в *иконе* «*Илий пророк в пустыне*» из Эрмитажа, тоже относящейся к первой четверти XIV в.

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 объёмов и архитектоники складок. Расплывчатая обобщённость контуров, тонкие, дробные

ритмы драпировок, обволакивающих фигуры, способствуют созданию образов деликатных, мягких. Этому впечатлению соответствуют и полуулыбки персонажей, их ускользающие взоры. Если эти иконы были написаны сербским мастером, то он явно примыкал к какому-то греческому, а не сербскому направлению.

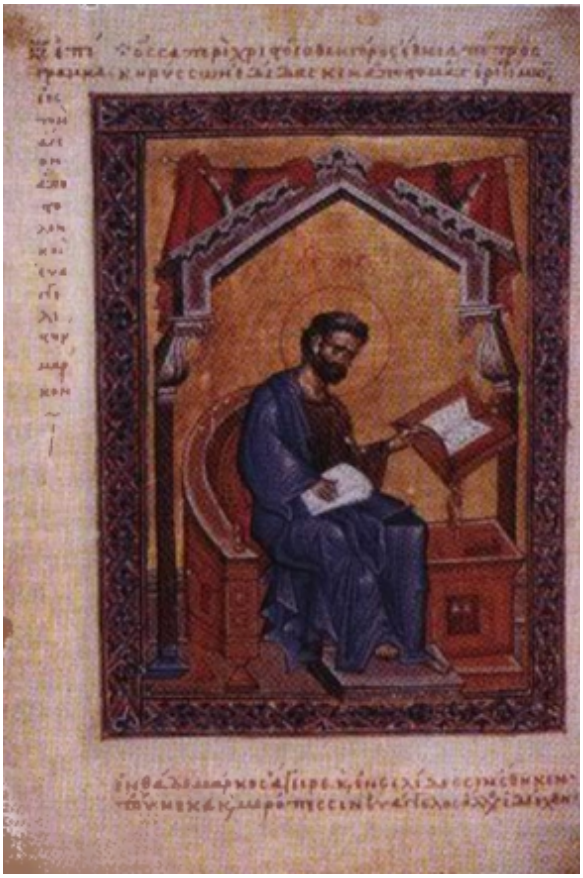
Культура времени Андроника Палеолога, связанная с расцветом гуманизма, исчерпала своё содержание к началу 1330-х гг. Отдельные её тенденции и образы продолжали существовать по инерции далеко за пределами Константинополя, поражая академической застылостью и иссушённостью. Не случайно целый ряд сербских памятников 1330–1340-х гг. С.Н. Радойчич 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, определённые 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 путём. Достаточно упомянуть, что будущий святой Григорий Палама лишь в 1339 г. публикует своё 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 непретворённое 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.



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

Евангелие монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (cod. 81) даёт твёрдую точку отсчёта начавшегося процесса. Оно датировано 1334 г. Обрамление в виде крыш и фронтона вроде бы по-прежнему подчёркивает замкнутость пространства, создающего интерьерную среду вокруг евангелиста Марка. Однако консоли фронтона 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, подчёркнутости границ всех форм. Тканей

драпировок становится очень много. Хрупкие, негнущиеся, они образуют острые углы. Нервный ритм подчёркивается опрокинутым подножием, поднятыми вверх острыми коленями евангелиста, а все грани складок усилены дробным светом и линейными росчерками. Свет 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.

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

Миниатюры Евангелия из лавры Св. Афанасия на Афоне (А 46) используют тот же иконографический образец, что и патмосская рукопись – с крышами-фронтонами, объединяющими пространство сцены. Но в самом построении пространства не используется типичный для начала века приём 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, пюпитров, изгибающихся в ритме общего «танца» подставок под книги и держателей для чернильниц. Позы евангелистов подчёркнуто лишены естественности. Фигуры не опираются на табуреты, а повисают в воздухе, готовые соскользнуть с опрокинутых седалищ. Условность позиций фигур отвечает новому принципу – неустойчивости, неестественности существования. Он должен обозначить нефизический аспект изображённого, 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 напряжённо сияет из глубины и по сути дела утрачивает материальную природу. Свет отличает повышенная сгущённость, динамика и обязательное «вытекание» за пределы формы. Он словно создает дополнительный контур вокруг фигуры, зрительно увеличивая и мистифицируя её размеры. Свет не является здесь средством иллюзионистического построения формы. Он становится средством создания иррациональной атмосферы – импульсивной, драматической и эффектной.

Рукописей такого плана довольно много в пределах 1330-х гг.: это *Евангелие из Валличелианской библиотеки в Риме* (К 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 подчёркнуто экспрессивная передача материи – резкой, рубленой, демонстрирующей дисгармоничное соотношение тяжести, объёма и плоскости, стремление формы занимать как можно больше места, превосходящего реальную необходимость и реальные законы плоти. Кажется, объём растекается за пределы, намеченные анатомической структурой. Такие оттенки можно обнаружить в миниатюрах Евангелия из афинской Национальной библиотеки (gr. 137) с композиционной перегруженностью листа, сгущённым переполнением пространства массой, внушительностью объёма фигуры.

Масштабность фигуры контрастирует с дробностью рисунка драпировок, расчленённых на резкие гранёные узоры. Выразительность, особенно светотеневая, повышена. Материю отличает новая напряжённость.

Миниатюры Евангелия Национальной библиотеки в Вене (№ 300) демонстрируют «барочное» увеличение тяжести и объёма материи, и одновременно крайне патетические способы её 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 создаёт сплошной тени, а выглядит как штриховка в ксилографии. В них столько же напора и столько же чувства преодоления тяжёлой, упругой, неподатливой массы. Надо сказать, что подобного – экспансивного, даже огрублённого 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 также секущими поверхности, как и графические штрихи – тени. Мир миниатюр венского Евангелия предстаёт 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 своё 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, укрупнённого и утяжелённого

линейного ритма складок, но и за счёт иррациональной световой интерпретации. Ткани драпировок, силуэты высвечиваются изнутри, создавая в фигуре, и вокруг неё, эффект сияния, отнюдь не являющегося отражением лучей от материи. Свет не совпадает с реальными контурами и 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.

Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия. 1340-е гг. Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия монастыря Ватопед на Афоне. 1930-е гг.

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

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

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, соприсутствия тайне.

Фигура евангелиста Иоанна буквально обращена «в слух». Она не опирается на табурет, а, несмотря на свою громадность, будто на наших глазах преодолевает земное тяготение, и возносясь, удерживается в воздухе действием иррациональных витальных сил. Иоанн, возвышаясь духом, словно разрывает границы земного бытия, выходит за пределы земной истории, он открыт действию внеприродных и внеисторических сил. Тенденция к укрупнению – общая, вырастает масштаб и в изображении Прохора, но в сравнении с ним воспаряющая фигура Иоанна кажется просто гигантской. Складки материй гиматиев обоих персонажей сверхобильны, их отличает повышенная динамика. Но в драпировках Иоанна главным вновь становится мотив кокона – овальной мандорлы, окружающей фигуру и олицетворяющей её одухотворённую энергию. Свободные, ломаные, длинные извивы складок приобретают вихреобразность. Они закручиваются вокруг фигуры, демонстрируя движение духа, «обуявшего» евангелиста, но отнюдь не анатомическое строение его тела. Цвет высветляется, из синего он становится голубым, светозарным, отражающим сияние небес, озарённость воздуха. Света так много, он настолько неотделим от движения складок, от самого цвета, что воспринимается как их вторая природа. Плоть, ещё, казалось, так недавно сиявшая нежными красками, молодостью и красотой, полная 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 её прежним физическим цветением. При этом плоть сохраняет признаки реалистичности. Все соотношения частей лика анатомически правильны, зрительно убедительны. Но живая материя полностью преображена светом. Совершенно особое выражение лика евангелиста, сочетающее одновременно и горе, и радость, и сокрушение сердца, и умиление, заставляет безоговорочно поверить, что Иоанн слышит небесные голоса, открыт Духу.

Евангелист Лука. Миниатюра Нового Завета. 1340-е.

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. 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, всё обнаруживает невероятную экспрессию. Она наполняет даже неподвижно сидящие фигуры. Все архитектурные формы очень сильно развёрнуты (буквально опрокинуты) на зрителя, а изображение обязательно касается границ миниатюры, и будто пытается

преодолеть их. Ритм кажется не просто нестабильным, но подчёркнуто 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. Сверхнапряжённая кинетика не только убеждает в том, что всё 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 подчёркивает запрокинутые – «смотрящие в небо» плоскости столов, табуретов и подножий. Именно свет придаёт контрастность, гранёность кубическим объёмам 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, подчёркивает полную неорганичность света, его спиритуалистическую природу, его самостоятельность по отношению к форме, если не самодовление. Благодаря свету форма может приобретать гранёную, плотную природу (евангелист Лука, апостол Пётр, «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 перестаёт быть связанным с материальной природой. Его изменчивость свидетельствует об одухотворении окрашиваемой формы, облегчении её веса, снижении физических качеств. Иногда фигуры могут уподобляться столпам голубого пламени, абсолютно не подчинённым 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 одухотворённой, буквально иллюстрируют евангельское понятие «тающей утробы». В выражении ликов подчёркнуто внутреннее

смятение. Состояние души персонажей миниатюр находится на границе слёзного трагического прозрения и светлой озарённости. Внутренний 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 нём 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 соприсутствия 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.

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

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

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* «*Минологим*» *Бодлеанской библиотеки* (gr. 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 неё 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 приёмы, хорошо известные ещё со времён македонского искусства. Формы укрупняются, монументализируются, контуры усиливаются, черты ликов приобретают подчёркнутую статичность и геометрическую вычерченность. Контрасты светотени становятся ведущим средством в формировании литого, как бы высеченного, или идеально округлого объёма. Формы моделируются очень плотно, едва различимыми мазками кисти. Главными средствами воздействия образа становятся простота, внушительность, ощущение внутренней силы.

В *иконах Богоматери Нерушимой стены и Богоматери Аврамиотиссы 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, трёхчетвертные 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 Аврамиотиссы доминируют экспрессия, пронзительность интонации.

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

К центральным произведениям эпохи относятся образы *иконостаса церкви Спасителя в Дечанах, Сербия* (1340-е гг.). Плотность объёмов, интенсивное высветление, противопоставленное области сгущённых теней, придают ликам особую, повышенную трёхмерность. Скульптурность форм сочетается с их световой озарённостью, 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 лике. Лица священных персонажей трактуются подчёркнуто натурально, крупно и выпукло. В этом есть аспект особой приближенности к человеку, ищущему утешения, расчёт на действенность молитвенного обращения. Неслучайно взоры святых обращены к собеседнику, и смотрят прямо «в душу» предстоящего. В образах середины столетия менее выражена усложнённая интеллектуальная, философская основа, в отличие от памятников начала столетия. Они проще, доступнее, серьёзнее 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. Усиливая фронтальность, плоскостность, подчёркивая линейную стилизацию контуров и особую гладкость письма, они достигают особенно острых аффектов. В *иконе* «*Спас София*» *из Фессалоник* (ок. середины XIV в., Ватиканский музей, Афины) фронтальность, симметрия, гранёная обточенность объёма доминируют. Рельеф снижен, впечатление бесплотности существования образа в пространстве иконной доски близко напоминает памятники XII в. Схематизация, усиление линейного начала становятся важными компонентами стиля, органичность перестаёт 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 обнажённой плотью Спасителя сияния. Возвращаются аскетические монохромные плави, тоже заставляющие вспомнить о XII в.

Ещё больше перекличек 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 чёрным) и возвращением старинных золотых гребенчатых ассистов.

Спас София. Икона. Середина XIV в.

Иоанн Креститель. Икона. Середина XIV в.

Такими же сложными и явно мистически окрашенными смысловыми тонами примечательна живопись *Распятия из Монемвасии в Византийском музее Афин*, Письмо – гладкое, отточенное, завершённое, вся поверхность иконы излучает сияние. Форма подтянута, ощущение объёма строго дозировано.

Контуры и силуэты – лёгкие, изящные, совсем не связанные заботой о представительности или масштабе. Хрупкие длинные пальцы Иоанна, Марии и Спасителя излучают свет. Телесное лепится мелкими нежными мазочками и обязательно проявляется, просвечивается такими же короткими живописными слётами. 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 обнажённой 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 затаённого 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 объёмов, внезапные росчерки света на смуглой поверхности ликов, сложные противоречивые интонации образного содержания сближают эти иконы между собой. Характер проработки складок тканей – упругих, энергичных, и как бы прорезанных в твёрдой 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), 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 отчётливости объёмов и одновременного их светового преображения.

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, gr. 1242), *иллюстрации Кодекса Гиппократа* (там же, gr. 2144) созданы под влиянием иконных решений.

Среди фресковых ансамблей этой эпохи самое существенное место принадлежит *росписи 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 её зодчий, приглашённый из приморского Котора – фра Вит. С.Н Радойчич выдвинул гипотезу, что мастера, расписавшие церковь Пантократора, 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 её пределы. В стиле росписи академизация языка раннепалеологовского возрождения идёт 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 переступают разгранки, а изображённое едва не «сваливается» за пределы композиции. Диагональные, острые построения обязательно направлены из глубины к зрителю, вслед за развитием пространства. Затруднённая организация движения, динамичная и застылая одновременно, вызывает намеренное подчёркивание контраста между объёмными 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 подчёркивание неожиданно оборванных движений почти повсюду заостряют рисунок контуров, приводят к застылости поз и жестов, фиксации очень крутых поворотов голов и «вытянутых» затылков. Преувеличенная жёсткость и динамичность линейного ритма возникает как результат целенаправленного выведения композиционных связей за

отчётливо 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 тёмному цвету, акцентирующему замкнутость объёмов, 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.

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

Фрески церкви Св. Дмитрия в Пече (Сербия), исполненные после 1345 г., обнаруживают большую свободу. Цвет облегчается, отличается прозрачностью и текучестью, композиции – более лёгкие 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 Синаитом. 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 исихастской позиции, учения исихазма. Повторим его основные положения, разработка которых принадлежит отцам Василию (Кривошеину) и Иоанну (Мейсидорфу).

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 приобрёл 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 перевёл 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 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 не готовой. 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 богословствовании, 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 Церкви. Неслучайно 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». 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 трёх 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 свет Фавора (свет обожения) является лишь тогда, когда он охватит не только тонкий ум, но душу и всё 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 – *apalheia*, вновь подчёркивалось 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 образов. 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 даёт мало образов *телесно* пережитого преображения, оставляя возможность двоякого истолкования: и в духе доведённой 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 ещё 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, посвящённая богословским проблемам исихазма, мы лишь кратко суммируем основные положении 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 гуманисты 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 трём лицам и представляющая обнаружение Бога вовне. Бог непознаваем и неприступен по сущности, но открывается миру и человеку в своих энергиях. Если для Варлаама и гуманистов всё, 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 тоже божество непостижимо по сущности, но всецело сообщается по благодати, обоживая всё человеческое естество и делая его сродным себе. Сущность и энергия божества «нераздельно различны». Кроме важного, но традиционного постулата о возможности *прямого богообщения и богопознания* не символическим, косвенным путём, 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 несотворённого.

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 рацио, 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 сообщимости 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, преображающей мир и человека. Можно даже сказать, что искусство этого периода – пневматологическое по содержанию и внутренней окраске образа. Всё сковывающее, повторяющееся, последовательно и механистично воспроизводящее структуру мира, истории, человека – уходит. Композиции делаются особенно динамичными, лёгкими, асимметричными, пронизанными импульсивным движением. Во всём подчёркиваются экзальтация и вдохновение. Художники освобождаются от диктата скульптурности форм, и весьма легко манипулируют объёмами и анатомией.

В *миниатюрах Евангелия монастыря Иоанна Богослова на* Патмосе (gr. 82), *Романова Евангелия из Хиландара на* Афоне (cod. 9), *типика монастыря Ватопед* (cod. 1199), *рукописи из Национальной библиотеки в Афинах* (gr. 71) особенно бросается в глаза необыкновенная лёгкость и прозрачность письма, акварельная размытость красок, подвижность общей структуры, некрупность 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.

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

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

В *миниатюрах Евангелия из монастыря Ватопед на Афоне* (cod. 937) художественный язык нарочито примитивен, но именно

это позволяет иллюстратору с лёгкостью деформировать объём, добиваясь 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* (gr. 150) прежняя классическая гармония, кажется, разрушается совершенно сознательно, ибо «не может спокойным оставаться человек, горящий любовью к Богу», внимающий Его гласу. Последовательное искажение анатомической структуры, крайние формы «готического» излома фигуры, вдохновенная некрасивость лика апостола Иоанна – приёмы, целенаправленно работающие на создание образа духовидца. Не случайно и луч света, исходящий от божественной десницы, здесь превращён 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 приёмы стилистики так называемых очерковых миниатюр, широко известных с начала столетия. Это рисунки пером, лишь слегка подцвеченные краской, и совсем не имеющие привычного для византийского миниатюрного письма плотного и последовательного наложения красок. Можно назвать в пределах XIV в. целый ряд произведений, по стилю и технике относимых к очерковым миниатюрам. Это *миниатюры рукописи из лавры на Афоне* (A-76), *кодекса из лавры Саввы Освященного на Афоне* (cod. 357), *кодекса в Галерее Уолтера в Лондоне* (gr. 350), *листы из Парижской школы изящных искусств, коллекции Виллоуби в Чикаго* и др. Между тем не следует преувеличивать значения в генезисе экспрессивного стиля очерковых приёмов. Они существовали в Византии практически всегда, но были востребованы лишь в период 1350–1360-х гг. Именно тогда раскованный художественный язык, подвижная и лёгкая пульсация как бы самой основы плоти, свобода её ракурсов и движений, динамика течения прозрачной

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

Праздники Господни. Икона. Третья четверть XIV в.

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 подчёркивается 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 облегчённость самой материи, где впадины и выпуклости рельефа формы фиксируются крайне небрежно. Графика (контуры, штрихи) всюду заменяется живописным мазком. Сквозную ритмику обязательно подчёркивают 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, далёкие от завершённой классической красоты лица. Иконография этого ряда произведений поражает неожиданным сочетанием конкретных, остро найденных деталей и подчёркиванием космичности изображённого (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.

Успение Богоматери. Икона. Третья четверть XIV в.

Иначе, гораздо более интеллектуально и осознанно выглядит стиль «*Успения Богоматери*» (Эрмитаж) «*Богоматери Умиление*» *с пророками на полях, полуфигурного* «*Иоанна Предтечи*» (там же). В их живописи меньше спонтанности, непосредственности. Художественные средства – более тонкие и хитро продуманные. Особого внимания заслуживает икона

«*Успение Богоматери*». Её сложный богословский подтекст уникален. Композиционное решение необычно. Благодаря асимметрии – расположению фигуры Христа ближе к левому краю иконы, возникает мотив постоянного смещения, сдвига диагонацей, лежащих в основе композиции. Сдвиг осей построения рождает эффект мгновенного импульса, «запускающего» механизм внутренней динамики пространства иконы, отражаемого им мироустройства. Этот эффект поддержан своего рода 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 организация всей росписи. Её иллюзионистическая целостность, подчинение ей архитектоники разграничивающих элементов (фризов, разгранок и др.), намеренное преодоление границ отдельной композиции, всё 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*. Всё изображённое осознано как драма, происходящая в едином времени и едином пространстве. Поэтому изменяются пространственные категории. Пространство, утратившее замкнутость и статику интерьерных построений ещё в 1330-х гг., здесь приобретает качества всеобъемлемости развития, становясь подчёркнуто 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 действования 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.

Преображение. Фреска церкви Св. Апостолов в Пече. 1360

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, предстаёт в Волотове как дом Премудрости. Неслучайно софийный мотив многократно повторен в символике образов росписи. События евангельского цикла восприняты как строительство космической гармонии. Домостроительство Господне – как дело создания одушевлённой Вселенной, космоса душ, покоящихся в божественной деснице. Этот процесс далёк 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 подчёркнуто отсутствует что-либо установившееся или определившееся. Это позволяет каждому верующему присоединиться к процессу – стать частью творимой ныне истории, созидания космоса Премудрости.

Импульсивность, стремительность, лёгкость, 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. Всё изображённое 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 объёмами, с отсчётом 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 создаётся легчайшими прозрачными переливами цвета и подвижными росчерками, пронзена цветом и светом, словно стремясь за пределы материального естества.

Светá – 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 ещё 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, воплощённому в росписи. Всё 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, нервозный рисунок, острая графика контуров, быстрые световые блики – всё заставляет трактовать сцену как внезапно открывшееся экстатическое видение. Неизвестный росписи Волотова мистический страх перед божеством, апофаза божественного составляют смысловую суть композиции. Типы ликов совершенно освобождены от классической красоты – это острые, гротескные профили. Доминирует экспрессивная театральность. Акцентированные жесты, «вывернутые» готические позы, зажимаемые в ужасе рты – всё подчёркивает впечатление мистичности, драматичной эмоциональности происходящего.

Вдохновенная мистика определяет и строй *фресок церкви Богоматери Перивлепты в Мистре,* датируемых 1360-ми гг. Очень тёмные, оттенка маренго, фоны подчёркивают хрупкость и невесомость фигур, закутанных в лёгкие 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, материальное выглядят относящиеся к близкому времени *икона* «*Похвала Богоматери с Акафистом*» *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 всём очевиден более конкретный поиск, стремление продемонстрировать преображение земного вещества. Несмотря на внешнюю подвижность, весь внутренний строй образов такого типа связан с гораздо большей стабильностью, положительностью заключённых в нём идеалов. Новая истина, провозглашаемая в этих произведениях, отличается лишь лёгким налётом 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, воплощённых в этом круге, очевидны.

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

Классика соединяется с внешней динамикой и в *миниатюре со сценой Преображения из Богословских сочинений Иоанна Кантакузина в Национальной библиотеке Парижа* (gr. 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, определён идеей выбора пути, стоявшей не только перед историческими персонажами эпохи, но и перед самой Византией. Идеальность чисто математической логики композиции, холодноватый блеск и совершенство миниатюры с «Преображением» заставляют считать её одним из самых аристократических по замыслу и исполнению памятников 1370-х гг. Отношение такого искусства к экспрессивному направлению – чисто внешнее. Из этого направления заимствованы определённые средства и приёмы, в то время как основная интонация образа весьма далека от проявлений экспрессии.

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

Более отчётливо 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 Лескове, 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 ещё 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 *псевдоэспрессивного 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, исключающее какую бы то ни было дематериализацию, наоборот, подчёркивающее 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 примирикий) были сыновьями Дмитрия Палеолога и Анны Кантакузины. Братья были основателями Афонского монастыря Пантократора, где в нартексе кафоликона находилась ктиторская фреска с их изображениями и посвятительными надписями. 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 её 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 объёма усилены его предельной визуальной пластичностью, вылепленностью. За каждой частью формы предполагается трёхмерность. Идеальный строй классически сгармонированных пропорций выглядит анатомически достоверным: он не предполагает ни малейшего схематизма, умаления или условности. Физическая красота, как и отчетливо выраженная иллюзорность изображённого, 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 лишённая оптической глубины и просвечивания, богатая и многоцветная палитра. Плотность охрений, яркость санкирей (светло-зелёный и ультрамарин), стушёванность теней и зернистость фактуры письма придают лику и шее подчёркнутую материальность. Драпировки – мягкие, убедительно осязаемые, окружают фигуру с трёх 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.

Христос Пантократор. Икона. 1364

В противовес иллюзорности и реальной ощутимости образа, которые здесь, несомненно, имеют программный характер, земная материя вспыхивает божественными лучами, одевающими всё 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 всё интенсивнее. Сильная веерообразная штриховка, кажется, не наложена на лик, а излучается им, причём особенным таинственным образом. Чем сильнее становится свет, тем очевиднее в образе человеческое и «плотяное». Человеческое, естественное не искажается от прикосновения лучей, как это было прежде. В чуде 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, преображённый божественным светом. Именно это даёт своеобразную внутреннюю меру образу. Уходит в прошлое экспрессия, будь то радостное возбуждение или мистическая озарённость. 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 отстранённости, как в начале столетия. Во всём подчёркнута 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

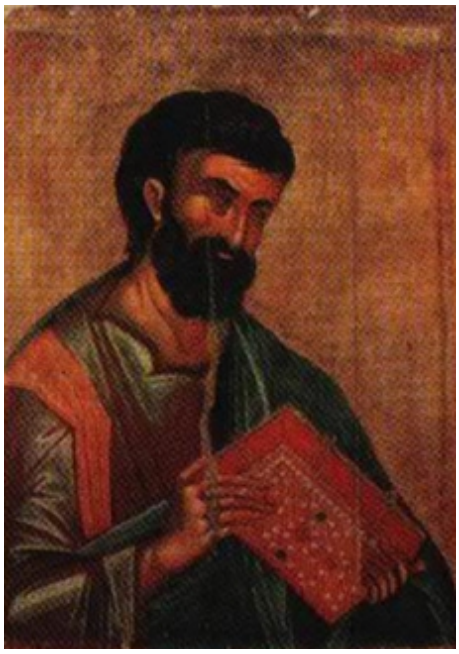
К началу 1370-х гг. относятся двусторонняя *икона* «*Богоматерь и Иоанн Богослов*» *(на обороте –* «*Латомское чудо*»*) из Погановского монастыря в Болгарии* (1371), и обнаруживающая ряд совпадений с ней *икона* «*Снятие со креста*» *из монастыря Ватопед на Афоне.* Образ из монастыря Иоанна Богослова в Поганове, очевидно, из программных

памятников эпохи, и создание его приписывается различным высокопоставленным заказчикам. Соответствует высочайшему уровню заказа и углублённый богословский замысел иконы, представляющий Богоматерь с эпитетом Катафиги – дом, убежище, спасение. Совместное явление Богородицы с Иоанном Богословом, любимым учеником Христовым, «появшим Богоматерь восвояси» после Распятия Иисуса, ассоциируется с Домом Богородицы, образом Церкви, образом рая мысленного. Столпообразный, величавый и недвижный образ Богоматери, скорбный и просветлённый одновременно, исключён 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, поднесённой к устам, словно налагает печать молчания, печать внутреннего сердечного сосредоточения, соответствующего молчальническому опыту Богородицы с юных лет, приписываемому ей Григорием Паламой.

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

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 Поганова. «Латомское чудо» – образ страны спасённых, с источниками живых вод, ожидающих перешедших от смерти к жизни, и на Суд не являющихся, образ Страны Живых. Неслучайно Спаситель здесь изображён 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 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 ещё при жизни Божиих собеседников – исихастов, главный для этой иконы.



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

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 сгущённый ритм движения акцентирует новую, положительную стабильность в акте созерцания чудесных явлений. Чудо входит в реальную жизнь, в нём нет ничего пронзительного, стремительного или экстремального. Пространственные цезуры увеличены, но лишь для того, чтобы выявить самоценность фигуры, её звучную пластику, полноту позы и жеста. Во всём – новая картинная созерцательность, исключающая драматизм или динамику. Сквозное движение, выходящее за рамки композиционного пространства, отсутствует, подчёркивая внутреннюю концентрацию и явственность – явность изображённого. Густота и насыщенность в передаче чисто материальных признаков изображения – поверхности плоти, объёма, цвета, насыщенности красочного вещества, также должны подчеркнуть ясность и явленность вхождения чуда в совершенно реальную жизнь. Свет,

концентрируясь в этом особом сгущённом пространстве, соединяясь с невероятно плотной, густой и красочной материей, подчёркивает энергию божественного действования, 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 далёк от сгармонированных 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, подчёркивают не девическую хрупкость её облика, а полноценное владение божественной тайной, истинным знанием. Поэтому наряду с символикой столпа спасения и дома-прибежища в её 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 Матерь 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 Палеологу.

Христос Пантократор. Икона митрополита Йована Зографа. 1395

К более рядовой продукции того времени относятся *иконы апостольского чина монастыря Хиландар на Афоне* (ок. 1360-х гг.). Это одно из самых отчётливых проявлений неоклассицизма, предваряющих аналогичные искания конца XIV в. Отметим, что уже в иконе из Поганова многие мотивы будущего неоклассического направления звучат достаточно определённо. Большие размеры, широкие очертания силуэтов, не вмещающихся в поле иконной доски, чёткая структурность, осознанная яркая, почти грозная пластичность – все эти качества будут обязательными для творений позднего XIV столетия. Формы – материально наполненные, подчёркивающие реальность. Краски – сгущённые, сияющие, воплощающие чувство материальной красоты мира. Во всём усилены осязательность, мощь и тожественная пышность звучания. Однако типы ликов, физиогномика, характер интерпретации высвечивающего края́ формы света, особенный хрупкий ритм словно хранят в себе отголоски 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 одухотворённой грации образа. Характер объёмов 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 бесстрастие, 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 устроения 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 определённость, 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 внутрь 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 отвлечённость 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 её в новую материю. Огромное значение приобретает возвращение к тайне Боговоплощения, как наиболее полного и отчётливого 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 подчёркивал, 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 Филофея. На Киприана и его

«содругов» была возложена великая миссия пропаганды исихастских идей, создания почвы для обновления религиозного сознания и подготовки будущей литургической реформы.

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

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 обозревать духовное, рассуждать и лицезреть земную красоту отмечает его средневековый биограф Епифаний Премудрый. В искусстве Феофана впервые были сформулированы основные положения православия паламистского толка. Не случайно Епифаний называет его «философом зело 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 Рублёвым, который был его учеником).

В системе декора, в стиле росписи церкви Спаса Преображения на Ильине улице программно воплощены идеи стяжания божественного света, Фаворского огня путём непрестанной «умной молитвы» и участия в литургии. Декорация храма сочетает ряд традиционны х моментов (причём многие из них восходят к местной традиции XII в.) с новаторскими. В куполе – полуфигура Пантократора со сжатой десницей, напоминающей о длани Христа, «держащей Новгород» в куполе собора Св. Софии – главного храма города, его сакральной святыни, находящейся на противоположном берегу реки Волхов, прямо напротив церкви Спаса. Взаимная сакральная соотнесённость двух церквей в топографии города явствует из того факта, что в храме на Ильине улице сохранялся палладиум города – чудотворная икона Богоматери Знамение. Пантократор окружён хороводом небесных сил и надписью: «Господи с небеси на землю призри, услышати воздыхания окованных и разрешити сыны умерщвленных, да проповедят Имя Господне во Сионе». Купольная композиция и её текст конкретно ориентируют молящихся на вторую часть литургического действа, 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 недвижного 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 огнём и Духом Святым». Однако крещение огнём – это не только образ грядущего Страшного Суда, но и ещё 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 фантасмагорического 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 ещё больше о предвестии возвращения её христологической доминанты. В соответствии с усилением мистического смысла алтаря и совершаемых в нём 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 дли греческих росписей. Пророки же в нём представлены потому, что в барабане их заменили праотцы. Ниже, в уровне оконных проёмов, 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 компартиментах, где образы святых «спускаются» в зону непосредственного пребывания молящихся. Декорация в целом отличалась строгой

структурой, чёткой расчленённостью, немногочисленностью сцен, удалённых от находящихся в храме в самую верхнюю зону (своды и люнеты), обилием отдельно стоящих фигур. Статичные и чаще всего фронтально поставленные, они окружали молящегося со всех сторон, свидетельствуя о возращении иконной, сакральной значимости отдельного образа.

Как особая часть решалась декорация Троицкого придела – личной молельни боярина Онцифора Даниловича, ктитора 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 – «Поклонение жертве». На противоположных стенах расположены фигуры и полуфигуры столпников, отшельников и монахов, окружающие пространство придела «духовной» оградой.

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

Декорация намеренно возвращает роспись к традиционным средневизантийским нормам и принципам. Границы изображения строго соотносятся с границами архитектурных участков. Все элементы ясно разделены, изображения отличает подчёркнутая внешняя неподвижность, статика. Ритм исключает возможности сквозного, непрерывного развития. Он обязательно замыкается внутри отдельного образа, сцены, каждого компартимента храма. Акценты в сравнении с предшествующим этапом – стенописями

третьей четверти столетия, программно переставлены. Содержание росписи не нуждается в непрестанном и синхронном разворачивании сюжета, сценичности действа. 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, расчёт на длительное созерцание, а не на спонтанную эмоцию. Феофановские столпники, подвижники, святые 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 объёма храма, где все формы и пространственные зоны обретают литой, неизменный, недвижный характер, где каждое слово кажется святотатством.

Сцены, представленные в росписи, не сливаются друг с другом в непрерывную цепь повествования, но являют собой тайны преображённого мира, в котором уже пребывает Господь. Храмовое пространство воспринято как вместилище бесконечного космоса, содержимого непознаваемой и величественной силой – Сущим, объемлющим в себе всю целокупность бытия. Одновременно и космос, и удерживающую его таинственную силу можно чувственно и лично воспринять, поскольку они совмещены с реальным телом храма, превращая его в место богообщения. Вся церковная жизнь становится от начала и до конца актом реального боговидения, актом теофании. Второе пришествие рассмотрено в росписи храма на Ильине улице не как эсхатологическая перспектива, а как свершившаяся для христианина реальность: будущее Царство уже «внутрь нас есть» (Лк.17:21). Эта новая реальность обнимает всю Вселенную (не случайно в основание парусов Феофан помещает ангелов-вестников), но что ещё 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 нём подчёркивают 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 чётко расставленных акцентов, тенденция к обрисовке фигуры единой линией, за границы которой ничто не выступает. Объёмы не растворяются в пространстве, но проявляются, отчётливо отделяются от фона. Формы очень часто приобретают правильный, стереометрический характер, уподобляясь своей кристалличностью и отчётливостью неподвижным и монолитным элементам архитектурного стаффажа. Характерный приём оттушёвки линии контура силуэтов ещё более подчёркивает цельность предельно структурных объёмов. Сочетание очень длинных эластичных и точных контуров со светотеневой проработкой придаёт фигурам скульптурную завершённость.

Параллельно происходит кардинальное изменение пространственных понятий. Прежняя подвижность, непрерывная пульсация пространства, обилие в нём 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 нём тот же монументальный размах, укрупнение всех категорий, то же подчёркнутое 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 крута 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.

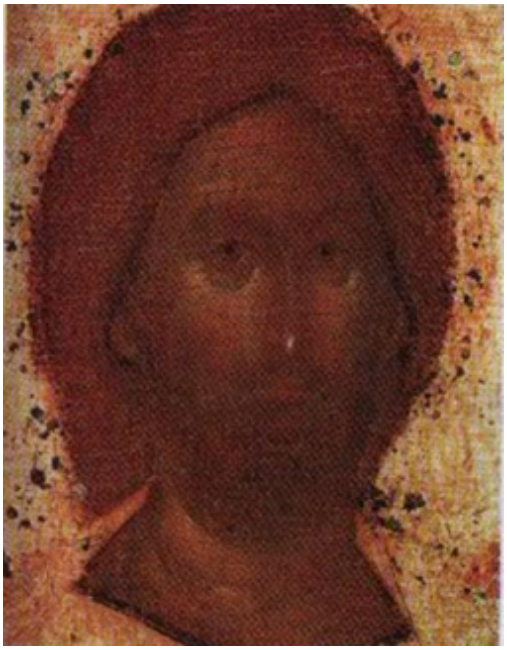
Вторая особенность творчества Феофана, выделяющая его среди современников, – предельная аскетизация художественных средств. Эта особенность не касается стилистических категорий, но является продуктом индивидуальной манеры мастера. Все его средства но фресках церкви Спаса – подчёркнуто некрасивые, ускользающие, 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 приёмов. Его живопись словно отвечает на

мысли Никифора Григоры, утверждающего: если быть последовательным в позиции исихазма, то праведник не может быть изображён, 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 преображения. К этому внутреннему преображению, напряжённому и созидательном поиску понуждает верующих художник, заставляя хотя бы зрительно разделить судьбы великих исихастов.

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

Стремительный бег белильных движек, прозрачный цвет, «светозарность» материи – для Феофана не условия «бегства от плоти», но проявления мистического преображения 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 – «внутрь нас есть». Свет оценён как внутреннее состояние человека: «не я живу, но живёт во мне Христос» (Гал.2:20). Характерно, что Феофан часто не пишет зрачки. Глаза его святых, намеченные резким и белильными мазками, излучают огонь. Постоянство источения света плотью подчёркнуто характером пробелов и движек, не срывающихся с поверхности формы, едва коснувшись, но плотно облекающих её, демонстрируя рельеф пластики, «оживающей» светом и в свете. Эффект проявления объёма благодаря светам связан с принципиально новой позицией – понимания света как одеяния плоти праведных. Колорит Феофана тоже подчинён свету и поэтому кажется монохромным. Основные цвета в нём очень сдержанны, – это цвет земли-огня и свет. Но при этом в колорите очень много приглушённо звучащих тонких тонов – сиреневых, голубых, соломенно-жёлтых, 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 Волотове. Рождение тональной системы во фресках 1378 г. неизбежно. Оно определено изменениями основ стиля. Поскольку ведущей категорией в средствах 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 столетия. Взаимопроникновение цветов, слияние их со светом представляют собой каноническую для конца XIV столетия систему.



Феофан Грек. Спас в скалах. Фрагмент

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*. 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 приёмы. Однако внутренняя программа двух ансамблей различна. В иконах перед нами не духовное

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 лествицу (путь) движения, связанную с человеческими ценностями, и может быть, даже вообще не на лествицу, а на тайну дара божественной благодати. Эти идеалы, как и учение о молчальничестве 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 обликов. Телесное в образах Деисуса не просто очищено и преображено. На нём 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 её среде, в культуре. Соответственно, и приёмы 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 сияние света столь всеобъемлюще и так победительно, что возникает эффект торжественного свечения целиком преображённого мира, преображённого человечества, преодолевающего все психологические нюансы и индивидуальные душевные характеристики. И это несмотря на то, что общий замысел предполагает персональность каждого образа, подчёркивание личностного человеческого достоинства.

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

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

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 х 145 см). Подчёркнута статуарность фигур, создающая ощущение реальности предстояния перед Спасителем. В расположении персонажей отсутствует жёсткая симметрия: различны интервалы между фигурами и даже уровни расположения ног. Это вызывает ощущение естественности, и что ещё более важно, фиксирует абсолютно индивидуальную для каждого из изображённых меру приближённости 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. Ещё один новый акцент придаёт Деисусу включение в его состав отцов-литургистов Василия Великого и Иоанна Златоуста, представленных в позах служащих архиереев. Тем самым акт боговидения 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 изображён 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. Даров. Тем самым вхождение Господа в собрание верных ассоциируется не с символико-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 отличает уникальная мягкость, духоносность плоти, несмотря на ощутимую пластичность проявления всех форм и подчёркнутую структурность в построении фигуры (она была ещё более очевидной раньше, поскольку верхние слои иконы пострадали при поновлениях и реставрациях). В лике Его – человеческая измеримость, некрупность 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 нём отражены чувства сострадания, соучастия. Все художественные акценты подчёркивают в Его образе естественное, мягкое, асимметричное, парадоксально соединённое с явственной нерукотворностью Его плоти. Самому письму, построенному на обилии прозрачных лессировочных слоёв, бесконечности погружения в глубину живописи, присуща пронзительная красота. Тонкость и богатство течения красочных слоёв делают плоть «дышащей». Божество здесь – вместилище 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 тайны Вселенной. Бесконечный космос утрачивает таинственность и сакральную значимость, приписываемые ему пантеистическим мировоззрением, поскольку каждая часть бытия укоренена в лике Божием, становящемся реальным актом лицезрения 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, её

поза кажется зыбкой, неустойчивой, чем подчёркивается беззащитная женственность Марии. Одновременно в точёности, хрупкости абриса силуэта явственно прочитываются свечеобразность, колебание, заставляющее вспомнить акафистные уподобления Богородицы, широко распространённые 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, подчёркивающие значимость в интерпретации образа Марии не темы царственности, но темы девства. Поэтому столь чисты (взяты без смешений) краски, использованные для письма её фигуры. Богородица сияет светом нетления, юности и чистоты, возрождающей девственную чистоту мира. Лик её отличается необыкновенной пластичностью и структурностью письма. Сочленения форм подчёркнуты, выделена носогубная складка, придающая образу даже оттенок капризности. Взгляд интенсивен и настойчив. Он, как и крупные длани, поднятые в просительном жесте, подчёркивает неотступность моления Божьей Матери. Письмо лика – густое, почти фактурное, малопрозрачное, хотя краски притёрты ровно и гладко. Эффект этой осязательной манеры напоминает отчасти приёмы 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 – озарённость светом. Свет здесь воспринят как чудесный феномен, преображающий материю и заставляющий её саму светиться. В соединении с внутренней силой лика (несмотря на женственную красоту) свет понят как неиссякаемый источник божественной энергии, источаемой Богоматерью. Поэтому лучезарность её облика, неизреченная радость исполнены действенности: благодаря ей, «светоприимшей свеще», всё 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 «переплавки» материи. Света на лике положены более осторожно, они не имеют интенсивности и лучезарности света, озаряющего лик Богородицы. Предтеча облачен в одежды апостола, а не пустынника, он предстаёт перед нами как философ, ищущий истину. Подвиг ума уравнён 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 намёка на остановку в непрерывном течении контуров. Идеальная точёная каллиграфия силуэтов свидетельствует о том, что форма движется к бестелесности, плоскостности. Жесты рук подчёркнуты, определённы, они отличаются индивидуальной, тонкой выразительностью. Так, Спаситель, благословляя именословно (то есть соединёнными и согнутыми большим, средним и безымянным пальцами), указывает на раскрытое Евангелие. Жест рук Богоматери напоминает страстную композицию «Не рыдай Мене, Мати». Проникновенностью отличается жест апостола Павла, трепетно едва касающегося кодекса Завета. Несмотря на уравновешенность, внешнее бесстрастие, образы ещё исполнены тончайших психологических нюансов, точно так же как и цвет отличает праздничная нарядность. Колорит икон по-византийски сложен, изыскан, сумрачен по интонации. О письме личного судить затруднительно (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.

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

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

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, посвящённом св. Андрею, декорация состоит из немногочисленных крупных сцен и отдельно стоящих фигур. Декоративная отобранность системы убранства, расчёт на взыскательный эстетизм и немногословие, крупные размеры – всё, что впоследствии будет характеризовать фрески Моравской Сербии, появляется уже здесь. Ориентация искусства конца XIV в. на монументальные произведения XIII столетия в творчестве Йована Зографа особенно очевидна. Композиции отличает предельно чёткая построенность, все они фронтально ориентированы. Архитектурный стаффаж намеренно кубичен, ощутимо трёхмерен. Широкий и сдержанный ритм массивных одеяний, замыкающих формы, их скульптурная отточенность, ориентация на типы конца XIII в., тональный колорит – всё направлено на то, чтобы придать образам пластическую выявленность и психологическую 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, обретённую позднее в произведениях моравской школы.

Мануил II Палеолог с семьёй, благословляемый Богоматерью. Миниатюра Сочинений Дионисия Ареопагита. 1403

Несколько иначе трактуются принципы классического варианта конца XIV в. в таких произведениях, как *фрески Кир Мануила Евгеника в церкви Спаса в Цаленджихе*, *в Грузии* (после 1384 г.), в *иконе Богоматери Пименовской* (после 1381 г., Государственная Третьяковская галерея). Письмо ликов подчёркнуто непроницаемое, плотное. В охрении большое место

получают розовые и бело-розовые тона, бирюзовый санкирь, румяна. Больше выявлена фактурность, густота. Контуры силуэтов – скользящие. 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 полой, 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 преображённым и сияющим. Цвет плоти, особая её нарядность, обилие светов лишают объёмы, несмотря на большой размер, всякого проявления тяжести. В красоте письма, в яркости цветовых сочетаний, в цвете светящихся глаз персонажей (зелёных – в росписи церкви в Цаленджихе) – обнадёживающая интонация, много проникновенности и лиризма.

Ещё более деликатным строем характеризуется широко представленное в позднем византийском искусстве «псевдоэкспрессивное» направление. Огромный круг памятников, широко распространённых по всей территории православной ойкумены, свидетельствует о столичном происхождении этого варианта. Назовём 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 Сипая, образ Дмитрия Солунского из Белграда, «Распятия» из Русского музея и Третьяковской галереи и др. Внешне наследуя приёмы 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

чёткостью в чередовании пространственных зон, напоминают отчасти космогоничные пейзажи поздней Мистры. Точками отсчёта пространственных слоёв могут выступать архитектурные элементы, горки пейзажа, изменяющийся масштаб фигур. Пространство переосмысляется с точки зрения сакральной символической значимости. Это не зрительно постижимая глубина, но мысленная среда, во всём 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 протяжённость.

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 твёрдой опоры. Всё в целом формирует совершенно особый – стелющийся, танцующий, тающий ритм. Форма не имеет напряжения, она по-новому «бескачественна». Письмо – лёгкое, прозрачное, часто приближающееся к плавям. Типы ликов – почти детские, умилённые 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 напряжённый 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, путём 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 нашёл отражение более подвижный ритм жизни

конца XIV в., с необыкновенно широким, подлинно массовым разливом духовных движений и одновременно утратой прежней монументальной весомости, углублённости и определённости.

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. Хадзидакис). 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 заимствований, 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 хронологии, приобретают принципиальное значение.

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

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 ведётся 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 одухотворённости и красоты. Замечательной особенностью этого этапа является интуитивная ориентация на будущее – «Byzance apres Byzance». Кажется, именно с расчётом на это иконография приобретает особенную отточенность и каноничность, художественные приёмы – выверенность, основные средства исполнены своеобразного энциклопедического подведения итогов.

Духовному и вероисповедному единству православной ойкумены перед лицом трагедии физического уничтожения и утраты веры, придаётся 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, создаёт 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 подчёркнутое поминание на литургии византийского императора, византийского патриарха, Симеона и Саввы Сербских. Процесс строительства этой целостной культуры связан с обширной миграцией интеллигенции, со всемерным расширением художественных связей. Но в нём был и ещё 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 Антония, написанном из осаждённого 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 чётко 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 её 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 преображении всего тварного мира, а не только человека, находит в художественной сфере множество выходов: от подчёркнутого иллюзионизма и натуральности богатого «мирского» окружения (пейзаж и населяющий его растительный, животный, предметный мир) до новой мистической космогонии изображённого, запечатления одухотворённой Вселенной. Ещё 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 чётких границ с предшествующим периодом – искусством конца XIV столетия. Продолжают работать величайшие мастера (Феофан Грек, Андрей Рублёв). 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 лишённая глубины богословских исканий предшествующего этапа. Лирическая, иногда даже сентиментальная, хрупкая одухотворённость 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 Богоматери Одигитрии из Мироварной патриаршей палаты, икона Богородицы Одигитрии из церкви Успения на Апухтинке, миниатюры монастыря Дионису на Афоне* (cod. 309, 1395) и *знаменитой рукописи Сочинений Дионисия Ареопагита* (Париж, Лувр, 1403 г.). Они отличаются подчёркнутой классичностью форм, особой сдержанностью и внутренней сосредоточенностью. Определённое 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 хронологического этапа. Маленькое «*Распятие*» *из Третьяковской галереи*, и близкие к нему

миниатюры Евангелия афинской Национальной библиотеки (cod. 2603, 1408 г.) и *лавры на Афоне* (B. 25), знаменитый *образ* «*Торжество православия*» (Британский музей, Лондон, ок. 1400 г.), «*Вход в Иерусалим*» из частной коллекции в Лондоне, а также *икона Кирилла и Афанасия Александрийских из Эрмитажа,* 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 лёгкой изменчивостью, разные его оттенки словно плывут по поверхности формы. Во всём – ощущение некрупного масштаба, нарочитого устранения от слишком серьёзных 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 подчёркнутую возвышенность и серьёзность. 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 перелом. Возрастает внимание к усложнённости архитектурных построений, усиливается ритмическая свобода. Теперь она превышает возможности пластики. Ритм приобретает отчётливые характеристики резкости, самоценности. Это не только усиливает значение собственно пространственных категорий в изображении, но и рождает чувство скрытой напряжённости. Формы утрачивают органику и мягкость, они нарочито гранятся. В одеяниях подчёркиваются острые контуры «стекловидных» складок, чёткость силуэтов. Вновь небывалое значение приобретаю т крупные световые пробела, расчленяющие одежды, и интенсивные блики света, озаряющие лики. Характерными произведениями этой эпохи являются

иконы «Распятие» и «Апостолы Пётр 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 отнесённые к XV в., а также *иллюстрации Четвероевангелия из Бодлеанской библиотеки* (1429 г.). Своеобразным эталоном нового стиля являются *фрески с изображением Богоматери Пантанассы, иконы «Благовещение» из Ватопеда, и «Богоматерь с младенцем на престоле с предстоящим Иоанном Крестителем и Параскевой»* (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 ещё 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, всё большее значение получает внешняя отточенность и одновременно некоторая стандартизированность приёмов – техника становится подчёркнуто виртуозной. Силуэтное начало монументализируется, а графика получает огромное значение для организации композиции в целом. Фактура отличается сглаженностью света – тончайшей каллиграфией, колорит становится холоднее и нейтральнее. Во многих иконах этого времени присутствует характерная холодная подрумянка личного, по которой отдельными плотными и сливающимися штрихами ведётся вохрение. Внутреннее выражение обретает особую непререкаемость и безусловность. Вероятно, именно к этому времени следует отнести ряд синайских икон, монументальные *образы Спасителя и Богоматери Одигитрии из собрания И.П Лихачёва (Эрмитаж), иконы Богоматери Одигитрии из Мурома (Третьяковская галерея), Христа Пантократора из Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина*. В результате архивных изысканий

недавнего времени установлена принадлежность к этому же периоду великолепных икон Ангелоса Акотантоса, одного из представителей знаменитой впоследствии критской школы («*Введение Богоматери во храм*», «*Троица Ветхозаветная*» – обе в Византийском музее в Афинах). Последнее обстоятельство заставляет с большим вниманием отнестись к традиционным поздним датировкам поствизантийского наследия.

Мистра

Последним прибежищем аристократической эллинской традиции, рафинированного столичного вкуса в эти последние перед трагическим падением Византийской империи годы становится Морейский деспотат на Пелопоннесе – Мистра. Утончённая культура, построенная на утопии неоплатонизма в философии Георгия Гемиста Плифона, углублённая 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 Перивлепты* (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*.

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

Афанасий Великий и Кирилл Александрийский. Икона. Фрагменты

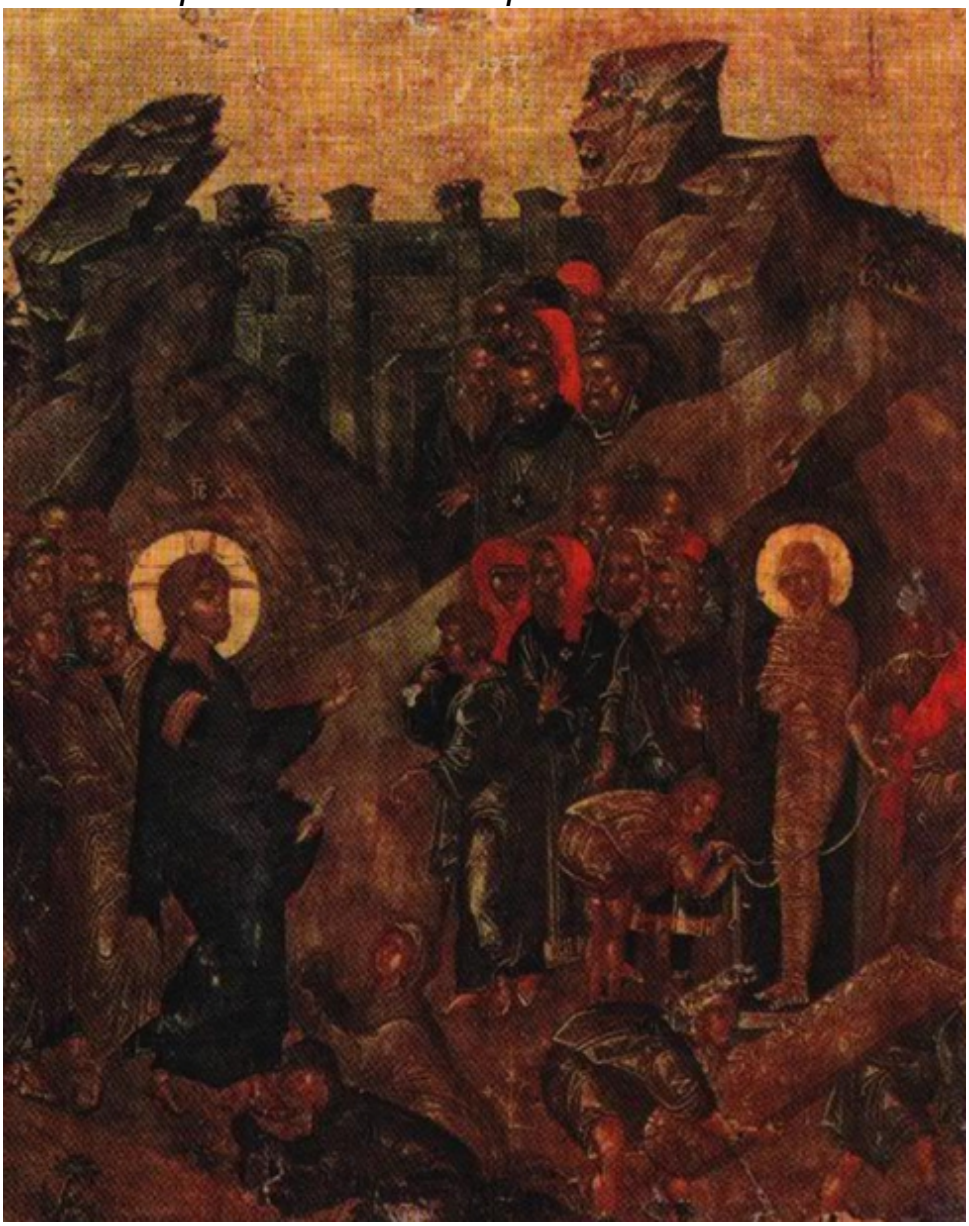
Фрески церкви Богоматери Пантанассы, эталонный образец искусства нового этапа – первой трети XV в. Создаются композиции особого типа – с незамкнутой, обширной средой действования персонажей. Сцены имеют панорамные развороты. Они насыщены развитыми элементами пейзажа, сложными архитектурными конструкциями, построенными с учётом перспективы, 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 её 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 изображённого.

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, множащая очертания фигур в пространстве. Ритм не передаётся от фигуры к фигуре, он не может быть завершён 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 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, подчёркнутых контурами, в нём 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 Сковородке в Новгороде, в московской и новгородской иконах Св. Николая, в росписях монастыря Ресава-Манассия и храма в Калениче в Сербии.* Все эти произведения – представители единого стилистического этапа, с наибольшей определённостью представленного фресками церкви Пантанассы.

Лики пишутся подчёркнуто 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 напряжённая, мистическая интонация. Колорит сдержанный, сочетания цветов – глухие, сумрачные, сложно смешанные, трудно определимые. Во всём преобладает принцип «картинности», отвлечённого художественного конструирования образа. Основой для его создания служит не иллюстрация

события священной истории, а флёр воспоминаний о нём, отягощённый цепью аллегорических ассоциаций и словесных конструкций. Иллюстрируется не текст Священного Писания, а многообразные толкования его, если угодно, церковное предание. В более мягком «размытом» виде тот же стиль проявляется в иконах греческой работы – «*Благовещении*» *из Государственной Третьяковской галереи и* «*Распятии*» *из Успенского собора Московского Кремля*.



Воскрешение Лазаря. Икона. Первая треть XV в.

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) подчёркивают неплотность фона, его абсолютную проницаемость. Нарастание ритмического единства, утрата даже намёков на статуарность, мелкий масштаб выявляют эффекты парения и скольжения лёгких фигурок. Характер драпировок, пустоты обильной ткани, обособленной от анатомической структуры, контрастируют с витиеватым узором краёв одежд, подчёркнутых тонкими зубчатыми светами или нитевидным ассистом. Черты ликов становится особенно мелкими, острыми, с почти капризным выражением, передающим изменчивый душевный мир изображённых. Игра дробных светов на ликах, на поверхности форм демонстрирует поиски согласия между жизнью мира и внутренним откровением. Персонажи озарены светом (темной карпации, красноватым отсветам румянца противопоставлены трепетные вспышки белил). Подчёркнуто неяркий, смешанный колорит, миниатюризация всех форм, схематизм рисунка – типичны для этого стиля. По-видимому, именно к нему следует отнести *миниатюры молдавского Четвероевангелия* (1429) из *Бодлеанской библиотеки и живопись реликвария кардинала Виссариона,* 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 Рублёва. На самом деле подлинная аналогия «плетению словес», хитро слаженному, деликатно дробному, строящемуся на повторах и нюансах смысла, конечно, не монументальное искусство Рублёва, 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 Сорского.

Торжество православия. Икона. 1400

Дионисий Ареопагит. Миниатюра сочинений Дионисия Ареопагита. 1403–1405

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

Рождество Христово. Фреска купола церкви Богоматери Перивлепты в Мистре

Рождество Христово. Фреска купола церкви Богоматери Пантанассы в Мистре. 1426

Широкое, свободное «вселенское» дыхание произведений Андрея Рублёва 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, объёмлющий изображённое, 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 ко

Христу. Благоустроение Вселенной, уравненное с благолепием души, о чём как о великой тайне писал Филофей Коккин, стали содержанием художественных процессов поздней Византии вплоть до её 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 академии.

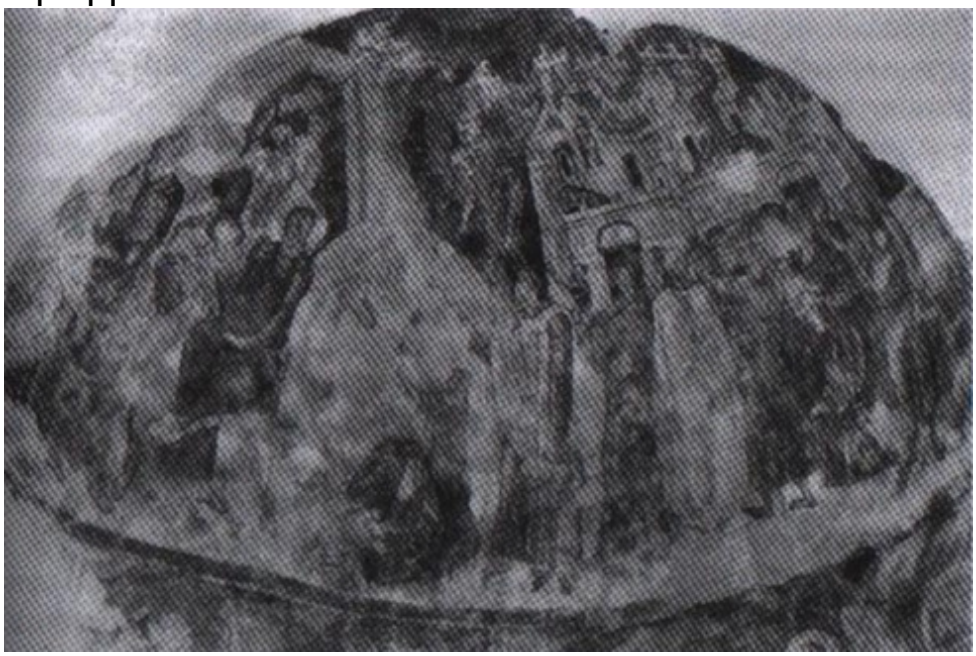
Апостол Пётр из композиции «Вознесению». Фреска апсилы церкви Богоматери Пантанассы в Мистре

Мастер Гавриил. Евангелист Лука. Миниатюра Четвероевангелия. 1429

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 разгромом 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 Исайя 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, посвящённого сыну Иосифа Прекрасного. Манассия был рождён 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 твёрдость веры, твёрдость камня основания Церкви, её 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.



Вход в Иерусалим. Фреска церкви Вознесения в Раванице. 1387

При дворе князя Стефана царила совершенно необычная атмосфера, смысловым стержнем которой стало добровольное приуготовление 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, её 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. Утончённый 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]». Символика светлых одежд, предназначенных для присутствия на загробном брачном пире Сына Божьего, постоянна в росписях моравских храмов, являющих христианину своеобразную зрительную аллюзию приуготовления к загробной жизни (сцены «Притча о неимущем одежды 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 обречённости, 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 приближённых, и произведений, где свет блистательной придворной культуры отразился косвенно, в приглушенном виде. Наряду с монументальными циклами в позднесредневековой Сербии создавались иконы и миниатюры.

Ещё князем Лазарем, погибшим в битве на Косовом поле, возведён и украшен росписью *монастырь Раваница* (1387). Именно здесь отрабатывалась новая концепция декоративного убранства моравских храмов, программы и стиля. Зодчие

моравской школы выбрали особый тип для своих построек – тип храма квадрифолия, широко распространённый на Афоне, в частности использованный для кафоликона сербского монастыря на Афоне, Хиландара. Сложные разветвлённые программы декора с большим количеством дробных сцен, отличающие ещё роспись Маркова монастыря 1376 г., с грубоватой экспрессией и намеренным отказом от классики, не находят себе места в моравских 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 соотнесённость системы декорации с архитектурой. Однако в отличие от памятников неоклассического направления в моравских росписях явственно ощутим оттенок намеренной эстетизации всего изображённого, 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 соотнесён 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 переплетённых восьмёркой медальонов с изображением святых. Структурность членений соединена здесь с отчётливым единством всего пространства храма, и украшающей его росписи. В храмах-квадрифолиях интерьер отличает ярко выраженная дальность пространства. Отдельные элементы декорации (сплетённые зубчатыми орнаментальными лептами медальоны) находят столичные аналогии. На константинопольские источники происхождения приёмов позднесербских росписей справедливо указывали С.Н Радойчич и В. Джурич. 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*, ещё тяготеющих к монументальным понятиям, образы, особенно в сценических композициях, отличаются духовной хрупкостью, изяществом, камерным и очень человечным содержанием. Композиции с большим количеством действующих лиц идеально вписаны в полукруглые ниши – конхи. Позы – подчёркнуто грациозные, силуэты – параболические, движения – сдержанные, сгармонированные, 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. Всё изображённое исполнено не просто пассеизма, 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 твёрдо стоят на ногах, а парят, погружённые 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 салоникских храмах – *церкви Пророка Илии в монастыре Неа, капеллы в монастыре Влатодон, фрагментами росписи в базилике Св. Дмитрия*. Эти памятники, воплотившие идеалы позднего исихазма, были заказаны сподвижниками и учениками Григория Паламы, закончившего свои дни фессалоникским 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 трёхмерного объёма ликов, обострённая 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 учёных, салоникская 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 деятельности.

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

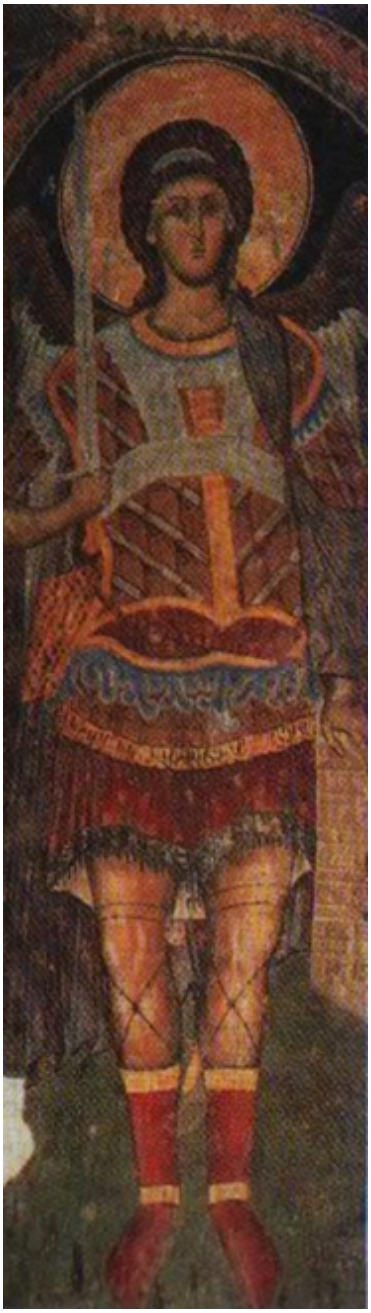
Живопись *сербского монастыря в Калениче* связана с иным вариантом стиля. *Храм Введения Богоматери в Калениче* (после 1418 г.) построен и расписан по заказу протовестиария Богдана, вельможи князя Стефана. Обычная для моравских храмов-триконхов программа росписи дополнена богородичным циклом в притворе. Богородичный цикл исполнен на основании схем, разработанных в самом блистательном столичном памятнике начала XIV в. – мозаиках монастыря Хора. Населённые композиции с обширно развитыми архитектурными фонами поражают огромностью широко раскрытого пространства. Фигуры действующих лиц в нём, 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 лёгким теням, не имея веса и тяжести, не опираясь на полную ступню. Резких движений, подчёркнутых жестов, контрапостов позиций здесь не существует. Лёгкий, невесомый, плавающий ритм подчёркнут 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 обречённой готовности к ней, с темой евхаристической крови. Однако всё изображённое 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» человечества, райского видения. Именно это объясняет тёплый розово-золотистый колорит, являющийся доминантой цветового решения росписи, «идеальность» ритмики, высоту и светлость «райских» палат, и конечно, специфические приёмы 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 теней. Там, где есть тени, они очень легки и прозрачны, и обязательно растворены светом. В этих младенчески-розовых, светящихся ликах запечатлена уже преображённая плоть, плоть, которую человечество обретёт 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 ведёт 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 лишён энергии сопоставлений с земными вещами, и присутствует в уже преображённом мире.

По мнению сербских учёных, 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.

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



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

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

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

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 полуколоннах, 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 отчётливо. 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 построении, в соотношении фигур с фоном появляется большая чёткость. 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 протяжённостью. Параллельно возникает ещё ряд элементов, родственных процессам, хорошо известным западноевропейскому искусству. Евангельские персонажи облачаются в реальные одежды придворных князя Лазаря, в интерпретации личнóго появляется неизвестная прежде тонкость и размытость светотеневых переходов, абсолютно приближающая фигуры к реальным трёхмерным объёмам. Активно используется сфумато, и дымчатые, светящиеся изнутри кожные покровы кажутся совершенно иллюзорными. Лики утрачивают привычную византийскую структурность. Воздушные шапки волос, размытые, тушёванные контрасты светотени заставляют воспринимать плоть реально взаимодействующей с окружающим воздухом и светом.

Интонация грусти, сопутствующая живописи Моравской Сербии, кажется сопряжённой не только с предчувствием трагического конца Сербии. Может быть, в ещё большей мере это щемящее чувство относится ко времени завершения великого искусства Средневековья в целом, к культуре, стоящей на пороге больших перемен, принёсших 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.

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 катастрофичного времени, не искажая гуманистической сущности образа и Первообраза. «Византия открыла что-то фундаментально истинное о человеческой природе и её отношении к Богу», – пишет отец Иоанн Мейендорф. И эта истина, добавим от себя, нашла выражение в её 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 её вероучения, 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 просветлённость человека в византийской живописи, отсутствие в нём чего-либо искажающего норму и красоту, или устрашающего. Уверенность в божественном измерении человеческой личности обусловила невозможность рассматривать её как исключительно мирское существо, представлять её 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 демонстрировал свет благодати, немыслимой и не чаемой 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.

Словарь терминов

Авва́ (*греч.* ἀββά – от арамейск. «отец») – монах, глава общины отшельников, старец.

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

Автокра́тор (*греч.* αὐτοκράτωρ – самодержец) – один из титулов византийского императора.

Ага́па (*греч.* ἀγάπη – любовь) – первоначальное наименование литургии – вечери любви, и совместных трапез после неё у первых христиан.

Аги́асма (*греч.* ἁγιασμα) – святая вода.

Аканф, акант (*греч.* ἄκανθα – колючее растение) – орнамент в виде листьев одноименного средиземноморского растения (именуемого «медвежьей лапой»); распространён в античности и в модифицированном виде – в Средневековье.

Ака́фист (*греч.* ἀκάθιστος) – церковный гимн (первоначально в честь богоматери), состоящий из последовательно чередующихся кратких песнопений (кондаков) и длинных (икосов), начинающихся возгласом «Хайре!» «Радуйся!».

А́кра Тапейносис (*греч.* ἄκρα τακείνωις – крайнее смирение) – Священный синдон – погребальная плащаница Спасителя, в которую его тело было обернут о после смерти на кресте. На плащанице чудесным образом во время воскресения Спасителя отпечаталось негативное изображение Его тела и лика. В 855 г. погребальную плащаницу Христа упоминает Кирилл Иерусалимский, к IV в. относятся и свидетельства о ней в литургических текстах. В VI в. Акра Тапейносис сохранялась ещё в Святой земле, по свидетельству одного из паломников местом её 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 Константинополь.

Сведения, относящиеся к 726–944 гг. не отличаются точностью. Считается, что реликвию увозили из Константинополя на период правления императоров-иконоборцев. Её возвращение в Константинополь при Романе Ликапене некоторые учёные ассоциируют с хорошо известным по описаниям и миниатюрам перенесением Нерукотворного образа Спасителя. Миниатюра, так называемой, Мадридской хроники (жилицы изображает передачу Нерукотворного образа, представляя его как очень длинную ткань, которую поддерживают император и ещё три человека. В Константинополе реликвии 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 1117 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 Шарин. В настоящее время известна под именем Туринской плащаницы, принадлежит Ватикану, хранится в Турине.

Аллего́рия (*греч.* ἀλληγορία – иносказание) – изображение отвлечённой 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).

Алли́юзия (*лат.* allusio – намёк) – стилистический приём, выражение, являющееся намёком на известное историческое событие, вызывающее конкретные смысловые ассоциации.

Алта́рь (*лат*. altaria) – наиболее сакральное и недоступное дли обычных верующих место в восточной части храма, где священники совершают богослужебные действия.

Амво́н (*греч*. ἄμβων) – возвышающееся место в виде кафедры, часто оформленной *аркадами* и лестницами-всходами. В доиконоборческой церкви – центр богослужения. После иконоборчества с амвоном ассоциировалась уже не возвышающаяся кафедра, для произнесения слова проповеди, а полукруглый выступ *солеи – омфалос.*

Анало́й (*греч.* ἀναλόγων) – кафедра или стол, на который кладутся Евангелие, крест, иконы для богослужебных действий.

Ана́фема (*греч.* ἀνάθεμα) – проклятие, отлучение от Церкви; установлена со времён Халкидонского собора 451 г.

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

Анексикаки́я, акаки́я (*греч.* ἀνεξικακία – перенесение зла; ἀκάκια – незлобивость) – мешочек с прахом, вручаемый византийскому императору при восшествии на престол для того, чтобы подчеркнуть. что он является лишь бренным человеком, замещающим подлинного властителя – Христа.

Антаблеме́нт (*фр.* entablement) – верхняя горизонтальная часть сооружения, обычно завершающая его кортикальное развитие. Включает в себя несущую часть (**архитрав**), опирающийся на неё фриз и венчающую часть – карниз.

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

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

Антифо́н, антифони́я (от *греч.* ἀντίφωνυς – 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 (посвящённые празднику, приходящемуся на этот день).

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

Апа́тия (*греч.* ἀπάθεια – бесстрастие) – идеальное состояние православного подвижника, неподверженного никаким страстям и эмоциям.

Апо́криф (*греч.* ἀπόκρυφος – тайный) – произведение христианской ветхо- или новозаветной литературы, не вошедшее в канон Священного Писания. Апокрифы широко использовались в качестве литературного источника для создания композиций христианского искусства.

Апотропе́й (*греч*. ἀποτρόπαιος – отвращающий) – оберег, отвращающий злые силы.

Апофа́за, апофати́ческое 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 сотворённого мира. Основы катафатического православного богословия были заложены Григорием Нисским и Иоанном Дамаскиным.

А́псида (*греч.* ἁψίς – круг, свод) – полукруглая или гранёная выступающая часть храма, перекрытая куполом или полусводом. Апсида могла выступать за очертания основного объёма, или располагаться в толще стены. Прототипом апсиды была императорская **экседра** в позднеримских базиликах, поэтому в ранних храмах апсиды находились в западной части; лишь с IV в. они переместились о восточную.

Арабе́ска (*um.* arabesco – арабский) – тип орнамента, построенный на повторении и прихотливых извивах форм.

Ариа́не – 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.

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

Аркáна (от *лат.* arcanus – тайный) – дисциплина ограждения таинственного смысла христианского учения от неофитов (вновь обращённых в веру) и непосвященных. Формировалась вместе с тенденциями широкого выхода христианства в мир после Миланского эдикта (IV в.).

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

Аркатýра (*нем.* Arkatur) – фриз из ложных (плоских) арок на колонках, используемый в архитектурной декорации.

Áрте сáкра (*итал.* arte sacra – церковное художество) – предметы сакрального предназначения – церковные сосуды, дарохранительницы, реликварии и др.

Áртос (*греч.* ἄρτος – хлеб) – просфора.

Архáнгел (*греч.* ἀρχάγγελος) – ангел, относящийся к третьему чину небесной иерархии; к архангелам относят Михаила, Гавриила, Рафаила и др.

Архети́п (*греч.* ἀρχέτυπον – первообраз) – изначальный мотив, тема, символ, многократно варьируемые в последующей культурной традиции. В иконе первообраз божества.

Архиере́й (*греч.* ἀρχιερεύς) – общее название для священников высших степеней церковной иерархии: епископов, архиепископов, митрополитов и др.

Архимандри́т (*греч.* ἀρχιμανδρίτης от ἀρχι – главный и μάνδρα – овчарня) – настоятель монастыря, глава нескольких монастырей.

Архитрáв (от *греч.* ἀρχι – главный и лат. trabs – балка) – горизонтальная балка, положенная на **капители** колонн, принимающая на себя тяжесть перекрытия.

А́ссист (*лат.* assistens – присутствующий) – в живописи золотые, серебряные лучи, чёрточки, блики, символизирующие присутствие божественного света. (То же **шрафировки**).

А́триум (*лат.* atrium) – замкнутый двор, как правило с бассейном или источником воды в центре, предшествующий церковному зданию. Атриум со всех сторон окружался **аркадами**.

А́ура (*греч.* αὖρα) – окружение, среда, насыщенные ясными и неясными признаками происходящего действия.

Аффекта́ция (*лат.* affectus– душевное волнение, страсть) – в искусстве преувеличенная демонстрация эмоций.

Бази́лика (от *греч.* βασιλικύς – царский) – один из главных типов христианского храма. Строилась по образцу древнеримских императорских судебных строений. Представляла собой прямоугольное здание, разделённое 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 совершении 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 – скуфью.

Барле́ттский коло́сс – грандиозная статуя неизвестного императора (отождествляемого с Константином Великим или Маркианом) в итальянском городе Барлетто.

Бессанки́рное письмо́ – фресковая или темперная живопись, воссоздающая лик без использования санкирной (темной, зелёной) подкладки (см. **санкирь**).

Большо́й Импера́торский дворе́ц – главный комплекс императорских дворцовых сооружений, в основном IV–V вв.; находился к юго-западной части Константинополя недалеко от Ипподрома и грандиозной базилики Феодосия, заменённой впоследствии храмом Св. Софии. Наряду с Большим

Императорским дворцом Константинополь имел ещё несколько дворцовых комплексов.

Бу́товая 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 бут – каменный лом, заливая его раствором.

В**асиле́вс** (*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 ещё чистым.

Вели́кая суббо́та – церковное наименование дня и богослужения, происходящего в субботу Страстной недели перед Пасхой. Темы песнопений Великой субботы связаны с погребением умершего Спасителя.

Вели́кая Четыредеся́тница (или Великий пост) – предваряет в годовом христианском календаре событии 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 богослужении 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, любоначалия 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.

Вели́кий вто́рник – вторник Страстной недели. Богослужение вторника включало воспоминание последних бесед Христа с учениками, чтение Его последних притч (Мф.24:56–26:2). Вечером Великого вторника, в богослужении утрени Великой Среды читается отрывок пророка Исайи о рабе Яхве – презренном и умаленном пред людьми невинном страдальце, искупившем грехи других (Мф.52:2–5).

Велики́й 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).

Вели́кий пято́к – церковное наименование дня и богослужений, приходящихся 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 днём. 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».

Вели́кий четве́рг – церковное наименование дня и богослужений, приходящихся 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, посвящённые 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.

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

Взыска́ние гра́да – одно из центральных понятий богословия западной церкви, начиная со времени Блаженного Августина. В трактате «О граде Божьем» 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.

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

Визуа́льный (*лат.* visualis – зрительный) – видимый, наблюдаемый.

Ви́ма (*греч.* βήμα – шаг, возвышение) – в раннехристианских храмах пространство между восточной парой столпов и алтарём.

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

Влахе́рны – местность в северо-восточной части Константинополя, вдоль бухты Золотой Рог. Здесь находился один из самых знаменитых на востоке храмов, посвящённых Богоматери, возведённый в 450–453 гг. императрицей

Пульхерией. По своему значению Влахернский храм был вторым после храма Св. Софии. С постройкой рядом Влахернского дворца, храм приобрёл ещё большее значение. При императоре Льве I в 474 г. сюда был перенесён из Святой земли мафорий (риза) Богородицы, для которого рядом с главным храмом, представлявшим собой большую трехнефную базилику, была возведена купольная ротонда Агиа Сорос. Все постройки Влахернского комплекса неоднократно перестраивались и украшались. В эпоху Комнинов комплекс приобрёл 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», филактерией 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, и Гефсиманию – место Её погребения и взятии на небо.

Вневерба́льный (от *лат.* verbalis – словесный) – невыговоренный, не оформленный словесно.

Вотúвный óбраз (от *лат.* votum – жертва) – образ, приносимый по обету, как дар Богу.

Вохре́ние, охре́ние – в живописи постепенный переход от основного тона к более светлым (телесным) оттенкам. В основе охрения – последовательное наложение тонких лессировочных слоёв со всё большим добавлением белил в охру в каждом следующем слое.

Вселе́нский собо́р – 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 Богочеловечности 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.

Героóн (*греч.* ἡρῷον) – погребальная капелла, в архитектурной основе которой, смысловая модель храма Гроба Господня в Иерусалиме. Судя по сохранившимся описаниям, был увенчан двумя куполами.

Гимáтий (*греч.* ἱματίου) – широкий плащ в виде прямоугольного куска ткани, надеваемый поверх хитона.

Гимнóграф (*греч.* ὑμνογράφος) – сочинитель богослужебных гимнов в честь Спасителя и Богоматери, новозаветных праздников, святых и др.

Гипертрофи́я (от *греч.* ὑπέρ – сверх и τροφή – питание) – чрезмерное преувеличение.

Гнóза (*греч.* γνῶσις) – познание, наука.

Гнóстик (*греч.* γνωστικός) – 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.

Голгóфа (*арамейск.* gūlgūltha – череп) – гора вблизи Иерусалима, на которой совершались казни, и где на кресте был распят Христос. По преданию, широко распространённому в иудейской традиции, Голгофа была своеобразным «пупом» 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 определённые моменты службы восседал **архиерей**. В древнерусских храмах эта традиция сохранялась довольно долго, в то время как в самой Византии позднего периода она своё значение потеряла.

Графья́ (*греч.* γραφία) – контурный рисунок, намечаемый на подготовительном слое (грунте) живописи жидко разведённой чёрной краской. С XVII в. графья процарапывалась по **левкасу** иконы или по штукатурке в монументальной живописи.

Дарохрани́тельница – ковчег, вместилище Св. Даров. Изготовлялась в виде миниатюрного храма или гробницы. Находилась на **престоле** в церкви. Пышно украшенная дарохранительница называлась « Иерусалим» или «Сион».

Дви́жки или **ожи́вки** – белильные блики, положенные на самый верхний слой живописи в личном письме.

Двунадеся́тые праздники или **Додекаэрто́н** – двенадцать главных праздников, установленных Восточно-христианской церковью после прекращения иконоборчества: 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 Двунадесятых праздников был изменён. 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.* δέησις – моление, прошение) – икона или группа икон, символизирующая молитвенное предстоящие различных святых чинов во главе с Богоматерью и Иоанном

Предтечей перед Спасителем, изображаемым в центре композиции.

Деису́сный чин – ряд иконостаса, в котором помещён Деисус.

Десни́ца (*старослав.)* – правая рука.

Диако́нник (*греч.* διακονικός – служебный) – малый **алтарь**, находящийся к югу от главного алтаря. Функции диаконника до сих пор отчётливо 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 диаконисе. Во всяком случае, в росписях зрелого Средневековья в диаконниках часто изображали святых жён.

Дида́ктика (*греч.* διδακτικός – поучительный) – раздел педагогики, излагающий основы теории образования и обучения.

Дидакти́ческий – нравоучительный.

Ди́птих (*греч.* δίπτυχος – сложенный вдвое) – в позднеантичном мире – сдвоенные дощечки для письма, а также двойные доски с репрезентативными портретами консулов. В раннехристианской практике двустворчатые доски использовались в качестве поминальников. Со времени иконоборчества внутри диптихов стали помещать запретные иконные изображения. Так постепенно сформировался тип сдвоенной иконы, объединённой единым замыслом.

Ди́скос (*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.

До́гма, догма́т (*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.

Доме́стик (*лат.* domesticus – домашний) – многозначный термин, обозначающий и военную, и гражданскую должность.

Дона́тор (*лат.* donator – даритель) – человек, жертвующий на храм, обеспечивающий строительство и последующее украшение церковного здания. (То же – **ктитор**, фундатор.)

Дори́ческий о́рдер – один из трёх классических архитектурных ордеров, самый древний, простой и монументальный. Колонна дорического ордера обязательно имеет бороздки – *каннелюры*.

Дуумви́ры (*лат.* duo – два, vir – муж) – в Древнем Риме два высших должностных лица в муниципиях и колониях империи (примерно то же, что и консулы).

Евло́гия (*греч*. εὐλογία – благословение) – памятный предмет, привозимый паломниками из Святых мест.

Евниони́ты (нищие) – одно из нравственно аскетических движений в иудаизме времён раннего христианства.

Евхари́стия (*греч.* εὐχαριστία – благодарение) – христианское таинство, кульминационный момент литургии, во время которой происходит возношение приложение Св. Даров, а впоследствии вкушение их верующими (приобщение).

Епитимья́ (*греч.* ἐπιτιμία) – церковное послушание (поклоны, пост, длительные молитвы и т. п.), добровольно исполняемое кающимся.

Епитрахи́ль (*греч.* ἐπιταχήλιον – нашейник, ярмо) – часть облачения священника в виде длинной полосы ткани, охватывающей шею сзади и свободно спускающейся спереди вниз. Символизирует овцу (человеческую душу), вознесённую Господом на свои плечи.

Же́ртвенник – особый боковой **алтарь**, расположенный к северу от главного алтаря. В жертвеннике во время **проскомидии** на особом столе приуготовляются Св. Дары. Жертвенником называют также главное алтарное возвышение – престол, (трапезу) в центре главного алтаря.

Жити́йная ико́на – 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.

Заве́са 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.

За́дник или **па́дуга** – в изобразительном искусстве архитектурная или пейзажная декорация, закрывающая заднюю часть сцены действия.

Закома́ра (*древнерус.* комара – арка, свод) – в архитектуре полукруглое завершение части стены (прясла), отделённой от других частей **лопатками**. Одни закомары закрывали прилегающие к наружной стене цилиндрические своды внутри здания, другие лишь повторяли их очертания и выполняли декоративные задачи.

Игу́мен (*греч.* ἡγούμενος – идущий впереди) – настоятель православного монастыря.

Идиори́тмия (*греч.* ἴδιος – особый и ῥυθμος – строй, организация) – обособленное житие монахов, келиотство.

Иера́рхия (*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, распространённой к Византии, её строение отражает структуру иерархии небесной – совокупности небесных чинов.

Иерати́зм (от *греч.* ἱερατικός – священнический) – торжественная застылость, отвлечённость изображения.

Иере́й (*греч.* ἱερεύς) – священник.

Извóд – иконографический тип (композиция), принадлежащий к одной из разновидностей установленного **канона**.

Изокефали́я (от *греч.* ἰσοκέφαλος – равноголовый) – расположение голов, разных по величине и позам фигур на одном уровне.

Иконогра́фия (от *греч.* εἰκών – 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, жизнеописании, гимнография и др.).

Иконоду́лы, иконофи́лы (от *греч.* εἰκών – образ, δοῦλος – раб, φίλος – друг) – почитатели икон, представители православной церкви, во времена иконоборческой ереси придерживавшиеся противоположной позиции, часто подвергавшиеся гонениям со стороны императоров-иконоборцев.

Иконокла́зм, иконобо́рчество – 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 (Втор.5:8). Богословская разработка позиции иконоборцев произошла на соборе в Иерии 754 г., когда 300 высших иерархов осудили иконопочитание. Почитание икон окончательно было восстановлено в 843 г.

Иконопи́сный по́длинник – средневековое руководство по иконописанию, собрание образцов. Иконописные подлинники получили большое распространение в позднее Средневековье, по мере усиления канонических моментов в сакральном изобразительном искусстве. Известны лицевые (с изображениями) и толковые (письменные) иконописные подлинники.

Иконоста́с (от *греч.* εἰκών – 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 посвящён), выше – деисусный, затем

праздничный, пророческий и праотеческий. Венчает развитый иконостас изображение Распятия.

И́кос (*греч.* οἰκος – дом, вместилище) – песнопения стихотворной формы, входившие к 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.

Импо́ст (*ит*. imposta) – архитектурная деталь, завершение столба, колонны или стены, служащее опорой для арки. Импост может быть простым или профилированным.

Инвеститу́ра (*лат.* investio – облачаю) – юридический акт введения вассала во владение феодалом; знак установления отношений подданства и власти; духовная инвеституpа – утверждение епископа в духовном сане (характерно для Западной Европы средневекового времени).

Инди́тия (*греч*. ἐνδύτη) – верхняя, сменяемая одежда на престол, ткань, цвет и украшения которой зависят от дня богослужения.

Инициа́л (*лат.* iniciali – начальный) – первая, заглавная буква, помещаемая в начале раздела, абзаца рукописной книги. Обычно украшалась орнаментом или сюжетной сценой.

Инси́гнии (*лат.* insignia) – знаки, символические отличии царствующей персоны или должностного лица (например, диадема, корона и др.).

Инте́нция (*лат*. intentio – стремление, намерение) – внутренняя направленность сознания, воли, чувств на какую-то цель. В искусстве – движущая сила, определяющая приёмы и способы выразительности.

Интеркол у́мний (*лат.* intercolumnium, от inter – между и columna – столб, колонна) – пролёт между колоннами.

Интронизáция (от *греч.* θρόνος – престол) – торжественное возведение на престол патриарха или Папы Римского.

Ипа́т (*греч.* ὕπατος – высочайший) – наименование должности, по функциям соответствующей консульской. В периоды с 541 г. по 900 г., а также с 1039 г. по XII в. – титул.

Исиха́зм (от *греч.* ἡσυχία – безмолвие, молчальничество) – мистико-аскетическое учение и аскетическая практика, развитая в православном монашестве, а с конца XIV в. и за пределами монастырей. Сформировался ещё в ранневизантийскую эпоху в IV–VIII вв. в египетских и синайских обителях среди отшельников, а затем получил широкое распространение во всём 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, сопряжённой с психофизическими функциями человека. Исихазм длительное время существовал в качестве устной традиции, предания, и лишь в первой половине XIV в. получил теоретическое чёткое обоснование в трудах Григория Синаита. Существенную трансформацию традиция исихазма приобрела в трудах Григория Паламы, создателя фундаментального учения о сообщаемости божественных энергий, о возможности приобщения человека к нетварному миру. На Руси к последователям исихазма принадлежали многие подвижники – Сергий Радонежский, Нил Сорский и др.

Каллигра́фия (*греч.* καλλιγραφία – красивое письмо, почерк) – приёмы изысканного начертания букв в традиции рукописной книги.

Кальда́рий, кальда́риум (лат. caldarium) – горячая баня, составная часть римских терм.

Каннелю́ра (*фр.* cannelure – желобок) – вертикальная бороздка на стволе колонны или *пилястры*.

Кано́н (*греч.* κανών – правило) – в христианском богослужении цикл песнопений, посвящённых праздничному событию или святому в изобразительном искусстве; свод правил, определяющих форму и содержание православного образа; постановления Вселенских соборов об основах вероучении и церковной жизни; совокупность канонических книг Ветхого и Нового Заветов.

Кано́ны (Евсе́евы) – предваряющие текст Евангелия сводные таблицы параллельных мест из четырёх Евангелий. Были составлены Евсевием 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.

Капе́лла (*лат.* cappella – часовня) – небольшое строение или помещение, входящее в структуру храма или пристроенное к нему. Как правило, капелла предназначалась для частного богослужения или хранения реликвий.

Капите́ль (*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.

Карна́ция (*лат.* caro – плоть) – живописные приёмы, применяемые при изображении лица, поверхности обнажённых частей тела; состоят обычно из многослойного письма с чередованием различных оттенков цвета и фактуры.

Катако́мбы (*лат.* catacumba – подземная гробница) – подземные сооружения, состоящие из лабиринтов и небольших помещений – крипт, распространённые и 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.

Катéны (*лат.* catena – цепь) – свод толкований на одну или несколько книг, представляющий сборник отрывков из писаний святых отцов.

Катехуме́ны (*греч.* κατηχούμενοι – оглашенные) – галереи второго яруса, хоры в христианских храмах, предназначенные в разные времена для определённых 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.

Каутéрий – инструмент работы мастера энкауста. Представлял собой плоскую лопатку, напоминающую резец ваятеля.

Кафедра́льный собо́р – главный храм в епархии, в котором находится епископская кафедра.

Кафи́зма (*греч.* κάθισμα – сидение) – один из двадцати разделов, на которые поделена псалтирь. В богослужении кафизмы разделяются пением «Аллилуйя» и чтением молитв.

Кафолико́н (от *греч.* καθολικός – всеобщий, вселенский) – главный собор монастыря.

Квадр (от *лат.* quadras – четырёхугольный) – камень в форме параллелепипеда, употребляемый дли кладки зданий.

Квадрифо́лий (от *лат.* quadri – четыре и folium – лист) – композиционная форма архитектурного пространства; в плане представляла собой четыре крестообразно соединённых полукружия; в орнаментации книг – четырёхлистник или крест, вписанный в квадрат.

Ке́носис (*греч.* κένωσις – умаление, снижение) – добровольное унижение, принятое на себя Спасителем при Воплощении.

Кера́мион (*греч*. κεράμιον) – нерукотворный отпечаток лика Христова на каменной плите. Согласно легенде священный **Мандилион** – убрус (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.

Ке́сарь (*лат.* caesar) – высший титул, даваемый, как правило, лицам императорской фамилии; первоначально давался лишь соправителю-наследнику – «младшему» императору.

Кессо́н (*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.* κιβωριον) – 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.

Киновúя (*греч.* κοινοβιον) – общежитие, монашеская обитель с общежительным уставом.

Киóт (*греч.* κῖβωτός) – шкафчик, ящичек, в который помещалась икона или несколько икон.

Кир (*греч.* κύριος) – господни.

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 располагаются вокруг центрального изображения, обрамляя и дополняя его (см. также **Житийная икона**).

Клеристó**ри**й (от *греч.* κλῆρος – 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.* κλῆρος) – духовенство, совокупность служителей Церкви.

Клúрос (*греч.* κλήρος) – 1) место на возвышенной предалтарной части (солее), 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.

Ковчéг – 1) ящик или сосуд для хранения реликвий; 2) в иконописи – средняя, углублённая по отношению к полям часть иконы.

Кóдекс (*лат*. codex) – одна из форм рукописной книги, составлена из сложенных, сброшюрованных и сшитых по сгибу листов, прототип современной книги.

Ко́мниновский маньери́зм – см. **Маньеризм комниновский**.

Компартиме́нт (*фр.* compartintent – отделение) – часть архитектурного пространства, как правило вычленяемая колоннами, столбами, стенами.

Конгрега́ция, конгрегацио́нная церковь – сообщество христиан; храм, предназначенный для общинного литургического богослужения.

Конда́к (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).

К**онсо́ль** (*фр.* console) – выступ в стене, или заделанная одним концом в стену балка, поддерживающая карниз, балкон или декоративную скульптуру.

Контрапо́ст (от um. contra posto – противоположность) – приём изображения фигуры, при котором положение одной части тела контрастно противопоставлено другой части (например, верхняя часть корпуса показала в повороте, нижняя – фронтально).

Контрфо́рс (*фр.* contrefort) – вертикальный устой, поперечная стенка или выступ, укрепляющие несущую конструкцию и распор свода.

Ко́нха (*греч.* κόγχη – раковина) – полукупол, покрывающий цилиндрические по форме части здания – **апсиды**, **экседры**, ниши и др.

Ко́робовый 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**.

Ко́рпусное письмо – живопись плотными, непрозрачными слоями краски, имеющими рельефную фактуру.

Кракелю́ры (*фр.* craquelure) – трещины в красочном слое картины.

Крати́р (*греч.* κρατήρ) – чаша в виде четырёхлепесткового сосуда с выступающими полукружиями. По преданию, именно такой была чаша 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 евхаристических чаш, и изображали именно в таком качестве (потира).

Крестóво-кýпольный 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. Объёмы, 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 реликварий для мощей почитаемых святых.

Кронште́йн (искаж. от *нем*. kragstein) – выступающая на стене опорная конструкция, часто состоящая из **консолей**. Используется для крепления архитектурных элементов к стене.

Кти́тор (*греч.* κτήτωρ – 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). Кубикулы входили в состав комплекса раннехристианских катакомб; могли быть оформлены колотыми, поддерживающими сень свод; часто имели вверху 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.

Лаба́рум (*лат.* labarum) – штандарт с изображением монограммы Христа в венке, с христианскими символами или надписью «Агиос» («Свят»).

Ла́вра (греч. λαύρα – улица) – крупный мужской монастырь, подчинённый непосредственно высшей церковной власти, патриарху.

Л**ара́рий** – 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.

Лека́льный – фигурный кирпич, изготовляемый в определённых формах, и используемый для выкладывания декоративных деталей на архитектурных фасадах (полуколонок, зубчиков, консолек).

Ле́нтии – длинные узкие куски ткани, вроде лент или бинтов, которыми обвивали, бинтовали тело покойника, уготовляемое к погребению, поверх савана – прямоугольного куска ткани, окутывавшего фигуру. Лентии располагались часто крестообразно.

Лессиро́вка (*нем.* lasierung – покрытие глазурью) – в живописи тонкие прозрачные слои красок, наложенные поверх основного тона, выполненного более плотным слоем; позволяет изменить, усилить или ослабить цветовые топа, обогатить колорит.

Ле́ствица – 1) название книги Иоанна Лествичника, содержащей описание ступеней самоусовершенствования; 2) нарицательный символ духовного пути христианина.

Леща́ди, леща́дки – в иконописи изображение горок пейзажа.

Лита́ния (*греч.* λιτανεία – моление) – процессия, во время которой пелись песнопения антифонного типа.

Лития́ (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.

Литургиа́рион – служебник, содержащий тексты 8 литургий: Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Двоеслова (Преждеосвященных Даров), иногда с особыми пометами, касавшимися богослужебного действа, 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 приготовляются Св. Дары; *литургию оглашенных* и *литургию верных* – **анафору**, на которой могут присутствовал, только христиане. По преданию, первые чинопоследовании 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, лишённый полутонов, оттенков или рефлексов, зависящих от воздействия окружающей световоздушном среды.

Лопа́тка – см. **Пилястра**.

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 четырёх 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 и храмах крестово-купольного типа.

Мавзоле́й (*лат*. mausoleum) – термин происходит от наименования усыпальницы карийского царя Мавзола, воздвигнутой в г. Галикарнасе (в Малой Азии). Впоследствии мавзолеями стали именовать монументальные погребальные сооружения.

Майо́лика (*ит.* maiolica) – вид декоративной керамики с рельефным изображением, цветной росписью, покрытой глазурью (*рус.* изразец).

Ма́лый вход – литургическое действие во время которого из **алтаря** выносится 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.

Мандили́он (*греч.* μανδύλίου) – нерукотворный отпечаток лика Спасителя на плате (убрусе) эдесского царя **Авгаря** (Эдесский образ, Священный убрус). 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. Во второй – это плат, которым Господь отёр 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; удостаивались видеть его немногие высшие **архиереи**. В 941 г. Мандилион был торжественно перенесен в Константинополь и помещён 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.* μανιάκον) – оплечное украшение (аналог русской гривны) в виде золотого или металлического обруча, как правило с драгоценными камнями в середине, символ принадлежности к Императорской гвардии. В позднем императорском облачении, когда главная символическая деталь – лор, стал очень тяжёлым от драгоценных камней, его разъединили на несколько деталей, и оплечье лора стали называть маниакием.

Маньери́зм ко́мниновский – стилистическое течение второй половины XII в., характеризующееся повышенной динамикой, эмоциональной экзальтацией, острой ритмикой изображённого.

Маргина́л (от *лат.* margo – край) – надпись, помета на поле рукописи, иногда декоративная миниатюра.

Маргина́льный (монастырский) тип псалтири – тип иллюстрированной псалтири с миниатюрами, разбросанными на полях.

Марти́риум, марти́рий (*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.

Мафо́рий (греч. μαφόριον– покрывало) – женская верхняя одежда в форме длинного – с головы до пят, покрывала; в

иконописи традиционное облачение богоматери и святых жён.

Мафо́рий 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.

Мемо́рий (*лат*. memorialis – памятный) – архитектурное сооружение, построенное над могилой святого.

Мери́ло – один из атрибутов **архангелов**, тонкий жезл.

Метропо́лия (*греч.* μητρόπολις – мать городов) – столица.

Ми́лоть (*греч*. μηλωτή) – овчина, овечья шкура; в милоти изображаются Илия Пророк и Иоанн Креститель.

МинолО́гий, Мине́и (от *греч.* μήν – месяц) – месяцеслов, ежемесячные чтения; сборники, содержащие жития святых, расположенные в хронологическом порядке празднования их памяти, а также каноны, гимны и другие молитвословия, предназначавшиеся для домашнего чтения. Минологии византийские, как правило, богато иллюстрировались.

Мину́скул (*лат.* minusculus – очень маленький) – в греческой палеографии наиболее распространённый 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 объёма, выявления рельефа поверхности лиц и фигур.

Модифика́ция (*лат.* modificatio – установленные меры) – видоизменение.

Модуля́ция (*лат*. modulacio – мерность) – медленная смена ритма.

Мо́дус вивЕ́нди (*лат.* modus vivendi) – способ существования, образ жизни.

Монофели́тство (от *греч.* μόνυν 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.

Монофизи́тство (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.

Мосхофо́р (от *греч.* μόσχος – телец 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.

Мутато́рий (*лат.* mutatorium) – особое помещение для императора, находящееся на хорах главного храма империи.

Мо́щи – нетленные останки святых, обладающие силой чудотворения.

На́ос (*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.

На́ртекс (*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.

Неде́ля Ваи́й, Ве́рбное воскресе́нье – воскресенье Входа Господня в Иерусалим, хронологически предваряющее

Страстную неделю, а по смыслу завершающее время Великого Поста, или Четыредесятницы. Начиная с Вербного воскресенья христианин призывается не столько заниматься устроением своей души, сколько сопереживать, идти духовным путём по кругу Господних Страстей. Наименование дня связано с воспоминанием о встрече Христа в Иерусалиме пальмовыми ветвями – ваиями, заменой которых на Руси была верба. В Сербии праздник именуется Цветоносном.

Неофи́т (*греч.* νεόφυιος) – новообращённый, 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.

Нимфе́й (от греч. νύμφη – в античной архитектуре святилище, посвящённое нимфам и сооружённое над источником. Первоначально это были гроты, позже – небольшие здания павильонного типа с фонтаном или бассейном.

О**бло́м (обло́мы), про́филь (про́фили)** – архитектурные элементы, различные по своему поперечному сечению (профилю), расположенные по горизонтали на карнизах, цоколях, по кривой – в архивольтах арок.

Оглаше́нные – лица, которые желают принять христианство, «оглашены» проповедью слова Божия, но ещё не приняли крещения.

Озаре́ние – выражение, которое употребляется в богословии и в церковной практике для обозначения акта непосредственного усмотрения и усвоения Божественной истины; духовное видение.

Ойкуме́на (*греч.* οἰκουμένη) – населённая людьми часть земли.

Окла́д – драгоценный убор иконы или напрестольного Евангелия. Оклады выполнялись из золота, серебра, золочёной меди; украшались чеканкой, жемчугом, драгоценными камнями.

Октаго́н (*греч*. ὀκτάγωνον – восьмиугольник) – центрическая архитектурная постройка, имеющая в плане форму восьмиугольника.

Окто́их (от *греч.* ὀκτώ – восемь, и ᾖχος – 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 ведётся по Триоди (Постной и Цветной)).

Оми́лия – (*греч.* ὁμιλία – беседа) – слово, толкование на события евангельской или ветхозаветной истории. Древнейший вид храмовой проповеди, построенной на оборотах речи простых людей.

Омофо́р – (*греч*. ὠμοφόριον – 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 облачённый в него епископ – Христа, взявшего на рамена (плечи) овцу и отнёсшего её в дом Отчий.

Омфа́лос (*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.

Онтологи́зм (от *греч.* ὄν – сущее и λόγος – слово) – учение, один из главных принципов православной мистики, выражающий веру в божественную сущность мира и абсолютную реальность христианских святынь.

Опресно́к – просфора из пресного хлеба (облатка), употребляемая для совершения таинства Евхаристии в католическом богослужении. Введена в католической церкви в IX в.

Ора́нт, ора́нта (*лат.* orans – взывающий) – персонаж, представленный в молитвенной позе с воздетыми руками.

Ора́рь (*лат.* orare – возглашать, молиться) – знак диаконского 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 **серафима**.

О́рдер (*лат.* ordo – порядок) – строго определённое сочетание несущих и несомых частей к архитектурной конструкции, и оформляющих её декоративных элементах. Основные ордера: дорический, ионический, коринфский. Сочетание ионического и коринфского – композитный ордер.

О́рос (*греч.* ὅρος – определение) – наименование глав правил, постановлений Церковных соборов.

Ортодо́ксия (*греч.* ὀρθοδοξία – правильное мнение) – твёрдая последовательность в отстаивании христианской истины, правоверие, неуклонное следование учению Церкви. Понятие ортодоксии возникло со II в., 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.

О́хра (от *греч.* ὠχρός – бледный, желтоватый) – минеральная (глиняная) краска от бледно-жёлтого до красно-коричневого цвета.

Па́волока – в иконописи ткань, наклеиваемая на доску для лучшего сцепления грунта с поверхностью доски.

Пагина́ция (от *лат*. pagina – страница) – нумерация страниц в рукописи.

Палимпсе́ст (от *греч.* πάλιν – снова и ψάω – стираю) – рукопись, написанная поверх старого соскобленного текста, как правило более древнего.

Панаги́я (*греч.* παναγία – всесвятая) – 1) часть просфоры, изъятой на **проскомидии** в честь Богоматери; в специальных ящичках – панагиарах, переносилась в монастырскую трапезу, где часть её вкушалась до трапезы, а часть – после; 2) нагрудный знак **архиереев** и **архимандритов**, небольшая икона (круглая, овальная), заключённая в металлическую оправу, на одной стороне которой может изображаться Спаситель, Троица, сцена какого-либо праздника, а на другой – Богоматерь; 3) эпитет Богоматери.

Паникади́ло (*греч.* πολυκάνδηλον – многосвечие) – светильник с множеством свечей или лампад.

Пантеи́зм (от *греч.* πᾶν – всё и θεός – Бог) – учение, отождествляющее божество с миром и его явлениями.

Пантео́н (*греч.* πάνθεον – храм всех богов) – первоначально воздвигнут императором Агриппой в 27 г. до н. э. в Риме, обновлён на старом месте Адрианом (115–125 г.). Ныне католическая церковь Санта Мария Ротонда.

Па́поротки – в иконописи изображение нижних перьев на крыльях небесных сил, которые по цвету отличаются от основной поверхности крыла.

Пара́бола (*греч.* παραβολή – букв. рядом брошенное слово) – притча, иносказание.

Паракле́сион (*греч.* παρακλήσίον) – капелла, предназначенная дли совершения поминальных молитв об усопших; часто примыкала к главному храму монастырского ансамбля.

Парафра́за (*греч.* παράφρασις) – пересказ, передача смысла текста другими словами в целях уточнения или большей наглядности.

Па́рность – смысловой или символический параллелизм в богослужебных песнопениях и в системе росписи храма, где парные сюжеты представлены друг против друга.

Па́рус – в архитектуре один из элементов венчающей зоны крестово-купольного храма, сферический треугольник, обеспечивающий переход от квадрата основания к окружности купола.

Пастора́ль (от *лат*. pastoralis – пастушеский) – художественный жанр, связанный с идиллическим мировосприятием, гармонией жизни людей в природе. (То же – буколика.)

Пастофо́рий (*греч*. παστοφόριον – помещение для предметов культа) – боковой **алтарь**, место для священников в храме.

Патриа́рх (*греч.* πατριάρχης) – 1) ветхозаветный праотец; 2) высшее духовное лицо поместной православной церкви.

Перегоро́дчатая эма́ль – техника декоративно-прикладного искусства, где разноцветной эмалью заполняются ячейки между золотыми нитями, ленточками, перпендикулярно припаянными к несущей металлической пластинке.

Перипате́тики (от *греч.* περιπατητικός – прогуливающийся) – последователи древнегреческой философской школы Аристотеля (381–382 гг. до н. э.), получившей название перипатетической вследствие того, что по преданию, обучение в ней происходило по время прогулок.

Перисти́ль (*греч.* περίστυλος – окружённый колоннами) – в античной архитектуре колоннада или галерея вокруг площади, двора, сада.

Пиксида́ (*греч.* πυξίς – ларчик, шкатулка) – коробочка цилиндрической формы для хранения драгоценностей или благовоний.

Пило́н (*греч*. πυλών – ворота) – массивный опорный столб.

Пиля́стра, лопа́тка (*фр*. pilastre) – в архитектуре прямоугольный выступ на поверхности стены, модификация ордерной колонны; как правило выступает из плоскости стены на четверть своей ширины.

Плавь, пла́ви – тонкое письмо **лессировками**, рассчитанное на сокрытие движения кисти. Сплавление мазков в иконописи производит впечатление нерукотворно созданной поверхности изображении.

Плащани́ца – полотнище с вышитым или живописным изображением Христа во гробе, после снятия с креста. Шитые плащаницы с изображением тела мёртвого Спасителя получают распространение в византийском мире после захвата

крестоносцами Константинополя, и утраты прообраза плащаницы 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 символический заменой погребаемого тела умершего Спасителя. После Пасхальной полунощницы плащаницу возвращают на алтарь.

Пли́нфа (*греч.* πλίνθος – кирпич) – широкий и плоский обожжённый кирпич, основной строительный материал в Византии и Древней Руси.

Плоти́новская шко́ла – основанная философом-идеалистом Плотином (ок. 205–270) школа неоплатонизма, усилившая мистическое содержание учения древнегреческого философа Платона. Согласно системе Плотина цель человеческой жизни – восхождение к «первоединому началу» (воссоединение с Богом), из которого проистекают три главные субстанции бытия: ум, мировая душа и телесный мир. Материя у Плоти на – пассивная восприемница вечных идей эйдосов.

По́диум (*лат*. podium) – основание, платформа для сооружения здания.

Подпру́жная а́рка – 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 и рукавах центрального креста.

Позе́м – в иконописи часть фона, полоса в нижней части иконы, условное обозначение земли.

Полилити́я (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.

Полихро́мия (от *греч.* πολύχρωμος) – многоцветность.

Помпея́нский стиль – условное наименование этапов римской живописи, лучше всего известной по сохранившимся в

Помпеях и Геркулануме росписям. Различают четыре помпеянских стиля. 1) – инкрустационный (II в. до н. э. – 80 гг. до н. э.); 2) архитектурно-перспективный (80 гг. до н. э. – 13 г. до и. э.); 3) (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; 4) стиль (вторая половина I в.) применяет иллюзионистические архитектурные фантазии, вмещая в них как в раму динамически трактованные мифологические сюжеты.

Поре́брик – орнаментальная кирпичная кладка, в которой ряд кирпича выкладывается под углом к основной поверхности.

Порта́л (от *лат.* porta – врата) – архитектурно оформленный вход в здание, чаще с арочным завершением.

По́ртик (*лат.* porticus) – галерея, вход в здание, оформленный колоннами и крытый треугольным **фронтоном** или плоским аттиком.

Порфи́ра – см. **Пу́рпур**.

Пути́р (*греч.* ποτήρ) – сосуд в форме кубка или глубокой чаши на ножке, используемый в богослужении для совершении таинства причастия.

Преподо́бный – общее наименование, относящееся к монахам, подвижникам, отшельникам.

Пресбите́рий (*греч.* πρεσβυτέριον) – пространство **алтаря** между **солеей** и **престолом**.

Пресви́тер (*греч.* πρεσβύτερος – старец) – священник.

Престо́л или **тра́пеза** – в православном храме четырёхугольный стол, накрытый особыми покрывалами, стоящий в центре **алтаря**. На престоле совершается обряд **евхаристии**.

Приде́л – особое помещение с **алтарём** внутри главного храма, или дополнительная церковь с **престолом**, пристроенная к основному храму.

Припле́ск – 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 тёмному тону, выполненный в том же цвете.

Пробела́ – в иконописи высветление отдельных частей изображения путём многократных прописок с постепенным увеличением количества белил, наносимых по ровному основному тону. Символизируют, подобно **движкам** и **ассисту**, присутствие божественного снега.

Прокалу́мма (*греч.* προκάλυμμα) – тканый покров с изображением святого, возложенный на раку с мощами.

Пропиле́и (*греч.* προπύλαια) – 1) монументально оформленный вход в святилище или акрополь; 2) парадные ворота, образованные **портиками** и колоннадой.

Проскоми́дия (от *греч.* προσκομίζω) – вступительная часть **литургии**, во время которой приготовляют Св. Дары. Для этой цели в настоящее время используют пять **просфор**: из первой священник вырезает четырёхугольную 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 мёртвых. Все частицы вместе с агнцем полагаются на дискос – особое блюдо, над которым ставится звездица (два металлических полукружия, скрещённые друг с другом и увенчанные крестом), и накрываются платами (так называемыми, воздухами). Красное вино смешивается с тёплой 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 оттиснуто изображение креста и буквы IC XC NIKA (Иисус Христос побеждает).

Протопресви́тер (греч. πρωτοπρεσβύτερος – первый среди старейшин) – высшее знание для белого духовенства в православных церквах, присваиваемое в качестве церковной награды, как правило, настоятелям кафедральных соборов.

Про́филь – см. **Обло́м**.

Пря́сло – в архитектуре плоскость, поле стены между **лопатками**, колоннами.

Пу́рпур (*лат.* purpura), **порфира** (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 дли 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 позиции фигур и предметов.

Рапо́рт (*фр*. rapport – возвращение) – повторяющийся мотив узора, часть орнамента.

Распа́лубка – часть поверхности свода, образованная тремя криволинейными рёбрами.

Реги́стр (от *лат.* regesta) – горизонтальное членение, ярус в росписи или архитектурной декорации.

Реликва́рий (*лат*. reliquarium) – ларец, вместилище для хранения реликвии – мощей святых, остатков их одежды, орудий мученичества и т. п.

Респе́кт (*лат*. respectus) – достоинство, приличие, почтенность.

Рефле́кс (*лат*. rellexus – обращённый назад) – в живописи отсвет, отражённый цвет и свет на поверхности предмета от других предметов, или из окружающей среды.

Рефле́ксия (*лат.* reflexio – обращение назад) – размышление, форма интеллектуальной деятельности человека, направленная на осмысление своих действий и переживаний.

Рефре́н (*фр.* refrain) – повтор в стихотворной, гимнической форме.

Ри́за – 1) облачение священнослужителя; 2) металлический оклад иконы.

Ри́зница – особое помещение в храме для хранения церковной утвари, священнических облачений и др.

Рипи́да (*греч.* ῥιπίδιον – опахало, веер) – принадлежность богослужения в православном храме, применявшаяся для отогнания насекомых от Св. Даров, представляет собой лучистый круг из золота, серебра или золочёной бронзы на длинном древке; в центре круга – изображение шестикрылого **серафима**.

Рисо́ванная архитекту́ра – по фресковой живописи изображение **аркад** или трёхлопастных арок, служащее рамой для помещаемой внутри композиции. Типична для живописи второй половины XII в.

Рито́рика (*греч.* ῥητορική) – 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.

Ритуа́л (*лат*. ritualis – обрядовый) – символически осмысленная система действий, речевых и музыкальных в том числе, связанная с богослужением.

Рока́йль (*фр.* rocaille – раковина) – характерный для стиля рококо (XVIII в.) декоративный мотив в виде прихотливо изогнутого завитка или раковины.

Ро́та (*лат.* rota – колесо, выезд) – прямоугольное возвышение, подиум, предназначавшийся для императора во время придворных церемоний.

Рото́нда (*ит.* rotonda – круглая) – круглая в плане постройка, имеющая снаружи или внутри колонный обход; обычно увенчана куполом.

Са́ккос (*греч.* σάκκος – мешок) – верхняя одежда **архиерея** поместной автокефальной церкви.

Сакри́стия (*лат*. sacristia, от sacer – священный) – отдельное помещение в храме, или боковой алтарь, служащий

для хранения священнических облачений, ритуальных предметов (сосудов, утвари) и богослужебных книг.

Санки́рь (от *греч.* σάρκίνος – телесный) – тёмный зеленоватый, оливковый или сероватый подкладочным тон, с которого начиналось построение, моделирование лика в византийской живописи. Просвечивающий санкирь создавал впечатление тени, подчёркивал объёмность лика.

Севастокра́тор – один из высших титулов.

Сень – балдахин над престолом, олицетворение свода небес, то же, что и **киворий**.

Серафи́м (*древнеевр.* – огненный, палящий) – один из девяти ангельских чинов, высшая ступень иерархии небесных сил; изображался с человеческим лицом и шестью крыльями.

Силлоги́зм (*греч*. συλλογισμός) – система логических рассуждений, в которой две посылки замыкаются третьей.

Симпо́сий (*греч*. συμπόσιον – пир) – беседа, собеседование.

Симульта́нный (*фр.* simultane – происходящий одновременно) – категория монументальных декораций первой половины XIV в., когда всё изображённое мыслится представленным в единый момент времени.

Симфо́ния (*греч*. συμφωνία – совместное, согласованное действие) – 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.

Синаксá рь (от *греч.* συνάγω – собираю) – книга, содержащая избранные места из христианской литературы: о подвигах святых, страданиях мучеников (то, что в русской традиции именовалось Прологом).

Синдо́н (*греч.* σινδών) – 1) пелены Спасителя при погребении; 2) специальная одежда, которую надевает **архиерей** поверх обычных священнических облачений при освящении храма.

Синерги́я, синерги́зм (*греч*. συνέργεια, 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 возвышенно человека, не может не вызывать ответного движения человека. Один из центральных моментов православного богопознания, основанный на синергизме, подразумевает обязательное «участие» в Боге всего человека – определённое состояние человеческого существа, преображённого благодатью и свободно сотрудничающего усилиями воли, разума и духа.

Синкопи́рованность (от греч. συγκοπή – обрубание) – смещение ритма.

Синóдик (*греч*. συνοδικόν) – 1) общецерковный поминальный свод (или чин православия), содержавший в себе анафемы еретикам и вечную память ревнителям православия; 2) местный церковный памятник, содержащий имена людей, послуживших данному храму (ктиторов, дарителей, украшателей), которым возглашается вечная память.

Си́нтронон – см. **Горнее место**.

Скевофила́кс, скевофила́кион (греч. σκευοφύλάξ – хранитель сосудов; σκευοφυλάκιόν – сосудохранительница) – 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.

Ски́ния (*греч.* σκηνή – шатёр) – 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 Богоматери.

Скит – келья или кельи, устраиваемые в отдалении от монастыря для строгих отшельников.

Ски́цци (*um.* scizzi) – набросок, эскиз.

Скла́день – икона, состоящая из нескольких скреплённых петлями досок; наиболее распространены диптих (из двух досок) и триптих (из трёх).

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. Солеи обычно ограждаются 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.* συφία – 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 мироздании, вещей, искусства и др.

Ставроте́ка (*греч.* σταυροθήκη – крестохранилище) – художественно оформленный ларец для хранения частиц животворящего креста.

Статуа́рность (от *лат.* statua статуя) – в живописи принцип изображения фигуры как объёмной, отдельно стоящей статуи.

Стаффа́ж (*нем*. Staffage. staflieren – украшать) – второстепенные детали изображения (например, архитектурные элементы, мебель и т. п.).

Ста́ция (*лат.* slatio – 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.

Стилоба́т (*греч.* στυλοβάτης) – цокольная, нижняя часть, основание архитектурной или (здесь) живописной композиции. Представлял собой в античности горизонтальную плиту.

Стихáрь (*греч.* στιχάριον – прямая рубаха) – нижнее облачение священников, верхнее – диаконов. Длинная до щиколоток рубаха, с вырезом по горлу и длинными рукавами.

Сто́лпник – христианский аскет-подвижник, пребывающий в состоянии непрерывной молитвы на столпе или башне. Основателем столпничества христианская традиция считает Симеона Столпника.

Сфума́то (um. sfumato – затуманенный, в дымке) – в живописи смягчение контуров предметов, фигур, моделировки объёмов в целом, позволяющее передать богатство и тонкость градаций светотени, ощущение воздушной среды. Этот художественный приём был теоретически обоснован Леонардо да Винчи, но широко применялся и в поздней византийской живописи.

Схи́ма (*греч*. σχῆμα – форма) – высшая монашеская степень в Православной церкви, требующая от посвящённого в неё выполнения суровых аскетических правил. Употребляется также для обозначения монашеского облачения.

Схо́лии (*греч.* σχόλιον) – примечания, комментарии к тексту.

Теме́нос (*греч.* τέμενος – отрезок, участок) – родовой участок греческих и римских божеств.

Темпло́н (*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 к нижней – резные плиты или шитые пелены.

Теофа́ния (*греч*. θεοφάνεια) – явление Бога, боговидение.

Тепида́риум (*лат*. tepidarium) – тёплая баня, входившая в состав античных терм наряду с горячей (кальдарием) и холодной (фригидариумом).

Тетрако́нх (от *греч.* τέταρες κόγχαι – четыре раковины) – тип центрического храма, четырёхлепестковый план которого образован нишами – **апсидами**, крестообразно обращёнными к центральному подкупольному объёму, квадратному в плане.

Тетрамо́рф (*греч.* τετράμορφος– четырёхвидный) – обозначение небесных существ, описанных в видении пророка Иезекииля (Иез.1:4–25); крылатое существо с четырьмя лицами – человека, льва, орла, тельца.

Теурги́я (*греч.* θεουργία) – боготворчество, божественное действо – понятие православной мистики, выражающее постоянство присутствия в римском мире божества, рассматривающее жизнь как непрерывное чудо.

Тимпа́н (*греч*. τύμπανον) – в архитектуре треугольное поле **фронтона**; поверхность стены между аркой и её перемычкой, то же, что и **люнет**.

Ти́пик (от *греч.* τύπυς – образец) – устав богослужения, монастырский устав.

Ти́тул, титульный лист (лат. titulus – надпись) – начальная страница книги, на которой помешаются 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 объёма.

То́мос (*греч.* τόμος) – том.

Траве́я (*фр.* travée – пролёт) – в романской и готической архитектуре прямоугольная в плане пространственная ячейка **нефа**, ограниченная по углам четырьмя опорами, несущими крестовый или сомкнутый свод.

Трансе́пт (от *лат*. trans – за, saeptum – ограда) – в христианской архитектуре поперечный **неф**, называемый в крестово-купольных постройках ещё и средокрестием.

Транспара́нтный цвет – цвет, сияющий из глубины, производящий впечатление самосвечения (наподобие люминесцентных красок).

Трансформа́ция (*лат.* transformatio) – видоизменение, перерождение; в православной мистической практике трансформация человека – синоним обожения.

Трапе́за (*греч.* τράπεζα) – престол, жертвенник.

Триклі́ний, Хрисотриклі́ний – 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).

Трико́их (от *греч.* τρεῖς κόγχαι – три раковины) – архитектурное сооружение с тремя нишами – **экседрами**, примыкающими к центральному, кубическому объёму. В плане трикоих напоминал трилистник.

Тринита́рная проблема́тика – разрабатываемая в богословии тема, касающаяся основного христианского догмата – Святой Троицы, соотношения в ней лиц, отдельных ипостасей.

Трио́дь (*греч.* τριῴδιον) – 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.

Три́птих (от *греч.* τρίπτυχος – сложенный втрое) – трёхчастная композиция, состоящая из трёх икон.

Триумфа́льная а́рка – арка главного **алтаря**, обрамляющая центральную *апсиду*.

Трифо́рий (от *лат.* tres – три, foris – дверь) – в византийской архитектуре трёхчастное 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 тромпах приобрёл ритмическое совершенство и пространственность.

Троп (*греч.* τρόπος – поворот, оборот) – художественный приём употребления слова, образа в его переносном значении: метафорическом (сходном), контрастном (оксюморон), смежном (метонимия).

Тю́пос, тип (греч. τύπος – отпечаток, форма) – идеальный образец, прообраз.

У**бру́с** (*старослав.*) – плат, на котором по преданию отпечатался лик Христа. См. также **Мандилион**.

У́мное де́лание (*греч.* πρᾶξις νοτπά) – аскетико-духовная дисциплина, входящая в состав исихастской практики (см. **исихазм**).

Унциа́л (*лат.* uncialis – равный унции) – один из наиболее древних типов письма со строгим прямым начертанием букв крупного размера.

Фаво́р – гора Преображения Господня; находится в Галилее к юго-востоку от Назарета.

Фаво́рский свет – нетварный божественный свет.

Фактýра (*лат.* factura – обработка, строение) – характер поверхности художественного произведения, красочного слоя.

Фаро́с – храм Богоматери Фаросской внутри Большого Императорского дворца, в котором вплоть до разграбления Константинополя в 1201 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 метимо, 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, строил для них особую **капеллу** Сен-Шапель. Во время Французской революции капелла была разграблена и реликвии уничтожены.

Фа́ска – скошенный край деревянной рейки, рамы.

Фасти́гнум (*лат.* fastignum) – знаменитая алтарная преграда, подаренная Константинопольскому храму

Константином Великим. Представляла собой аркаду, между колонн которой находились образы Спасителя и двенадцати апостолов в виде круглых статуй.

Фело́нь (*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 Господа, приносящего себя в жертву.

Фесто́н (*фр*. feston) – выступающий узорчатый край, декоративное украшение.

Филио́кве (*лат.* filioque) – дословно «И от Сына» сформулированное впервые на Толедском соборе в 580 г. в 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 анафемстствованием в 1054 г.

Фланки́ровать (*нем.* Flanke – бок) – окружать с боков, фиксировать боковые стороны.

Фригида́риум (*лат*. frigidarium) – холодная баня; входила в состав античных терм, завершая «цепочку» бань перед бассейном: от горячей к тёплой и холодной.

Фриз (*фр*. frisc) – 1) средняя часть **антаблемента**, расположенная между **архитравом** и **карнизом**; 2) сплошная полоса живописных или скульптурных изображений, проходящая по краю широкой поверхности (стены, пола, потолка).

Фронто́н (*фр.* fronton от лат. frons – лоб) – треугольное завершение фасада здания, образуемое скатами крыши и карнизом.

Халкопра́тия – район Константинополя, в котором жили торговцы медными изделиями. Медный ряд – место, где находилась одни 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**).

Хартофила́кс (*греч.* χαρτοφύλαξ – бумагохранитель) – церковная должность в Византии; архивариус, библиотекарь при епископе или патриархе; принимал участие в церковном суде; упоминается среди высших должностных лиц архонтов при патриархе.

Херуви́м (*древнеевр.*) – один из девяти ангельских чинов, относится к высшей ступени иерархии небесных сил (следующий после **серафима**).

Хиа́зм (*греч.* χιασμούς) – изображение человеческой фигуры, в которой тяжесть тела перенесена на одну ногу (опорную).

Хито́н (*греч.* χιτών) – нижняя одежда из льняной или шерстяной ткани в виде рубахи; цельнокроеная, без рукавов; распространённая в античные времена.

Хо́ры – галерея или балкон ко втором ярусе храма, над боковыми **нефами** и западной третью. См. также **катехумены**.

Хри́зма (*греч.* χρῖσμα) – в христианской палеографии монограмма, составленная из двух букв – Х и Р или I и Х (начальных букв имени Христа). Монограмма в начертании образовывала крест. В раннехристианском искусстве употреблялась как символ (образ) Господа.

Хрисову́л (*греч.* χρισόβουλλον) – 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.

Ца́рские врата́ – двустворчатая дверь в центральной части **иконостаса**, ведущая в **алтарь**. В храме Св. Софии Константинопольской царскими вратами именовался главный (центральный) **портал** входа с западной стороны.

Цезарепапи́зм – соединение в одном лице функций светской и церковной власти, когда глава государства рассматривается одновременно как верховный священник.

Цезу́ра (*лат*. caesura – разделение, рассечение) – граница, пауза в развитии ритма или композиции.

Целиба́т (*лат.* caelibatus) – безбрачие католического духовенства.

Це́лла (*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 праотеческий чин, пророческий чин, праздничный чин, деисусный чин; под ними царские врата и местный чин.

Шео́л (*древнеевр.*) – пустота, ожидающая человека и всё материальное после смерти; небытие.

Шпо́нка – поперечный брусок из дерева, соединяющий доски в иконе с тыльной стороны.

Шрафиро́вка (*нем*. schrafliren – штриховать) – см. **ассист**.

Эвритми́я (*греч.* εὐρυθυμία – благозвучие) – гармоничным, спокойный ритм.

Эди́кула (*лат.* acdicula – домик) – ниша с полукруглым завершением, обрамлённая колоннами, предназначенная для установки статуи.

Э́йдос (*греч.* εἶδος – образ) – в платонической теории образ-идея, идеальная сущность всех конкретных явлений, пластически завершённый предмет интеллектуального созерцания.

Э́йкон (*греч*. είκων) – образ, изображение, запечатление, икона.

Экза́рх (от *греч.* ἔξαρχος) – 1) титул в церковной иерархии; 2) наместник императора в областях, принадлежавших Византии (в Африке, Италии).

Экзарха́т (от *греч.* ἔξαρχος) – полунезависимая область в западных пределах Византийской империи, управляемая наместником – экзархом.

Экзеге́за (*греч.* ἐξηγησις) – толкование текста, по преимуществу, сакрального.

Экзома́ртекс (от *греч.* εζω – мне и νάρθηξ – коробка) – внешний нартекс, пристройка к храму с западной стороны.

Экклеси́я (*греч.* ἐκκλησία – собрание) – понятие, восходящее ещё к античной древности и означающее правильно созванное сообщество людей, наделённых равными правами. С христианских времён 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).

Эксе́дра (*греч.* ἐξέδρα – сиденье вне) – полукруглая, глубокая ниша; в позднеримских базиликах была предназначена для статуи императора.

Экфра́сис (*греч.* ἔκφρασις) – риторическое или поэтическое описание.

Эма́ль (*фр*. émail) – легкоплавкое стекло, окрашенное окислами металлов в различные цвета.

Эмпо́ры (*нем*. Empore) – деревянные или каменные галереи над боковыми нефами на западной стороне храма. Предназначались для знатных прихожан и певчих.

Энка́устика (от *греч.* ἐγκοίω – выжигаю) – восковая живопись; различали горячую энкаустику, где краски были смешаны с разогретым до 66 градусов воск, и холодную, в которой наряду с воском присутствовало связующее, позволяющее краскам длительное время не застывать.

Энкли́стрия (от *греч.* ἐγκλείω – запираю) – помещение для уединения, скит.

Энко́мий (*греч.* ἐγκωμίου) – похвальное слово.

Эписти́лий (*греч.* ἐπιστύλιον– балка, лежащая на колоннах) – в древних иконостасах горизонтальная балка с размещёнными на них иконами. Происходит от античного эпистилия; так именовали в греческом храме горизонтальную часть перекрытия, состоявшую из **архитрава**, **фриза** и карниза.

Эпифа́ния (*греч.* ἔπιφάνεια – явление) – понятие, трактующееся в христианстве равнозначно с **теофанией**. Так, Крещение Господне часто именуется богоявлением , эпифанией.

Эсхатоло́гия (от *греч.* ἔσχατυς – последний и λόγος учение) – учение о конечной судьбе мира и человека.

Этимаси́я (*греч.* ἑτοιμασία – готовность, уготованность) – престол, уготовленный для Второго пришествия Христа, на котором он воссядет судить живых и мёртвых. 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.

Агиосорити́сса – тип изображений Богородицы, в виде стоящей вполоборота фигуры, или полуфигуры, с воздетыми на уровень лика в молении обеими руками. Тип восходит к чудотворной иконе Богоматери, находившейся в капелле Агиа Сорос при Халкопратийской базилике.

А́нгел Вели́кого совета – одно из символических наименований Христа, заимствованное из Ветхого Завета (Исх.4:2). 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 символико-догматические композиции («Сотворение мира» и др.).

«**А́нгел у гро́ба**» («**Явле́ние 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 «Продета Царица», «Царь царей».

Благове́щение – один из главных двунадесятых праздников (25 марта/7 апреля). Установлен в воспоминание о возвещении архангелом Гавриилом Деве Марии тайны Воплощения через неё Бога Слова (Лк.1:26–38). Празднуется с IV в. Изображения Благовещения существуют с III в. Иконография Благовещения

восходит к раннехристианской эпохе. Существуют две традиции экзегезы самого Воплощения в Благовещении: по одной оно происходит одновременно с гласом архангела (что закреплено текстом акафиста «С гласом ангельским воплощаема Тя зря»), по второй – в момент согласия Богородицы, знаком чего служат её 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 заключённого» (парафраз Песни песней Соломона). Пурпурная пряжа в руках Марин – символ зарождающейся плоти Христа, которая ткётся во чреве Богородицы.

Богоявле́ние – наименование одного из двунадесятых 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 Мое 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. Ло V в. под общим названием Богоявление отмечались совместно Рождество Христово и Крещение. Ранние изображения Крещения встречаются уже в живописи катакомб. Иконография Крещения (Богоявлении) различает два основных типа: простой, где изображаются главные персонажи – Христос, Иоанн Креститель и ангелы, соприсутствующие таинству и держащие одежду Спасителя, и развёрнутый – 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 намёком 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.

«**Борьба́ Иа́кова с а́нгелом**» – иллюстрация эпизода из книги Бытия (32:24–28) о борьбе Иакова во время ночёвки в месте Пенуэл с существом, которое сам Иаков называет «Некто». И существо это не может Иакова победить, но повреждает ему жилу в бедре. Боровшийся с Иаковом даёт ему новое имя – Израиль, и благословляет его. В раннехристианском искусстве борьба Иакова с ангелом выступает в качестве самостоятельного сюжета (мозаики нефа храма Санта Мария Маджоре). В зрелом и позднем византийском искусстве «Борьба Иакова с ангелом» – сцена преобразовательной богородичной типологии, то есть входит в контекст символических изображений, позволяющих предугадать в Ветхом Завете появление Девы и рождение от неё Бога Слова. Изображается, как правило, вместе с «Лествицей Иакова».

«**Брак в Ка́не Галиле́йской**» – 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 символики 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 набранные, облачённые в брачную одежду, а не имеющие её (покаяния) извергаются вон. Так брак в Кане Галилейской соотносится с мессианским брачным пиром, запечатлённым в евангельской притче «О неимущем одежды брачней». Брак в Кане с середины XI в. очень чисто входит в состав евхаристических циклов (ср. росписи в храме Св. Софии Киевской) в связи с полемикой

между Православной и Западной церковью о веществе евхаристии, и его преобразовании во время литургии.

Васиоти́сса – один из иконографических типов Богоматери Одигитрии, изображаемой стоящей и держащей Младенца на правой руке; тем самым тип корреспондирует с типом Богородицы **Дексиократуссы**.

Введе́ние Пресвято́й Богоро́дицы 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 трёхлетней Девы Марии, и посвящении её Богу во исполнение обета, данного её 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 Святая Святых, получала пищу из рук ангелов. К двенадцати годам она даёт 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, подчёркиваются человечные черты. Сцена Введения изображается в двух основных иконографических типах: девы, сопровождающие Марию, следуют сразу за ней, либо за маленькой Марией идут её родители, а девы Иерусалима – в конце процессии. Изображение Введения обычно сопровождается и сценой питания маленькой Богоматери ангелом в Святая Святых. Архитектурный фон композиции Введения (храм, киворий, двери, Святая Святых, светильники, лестница и др.) истолковывался символически в контексте богородичной типологии.

Вели́кая Панаги́я – особый эпитет, который присваивается изображениям Богоматери **Знамение**. Это наименование Богородицы раскрывает особый смысл, присущий всему изображению – евхаристический, а также наделяет Христа Эммануила в медальоне на груди Богоматери символикой пасхального Агнца, артоса – круглой пасхальной просфоры,

хлеба жизни. Возможно, именно такой образ являлся чудотворной иконой церкви во Влахернах, источавшей святую воду – агиасму.

Влахернити́сса – 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 Брефократуссе Влахернской), находившийся в базилике. Икона Влахернитиссы описана в текстах XI–XII вв., 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 воскомастичный 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.

Воздви́жение креста́ Госпо́дня – 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. Обретённый крест был вознесён 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».

Вознесе́ние – 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 Клеон (Лк.24:50–51; Деян.1:12). Христос вознёсся (начал постепенно отдаляться) после беседы с апостолами и благословения их. В византийском искусстве обычно подчёркиваются два аспекта Вознесения: эсхатологический (Христос возносится таким же образом, каким Он в будущем вернётся во славе вершить Страшный Суд) и космического прославления земной, человеческой плоти Спасителя, общей у Него со всем человечеством (которую Он вознёс на небеса, «одесным 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, вознёсшийся от вас на небо, придёт 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 Евангелии (Лк.24:50–51), символизирует Космократора, созидающего, устрояющего небеса и землю и соединяющего их. Иконографии Вознесения складывается в основном к концу IV в., среди ранних изображений – миниатюра Евангелия Рабуллы 586 г.

Воскресе́ние – возвращение Христа к жизни после смерти на кресте и погребения. Воскресение Христово зафиксировано текстами всех четырёх Евангелий (Мф.8; Мк.16; Лк.24; Ин.20:21). Спаситель неоднократно предсказывал свою смерть и воскресение на третий день после неё. Воскресение – акт

победы над смертью, прообразующий грядущее воскресение всех мёртвых 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, облачённый в белые или золотые одежды (символ славы), с крестом в руке – орудием своей мученической смерти, ставшим отныне орудием спасения, изображается отверзающим адские врата (*древнеевр.* шеол – небытие) и выводящим из преисподней ветхозаветных праведников, и 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 гребными пеленами Спасителя (Мф.28:1–7; Мк.16:16; Лк.24:1–4; 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 воинами, охраняющими, согласно тексту Евангелия, гроб. С Воскресением Христа связаны циклы явления 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 Фёдора Стратилата в Новгороде (ок. XIV в.)

Воскреше́ние Ла́заря – 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 мёртв 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 мёртвых. Само событие, произошедшее накануне входа Христа в Иерусалим, триумфальной встречи Его народом и предваряющее 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 Аполлинарио Нуово. Правда, ранняя иконография Воскрешения Лазаря отличается предельным лаконизмом (Христос и Лазарь в проёме 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 Иерусали́м – один из главных христианских праздников, входящий в состав двунадесятых, установлен в воспоминание о торжественном входе Христа в Иерусалим как Мессии, и встрече Его народом накануне Пасхи (накануне мученической кончины, погребении и Воскресения). Вход Господень в Иерусалим, как и Лазарева суббота, завершая Четыредесятницу 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, Цветоносие. Символика Входа в Иерусалим исполнена внутренней парадоксальности. Сцена считается доказательством божественности Христа. Он выступает и 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 осляти (молодом осле) – символе кротости, а затем демонстрирует добровольное подчинение неправедному суду Синедриона, и отдает себя на позорную смерть на кресте.

Галактофу́сса (Млекопита́тельница) – 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.

Гликофилу́сса (Ласка́ющая Богома́терь, Богома́терь Умиле́ние) – буквально обозначает «сладко лобзающая»; тип Богородицы с Младенцем, сидящим на Её руке и прижимающимся щекой к Её щеке. По общераспространённому мнению, именно такой была наиболее чтимая святыня Влахернского храма в Константинополе, хотя наряду с Ласкающей Богородицей в этом храме были иконы и других типов. Тип Гликофилуссы, сформировавшийся в конце XI–XII вв., прообразует крестную жертву Спасителя как высшее выражение любви Бога к людям. Одновременно объятия Богоматери обозначают мистический союз Церкви с её Владыкой – Христом. Среди ранних прообразов Гликофилуссы – Богоматерь с Младенцем на фреске в церкви Санта Мария Антиква (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, Эпискепсис, Дексиократуссы, Толстой, Федоровской, Донской и др.).

Гора́ Нерукосе́чная (Богома́терь Гора́ Нерукосе́чная) – один из символических типов Богоматери, основанный на ветхозаветном пророчестве Даниила (истолкование сна Навуходоносора о камне – Дан.2:31), предрекающем воплощение Сына Божия. Тип Богоматери Горы входил в циклы ветхозаветных преобразований Богородицы, где такие сюжеты, как «Сон Навуходоносора», «Лестница Иакова», «Неопалимая купина», «Руно Гедеоново», 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, лишённая 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 ещё называли, Панагии Дексы, связан со знаменитым монастырём 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 (Ахийропиитос). Считается, что именно в таком виде образ Богоматери отпечатался на колонне, к которой она прислонилась 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 кафоликоне Осиос Лукас и др. Знаменитая Владимирская Богоматерь тоже держит Младенца на правой руке. С типом Дексиократуссы перекликается иконографический тип чудотворной иконы Богоматери Иерусалимской (Гефсиманской), которая также держит Младенца на правой руке. В позднем Средневековье, в живописи итало-греческого круга, Богоматерь Дексиократусса (Богоматерь Амолингос) с развёрнутым к зрителю Младенцем, удерживающим левой рукой державу – один из излюбленных типов.

Диакони́сса – наиболее древний тип Богородицы – строгий, подчёркивающий её девственную природу. Характер Девы – служительницы Церкви, связан с раннехристианским институтом диаконисс – храмовых служительниц. Отождествление этого типа с Богоматерью Орантой нуждается в корректировке. Несомненной принадлежностью диакониссы в средневизантийское время является черный плат, наброшенный на голову Богородицы. Этот плат (убрус) ассоциировался с одной из икон, украшавших Влахернскую церковь. Так представлена Богородица на русских иконах раннего XIII в. – из Успенского собора Московского Кремля и др.

До́брый па́стырь – символический тип Христа, широко распространённый в раннехристианском искусстве. Изображался я виде пастуха, окруженного пасущимися овцами, или с овцой за плечами (Лк.15:5–7). Тип Доброго пастыря был ориентирован на аллегорический язык раннего христианства, характерный для эпохи гонений.

Дре́во Иессее́во – символическое наименование родословия Христа, который, согласно ветхозаветным пророчествам, должен был появиться из царского рода Давида – сына Иессея (Ис.11:15). Родословие Христа приводится в двух

Евангелиях (Мф.1:1–17; Лк.3:23–38). Композиция древа Иессеева рассматривалась византийским богословием в контексте богородичной типологии. Она представляла собой образ Богоматери с Младенцем, окружённый 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 (лествицей, руном, скинией и др.). Тем самым, вся история Ветхого Завета рассматривалась согласно христианской экзегезе как «приуготовление Тела Христова». Древо Иессеево отождествлялось и с образом Церкви, и с образом Божественной Премудрости (пальма древо – символ премудрости).

Жертвоприноше́ние Авраа́ма – 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 минуту, когда связанный Исаак уже лежал на жертвеннике, ангел остановил занесённую с ножом руку Авраама, и в жертву был принесён 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, всё-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 евхаристические циклы (фрески храма Св. Софии Киевской, после 1037 г. и др.).

Живоно́сный исто́чник (Богома́терь Живоно́сный Исто́чник) – наименование чудотворной иконы Богоматери, 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. Ещё до своего восшествия на престол, Лев встретил за городскими стенами слепца, попросившего напиться. Глас Богоматери направил Льва к полузасыпанному источнику, водой которой 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 крипты 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 Афендико 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 её 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 Исайи (7:14): «Итак, Сам Господь даст вам знамение: се Дева во чреве приимет и родит Сына, и нарекут имя Ему Еммануил». По общераспространённому мнению,

иконография Знамения сформировалась на основе соединения двух знаменитых богородичных икон – Богородицы Оранты, находившейся в часовне Агиа 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 **Никопеи**. 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. Неслучайно её начинают сопровождать эпитетом Эпискепсис – 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.**

И́верская – см. **Портаити́сса**.

Иерусали́мская – см. **Дексиократу́сса**.

Киккоти́сса (Богоро́дица Ки́ккская, Взыгра́ние) – тип Богоматери, изображённой держащей на руках играющего Младенца, как правило с обнажёнными ручками и ножками. Наименование типа связывают с горой Киккос (Коккос). По преданию, икона такого типа была вложена императором Алексеем Комнином 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 страдании этой плоти – реальность Страстей. Среди знаменитых икон этого типа – «Синайская Богородица с пророками» (начало XII в.).

Кириоти́сса – иконографический тип стоящей Богородицы с Младенцем Христом на уровне груди или чрева. Богоматерь может придерживать Младенца, или лишь едва касается его. Младенец может быть изображён 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, купина), в которых содержался намёк на место ветхозаветных теофаний (явлений Господа и Его сияния – славы) – Синайскую гору, где при Юстиниане I был построен монастырь с мартирием Неопалимой купины. В сцене Благовещения стоящая Богоматерь чаще всего – Кириотисса. Так она была изображена в знаменитой Халкопратийской базилике в VI в.

Космокра́тор (Влады́ка ми́ра) – тип изображений Христа, благословляющего обеими разведенными в стороны руками (вариант: одна рука опущена вниз, другая подняла 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 предстаёт в акте творения, соединяя небесное е 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 её 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.).

Космосоти́р (Спаси́тель ми́ра) – эпитет, прилагаемый к Спасителю, встречается в посвящениях храмов и монастырей.

Креще́ние Госпо́дне – см. **Богоявле́ние**.

Ле́ствица Иа́кова – сюжет из книги Бытия, повествующий о ночном сновидении 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 Мария

Маджоре; 431 г.), но в основном служила в качестве одного из ветхозаветных прообразов Богородицы (вместе с основным сюжетом мог быть изображён и праотец Иаков с лестницей). Ещё один аспект сюжета – литургический; в таком качестве эта композиция представлена в алтаре храма (Св. Софии Охридской; 1054), где служи т образом непрерывности схождения благодати, взаимосвязи небесной и земной сфер в богослужении Православной церкви.

Млекопита́тельница – см. **Галактофу́сса**.

Моле́ние о ча́ше – сюжет, иллюстрирующий текст Евангелия (Мф.26:39; Мк.14:36; Лк.22:42) о ночи, проведённой 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 соединении божества и человечества в душе и воле Спасителя наиболее очевидна в Христе, молящем об отмене своего неотменяемого удела. В композиции изображается коленопреклонённый Спаситель, перед которым стоит ангел с чашей – евхаристическим потиром, чем акцентируется жертвенный, страстной 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 вечери Великого четверга. Сцена обычно входит в состав страстного цикла, но в монументальных росписях может изображаться самостоятельно, как пара к одному из страстных эпизодов.

«**Моли́тва предложе́ния**» (**«Поклоне́ние Святы́м Дара́м»**) – 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 и росписях XI, XIII вв. в связи с антилатинской дискуссией (росписи храма Св. Софии Охридской, 1054 г.; храма Богородицы Студеницкой, 1208 г. и др.).

Недрема́нное О́ко – символический тип изображения Христа, сложившийся на основе ветхозаветных пророчеств (Пс.120). Сон Христа трактуется как прообраз будущей жертвенной смерти. Спас-отрок представлен на ложе вместе со склонившейся к Нему Богоматерью 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».

Неопали́мая купи́на – горящий и несгорающий куст терновника, в котором Господь явился Моисею близ горы Хорив (Исх.3:25). Неопалимая купина сохраняется в мартирии, построенном Юстинианом I на Синае, и посвящённом Богородице (ныне монастырь Св. Екатерины на Синае). Один из наиболее значимых ветхозаветных богородичных прообразов, поскольку Божья Матерь приняла Христа в своё лоно «неопально», не только непорочно, но и не изменив человеческого состава своего тела при соприкосновении со светом и «попаляющим огнем» божества. К XI в. формируется иконографический образ Богородицы Купины (см. **Кириотисса**) с Младенцем, изображённым 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 огнём причастия, но лишь «попаляются» 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 Богоматери, Неопалимая купина обязательно входила в композиции богородичных икон с ветхозаветными прообразами (её 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 Богоматерь с Младенцем, заключённая в восьмиконечную звезду, образованную двумя ромбами – зелёным и красным (цвет листьев купины и огня). Вокруг Богоматери могут быть изображены ветхозаветные символы или целые сюжеты – «Моисей перед купиной», «Врата Иезекииля», «Лествица Иакова» и др.

Нерушимая стена́ – одно из акафистных уподоблений Богоматери «царствия нерушимая стена» (икос 12), присваивался в основном типам Богоматери Оранты (знаменитой Оранте в конце апсиды храма Си. Софии Киевской). Символический контекст изображения был определён темами Богородицы Градодержицы, необоримой защитницы от врагов. Одновременно Богородица «созиждет грады и царства», выступает как источник созидательной энергии в создании гармонии мира, то есть корреспондирует с Софией Премудростью Божией.

Никопе́я (Дару́ющая побе́ду) – 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 намёком 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 ещё в доиконоборческую эпоху особенное почитание Никопея получила именно с 1030-х гг. Возможно, именно эта икона, «приносящая победу», сопровождала византийских императоров в военных походах.

Одиги́трия (Путеводи́тельница) – иконографический тип Богоматери, связанный со знаменитым константинопольским монастырём Одигон. Богородица Одигитрия изображается в виде полуфигуры почти фронтально, с Младенцем, также представленным прямолично. Дева держит Младенца, обращённого лицом к зрителю на левой руке. Правая же 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 нём иконы, приписывают императрице Пульхерии (V в.), хотя первые

упоминания о монастыре датируются лишь IX в. В соответствии с источниками XIV в. Пульхерия поместила в храм этот образ вместе с другими реликвиями, принесёнными из Святой земли императрицей Евдоксией, и наименование иконы и храма принадлежит самой Пульхерии – «Проводница ко всевозможным благам». Еженедельные процессии с выносом Одигитрии, и шествием её по улицам Константинополя, по преданию, также были установлены Пульхерией. В свидетельствах иноземных паломников описывается икона – квадратная, укреплённая 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, носивший икону (существовало целое братство служителей иконы), двигался чудесным образом – так, словно икона вела его сама. Служение перед иконой Одигитрии запечатлено в многочисленных иллюстрациях Акафиста, иконах и храмовых росписях.

Опла́кивание – сюжет, представляющий Спасителя после смерти и перед погребением. В сцене изображается простёртое на земле тело мёртвого 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 её 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 мёртвого Спасителя. Композиционная схема «Оплакивания», и художественные принципы её 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.

Ора́нта – 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 всеобъёмлющий. Богородица Оранта – символ Церкви, неустанно подвизающейся 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**.

Панаги́я Вели́кая – см. **Великая Панагия**.

Панахра́нтос (Пречистая, Кипрская, Печерская) – иконографический тип Богоматери, восседающей патроне, иногда стоящей перед троном 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 подчёркивал царственное достоинство Марии, восседающей на небесном престоле, а также раскрывал тему предвидения жертвы, поскольку образ трапезы – это алтарь, на котором приносится жертва. Неслучайно этот образ часто изображался в конце апсиды (храм Св. Софии Константинопольской, кафоликон Осиос Лукас в Фокиде, римская икона «Богородица» из церкви Санта Мария ни Трастевере и др.).

Пантана́сса (Всецари́ца) – один из эпитетов Богородицы; встречается в гимнах, посвящениях храмом во имя Богоматери.

Пантокра́тор – 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 (Засту́пница, Моли́твенница) – 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, изображённым рядом, или Богородица в Высоцком 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 именования икон Богородицы Молитвенницы – Параклисис. 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.

Пелагонити́сса – 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 подчёркивает особую, сокровенную интимность объятий Марии и Христа. Одновременно Спаситель касается лика Богоматери рукой, притягивая её 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 мёртвого Спасителя. Иконы Пелагонитиссы часто называют страстными.

Перехо́д че́рез Чермно́е мо́ре – 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, gr. 139; из библиотеки Синайского монастыря, 38, и др.). Чудесное спасение избранного народа Божьего – традиционный сюжет гимнографии, использующей ветхозаветные образы для уяснения новозаветного смысла – чудесного спасения из безысходного положения.

Перивле́пта (Прекра́сная о́бликом) – иконографический тип Богоматери Одигитрии с младенцем на левой руке, по композиции менее застывший и фронтальный, чем Одигитрия. В Перивлепте намечен лёгкий поворот Младенца к Матери, а главной особенностью типа являются жесты персонажей: поднятая в молении рука Богоматери почти раскрыта. Спаситель подносит свою благословляющую длань очень близко к руке Марии, которая как бы собирает в раскрытую ладонь исходящую благодать. Формирование образа Перивлепты относится к XI в. ко времени Романа Ликапена. Иконы такого типа и храмы, посвящённые Перивлепте, получили особенно широкое распространение в XII–XIV вв.

Платите́ра (Ши́ре небе́с) – один из эпитетов Богородицы, восходящий к молитве, читаемой во время литургии Василия Великого. Этим эпитетом обычно наделяли образы Богоматери Знамение или Оранты, находящиеся в конце алтарной апсиды. Эпитет намекает на тему вмещения – воплощения невместимого ничем Создателя мира в тело Богородицы. Среди икон с этим эпитетом Богоматерь Платитера 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, «замещая» роспись.

Поклоне́ние волхво́в – 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 царём. Число волхвов, пришедших поклониться Младенцу – мистическая цифра 3. Таким же сакральным смыслом обладают дары, принесённые волхвами: ладан – как Богу, злато – как Царю, миро – как будущей жертве, мертвецу. Приблизительно к VI в. устанавливается общая традиция почитания волхвов, и становятся общепризнанными их имена Каспар, Бальтазар, Мельхиор. Пришествие волхвов предопределено ветхозаветными пророчествами (Пс.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 её развернутой композицией поклонения волхвов (мозаики триумфальной арки в церкви Санта Мария Маджоре), где Младенец Христос восседает на троне отдельно от Матери, фланкируемым ангельской свитой. Сюжет, сохранивший своё 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 развёрнутых 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 Кельнском соборе в Германии.

Поклоне́ние же́ртве – 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. Её формирование происходило поэтапно. Фронтальный чин святителей в апсиде постепенно утратил статичность. Святые отцы стали изображаться в поворотах к центру апсиды. В их руках появились развёрнутые свитки с текстами молитвословий литургии, и 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 приносится жертва. Один из главных полемических моментов касался литургического обращения к Спасителю: «Ты еси Приносим и Приносимый, Раздаяй и Раздаяемый». Именно эта формулировка была подвергнута рационалистическому сомнению одним из богословов XII в. – Сотирихом Пантевгеном. Актуальная реакция на дискуссию вызвала помещение в апсиде взаимно соотнесённых композиций – Причащения апостолов, где Христос выступает как священник, приносящий жертву и раздающий её, 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 ещё более проясняло тему нераздельности Св. Троицы в искупительной 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 осуществлявшийся 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 её субъекты, воспроизводя в пространстве храма позицию реальных священнослужителей и верующих.

«**Положе́ние 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), «воспоминающих» о событиях смерти и погребения Спасителя. Иконография сюжета претерпела значительную эволюцию и влияние близкой композиции страстного цикла – «Оплакивания». Обычно обе композиции сопровождаются греческими надписями θρήνος Επίλογος, 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 её падения. Совершенно необычная иконография «Положения во гроб» представлена во фреске церкви Успения на Болотовом поле (1363), где тело Спасителя изображено покоящимся на коленях Богоматери и окружающих его персонажей. Композиция «Положения во гроб», как и «Оплакивания», в иконах часто соединялась со сценой снятия со креста, либо содержала намёки на это событие – голгофский крест на заднем плане, лестницу, которую держит Иосиф Аримафейский.

«**Покро́в Богома́тери**» – изображает событие чудесного явления Богоматери 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 Богоматерь с сонмом святых. Богородица простёрла свой мафорий над молящимися, покрыв им христиан, и молилась о спасении града и людей,

находящихся в нём, от неверных. Чудо Покрова косвенно соотносится с еженедельным Влахернским чудом (как его именовали – «обычным»), когда завеса над иконой Влахернитиссы поднималась, и Богоматерь «входила» в пространство храма. Но символика Покрова кажется более очевидной и конкретной. Праздник был установлен не в Константинополе, а на Руси во Владимире к 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 суздальском типе Богоматерь парит над молящимися, сама придерживая покрывало разведёнными в стороны руками. В обоих вариантах иконы может изображаться также Роман Сладкопевец – создатель Акафиста Богоматери, возникшего во время сходного события – осады Константинополя, и чудесного спасения града заступничеством Богоматери (VI в.). Память Романа Сладкопевца отмечалась одновременно с праздником Покрова Богоматери.

Положе́ние по́яса Богома́тери – праздник, отмечаемый 1 августа (13 сентября). Его установление связывают с несколькими событиями. По преданию пояс, переданный самой Богородицей апостолу Фоме, сохранялся в Иерусалиме после её успения. Там же, в Святом граде, его получил из рук некоей девицы император Аркадий, который привёз его в Константинополь и положил здесь в некое «светлое вместилище». Позже императрицей Пульхерией, по построении ею Халкопратийской базилики, пояс Богоматери сохранялся именно в этом храме. В царствование Льва VI Мудрого от пояса Богородицы была исцелена императрица Зоя, и это событие стадо 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.

Положе́ние ри́зы – изображение запечатлевает церемониал положения во храме Св. Раки во Влахернах в Константинополе богородичных одежд (празднуется 2/14 июля). По свидетельству одних источников, одежды Богоматери 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 Богоматери императору Льву I, который и возложил ризу Богородицы на престол построенного им храма Св. Раки во Влахернах. Ещё при императрице Пульхерии были установлены еженедельные шествия в среду и пятницу между Влахернами и Халкопратийской базиликой. Установление празднования Положения ризы Богоматери относят ко времени VII в., и сопрягают его с чудесным спасением Константинополя от аваров в 619 г. Во время последнего риза Богоматери 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 «Минологиев», в частности, миниатюра на Успение Богоматери из императорского «Минология» Симеона Метафраста XI в. В более поздних иконах на эту тему композиция строится строго симметрично.

Портаити́сса (Богоро́дица И́верская, Врата́рница) – 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 её левой руке в небольшом повороте к Матери. Поза Младенца подчёркнуто прямая. Его лик показан на фоне плеча Богоматери. Положение рук Марии, округлая складка её мафория создают для Младенца некое подобие мандорлы и

одновременно трона. В нижней части левой щеки Богоматери – следы кровоточащей раны. Суровость и торжественность иконы, её монументальное величие ассоциируются с темами предания, относящегося к более позднему времени (IX в.), чем сам образ. Икона якобы появилась в море перед Иверским монастырём через много лет после того, как во времена императора-иконоборца Феофила некая вдова в Никее опустила её в море. По преданию икону пронзили воины императора-иконоборца. Другой вариант предания утверждает, что её пронзил арабский пират. Попав в Иверский монастырь, икона «настояла» на своём 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 своё предназначение, став охранительницей грузинского монастыря на Афоне – Иверона.

Похвала́ Богома́тери – тип икон Богоматери в окружении ветхозаветных праотцев и пророков, подносящих ей ветхозаветные символы Девы (дверь, скинию и др.), и восхваляющих её 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 канона Германа Константинопольского «Свыше пророци Ти провозвестница». 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 склонённые фигуры ветхозаветных пророков и праотцев. Символы Богородицы у них в руках иногда сочетаются с развёрнутыми 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 утверждён в Константинополе, во Влахернах, по случаю троекратного избавлении 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 утреню субботы). Эта неделя получила название Похвальской. С этим праздником связаны и Похвальские посвящения храмов и приделов.

Преображе́ние – 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 всё 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 принуждённость Жертвы Логоса за род людей. Фаворский свет, осиявший Спасителя в Преображении, столь непохожий на все земные снеговые 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»: развёрнутая и сокращённая. В развёрнутой 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 развёрнутой редакции «Преображения» аллюзию на ветхозаветное шествие Авраама с Исааком на гору Мориа, дабы совершить жертвоприношение. Мандорла, окружающая Спаса, с середины XIV в. (эпохи споров о Фаворском свете) становится особенно сложно устроенной. Из её овала исходят треугольные или ромбовидные лучи символы Св. Троицы.

Преполове́ние – 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 Преполовения 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 – её учения как источника воды живой. Преполовение 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 Отчем. 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 богослужебного года.

«**Причаще́ние апо́столов**» (**«Евхари́стия»**) – композиция сложного символико-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 Моё, которое за вас предастся» (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 причастия апостолов под двумя видами (хлебом и вином) было признано 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 её на Царских вратах, напрестольных сенях, вводя в праздничный чин иконостаса.

Психосо́стрия (Душеспаси́тельница) – один из эпитетов образа Богоматери с Младенцем, представленной в виде Одигитрии. Однако, как и Богородица Перивлепта, Психосострия – образ более мягкий, менее торжественный и непреклонный по

сравнению с Одигитрией-Путеводительницей, хотя Младенец так же восседает на левой руке Марии, а правая её рука обращена к нему в молении. Христос благословляет правой рукой, в левой держит свиток, упирающийся Ему в колено. Голова Богоматери 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 иконе, соединение в образе Богоматери 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 Богоматери Перивлепты (Климента) в Охриде (первая половина XIV в.).

Пятидеся́тница (Сошéствие Св. Ду́ха на апóстолов) – событие, и установленный в память о нём 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 снизошёл огненный язык, после чего апостолы исполнились Духа Святого и заговорили на разных языках. Праздник Пятидесятницы (Сошествия Св. Духа на апостолов) именуют днём Св. Троицы, поскольку именно в этот день ученикам Христовым явилось третье лицо Св. Троицы, и осуществилась триипостасная 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 Осиос Лукас к Фокиде). Из центра купола расходились радиальные лучи света, спускаясь к каждому из апостолов. В XII в. появляется изображение архитектурных палат – триклиния, в котором восседают апостолы. Их фигуры располагаются уже

полукругом вокруг тёмного арочного проёма, в котором представлено олицетворение космоса – ойкумены, которую должны просветить апостолы. В разведённых 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 (Болотовская роспись, 1363 г., Мюнхенская псалтирь, конец XIV в.). В сцене Сошествия Св. Духа на апостолов всегда, в соответствии с сюжетом, большое значение отводится приёмам запечатления божественного 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 евангельскими кодексами в руках, иногда сочетается и то, и другие.

Рождество́ Богоро́дицы – событие, описанное в Протоевангелии Иакова, Псевдоевангелии Матфея и других неканонических источниках. Праздник в честь рождества 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: развёрнутом и сокращённом. Во втором отсутствуют обязательные для первого варианта стол с дарами роженице, фигура Иоакима, колыбель с маленькой Марией. Остальные элементы – ложе, и восседающая на нём 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 рождества Девы, которая принесёт миру Спасителя, исполнена аллюзий на событие Рождества Христа, а детали, входящие в неё, истолковываются символически. Обряд омовения Марии – намёк на будущее омовение – обновление мира. Процессии 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) – намёк на будущие жертвенные Дары на престоле. Белоснежные пелёнки Марии – символ её 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.

Рождество́ Христо́во – 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 праздники получают самостоятельное значение, причём 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 подчёркивало 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 отчётливость догматического и литургического смысла события: воплощения на земле Логоса, соединившего небеса и землю. С периодом IX–X вв. совпадает формирование системы Великих двунадесятых 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 сокращённый вариант иконографии «Рождества Христова», с изображением наиболее значимых персонажей. Развёрнутый вариант, особенно популярный с конца XI столетия, соединяет центральный эпизод с большим количеством параллельных, и последовательно взаимосвязанных с Рождеством, событий. Например, синайская 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, избиение 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. Яслям 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 своё будущее Крещение.

Си́мволы евангели́стов – ангел (Матфей), лев (Марк), телец (Лука), орёл (Иоанн). Эти животные таинственные человекообразные создания, символизирующие творение ещё к 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.1:2–9). 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.

Сня́тие со креста́ – событие, произошедшее после жертвенной смерти Спасителя на кресте и перед его погребением (Ин.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 Аримафейский 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 благовониями в сосудах, готовящиеся умастить тело Христа перед погребением. Как Распятие и Оплакивание, Снятие с 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 с Креста» может соединяться с «Оплакиванием» и «Положением во гроб». Подобно многим сценам страстного цикла, композиция «Снятие с 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 с 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 с Креста» оказали влияние шитые покровы – плащаницы с изображением заключительных страстных эпизодов, участвующих в чине богослужения Великого пятка.

Собо́р архáнгелов – общее наименование нескольких праздников, посвящённых небесным силам, Собору архангела Михаила и прочих бесплотных сил (празднуется 8/21 ноябри),

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 копьями 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 Спаса Эммануила. Иконография этого изображения восходит к античному победному образу на щите, который несла богиня победы Ника, а также к позднеримским традициям императорского культа, когда очередного императора воины поднимали на щите. Распространение этого изображении 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 «Омилиях» Иакова Коккиновафского из библиотеки Ватикана, gr. 1162, вторая четверть XII в.).

Собо́р Богома́тери – 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 месяцесловах 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 Матерь 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. Её окружают славословящие ангелы и люди (представителями рода людского служат гимнографы и церковные иерархи), а также приносящие дары волхвы.

Софи́я Премýдрость Бóжия – в ветхозаветных и новозаветных представлениях олицетворенная мудрость божества. Термин возник в Древней Греции, но употреблялся там как отвлечённое 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 мироустрояющая 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 апостольских времён отождествляет Софию со вторым Лицом Троицы – Сыном Божьим Иисусом Христом, который «Божия сила и Божия премудрость» (1Кор.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 ассоциаций – веселие, праздничность Св. Духа, а также аспекты, связанные с идеями человеческой общности. Поздняя традиция вновь возвращается к женственному 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 её золотой венец, в руках свиток. София помещена в круглую многоцветную звездчатую мандорлу – символ космогонического значения Мудрости, устрояющей гармонию Вселенной, круглая земля «подножие ног её». Космический аспект Премудрости подчёркнут и изображением вверху дуги небесного свода с ангелами, поклоняющимися Престолу Уготованному. По сторонам от Софии стоят Богоматерь в типе Никопеи, и Предтеча с развёрнутым 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 просветлённой твари, в которой становится «софийным» весь космос. Не случайно именно в XVI в. храмовый праздник Софии Новгородской был перенесён 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.

Сошéствие во ад – появление Христа в преисподней 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, окружённый ярким сиянием («луч от источника Света вечного»), изображается в центре композиции. В ногах Его скрещённые врата, запоры ада и попранный сатана. Христос протягивает руки прародителям – Адаму и Еве, и находящимся за ними в гробах другим ветхозаветным праведникам. Композиция может быть представлена в развёрнутом и сокращённом иконографическом типе. К сокращённому типу принадлежит мозаика храма Осиос Лукас в Фокиде (1101 г.), или миниатюра Хлудовской псалтыри (ок. 850 г.), изображающая лишь Спасителя, Адама и Еву. В развёрнутом типе (фреска в Грачанице, 1821 г.; фреска храма Фёдора 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**.

Сошéствие Св. Духа на апостолов – см. **Св. Пятидесятница**.

Спас в сúлах – особый тип изображения Христа Пантократора в радужном сиянии небесной сланы, в окружении небесного воинства и четырёх 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 Кремли (конец XIV в.), написанный Феофаном Греком. Некоторое смешение с образом «Спас в силах» имели хорошо известные с конца XI в. композиции «Христос во славе», напоминающие о вознесении Спасителя и предвещающие Его Второе пришествие. Христос в этом особенном типе может быть представлен в нескольких вариантах: как Ветхий Денми (в виде седовласого старца), как Вседержитель и как Предвечный Младенец – Эммануил.

Спас Нерукотво́рный – иконографический тип Христа, представляющий Его лик на убрусе (плате) – Св. Мандилион или на чрепии (черепице) – Св. Керамион. Согласно православному преданию Нерукотворный образ Христа был запечатлён для Авгаря – царя Эдессы, просившего изобразить Христа. Христос умыл лицо, отёр его платом, на котором остался отпечаток, и вручил плат посланному Авгарем художнику вместе с письмом, содержавшим исповедание православной веры. Спустя некоторое время при нашествии арабов на Эдессу, был замурован в городскую стену, где и был обретён 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 Богоматери 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 доказателен истинности воплощения второго лица Св. Троицы в человеческом образе. Мандилион и Керамион – важнейшие свидетельства в пользу иконопочитания. Они отражают суть православной концепции образа – источение иконой божественных энергий, проявляющих своё 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 плата. 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.

Сре́тение (*старослав.* **встре́ча**) – 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, знаменуя замену ветхозаветных жертвоприношений Новой Жертвой (ветхозаветный первосвященник храма Симеон встречает Христа и узнает в нём Мессию). Богородица в этой сцене предстаёт как жрица, как служительница храма, приносящая на алтарь спасения мира «Свет просвещения языков и славу людей Твоих Израиля» – своего единственного Сына. Второй важный аспект в смысловых интонациях Сретения – слова Симеона, обращённые непосредственно к Марии: «И Тебе Самой орудие пройде душу», которые должны были подчеркнуть соучастие Богоматери в Страстях Господних, её значение в искуплении. Неслучайно 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, 481 г. В росписях Сретение входило в состав двунадесятых 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 но храм» или «Благовещению» (фрески храмов в Перези, Нередице) 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 подчёркивается добровольное обречение Богоматерью

себя на страдание уже в момент Благовещения – Воплощения. Для Сретения характерны два основных извода. В первом действие совершается внутри храмового пространства, 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», – поётся 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, предвозвещённого ещё в сюжете о Лестнице Иакова, и тема склонения 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.

Страстна́я Богоро́дица – 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 жёсткой фиксации. Христос может быть изображён полулежащим 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 проникновенно обращаясь к Матери, держится за её правую руку (иконы Страстной Богоматери, XVI в.). Скрытый намёк на тему Страстной Богородицы может содержать и более спокойная иконография Одигитрии. с образом которой соединяются поклоняющиеся ангелы с покровенными руками, а на обороте изображён Христос во гробе (икона XII в. из музея в Касторки). В основе символики Страстной – литургический мотив Богоматери как трапезы, престола с вознесённым на нём Агнцем – Христом.

Стра́шный Суд – предстоящий в конце времён суд вторично пришедшего Христа нал всеми когда-либо жившими людьми, воскресающими во плоти для этого суда, и получающими сообразно 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 времён и последнем суде были дополнены видением пророка Даниила (7:8). Евангелия 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 Копрониму 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 пришествии Христа, воскресения мёртвых (земля и море отдают мертвецов), суд над праведными и грешными (апостолы,

восседающие на престолах, Богоматерь и Предтеча, предстоящие в молении перед Спасителем, взвешивание добрых и дурных дел), рай («Лоно Авраамово», «Богоматерь с ангелами» и «Благоразумный разбойник», а также шествие праведных в рай) и ад – космическое преображение мира (сворачивание свитка небес, падение солнца, луны и звёзд, завершение развития времени), видения истории мира и пародов и неотвратимости конца («Видение пророки Даниила»).

Та́йная вече́ря – 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 Аполлинарио Нуово, VI в.

Троеру́чица – иконографический тип Богоматери с младенцем, имеющий в композиции изображения третью руку, первоначально (в хиландарской святыне знаменитой чудотворной иконе монастыря Хиландар 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 в защиту святых икон. В память об этом чудесном спасении Иоанн Дамаскин приложил выкованную из серебра десницу к иконе Богоматери, перед которой молился. Празднование Троеручицы приходится на 28 июня (11 июля) – день, когда список чудотворной иконы был привезён с Афона на Русь. Хиландарская икона Богородицы Троеручицы относится в сохранившейся части своей живописи к началу XIV в. Её покрывает серебряный оклад, частью которого является и третья рука – своеобразный приклад к иконе. Однако в народной традиции эта серебряная десница-приклад довольно скоро, уже к 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 троекратные попытки иконописца смыть это «лишнее» изображение.

Тро́ица Ветхозаве́тная – сюжет основан на главе книги Бытии (18), повествующей о явлении престарелым и бездетным Аврааму и Сарре трёх 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 триединстве на II Вселенском соборе (881 г.). Изображение Ветхозаветной Троицы стало рассматриваться как демонстрация единства трёх 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 трёх 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 церквей Санта Мария Маджоре в Риме, Сан Витале в Равенне). На протяжении средне-византийского периода «Ветхозаветная Троица» – сцена, входящая к евхаристические циклы (фрески храмов Св. Софии Киевской, Св. Софии Охридской, XI в.). С обновлением литургической дискуссии на тринитарную тему и 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 Андреи Рублева. По-видимому, эта новая актуализация композиции связана с исихастской традицией, в которой изображение Троицы – образ грядущего преображении и обновления всей твари и космоса на основах единства и просветлённой гармонии, присущей самой Троице. Именно так трактует этот образ преподобный Никон, заказчик рублёвской иконы, призванной «побеждать страх ненавистной розни мира сего». Троица существует в двух основных вариантах: изображаются только три ангела, или в сцене присутствуют Авраам, Сарра, «сцена заклании тельца» и др. Последний вариант часто называют «Гостеприимством Авраама». Гораздо существеннее композиционное различие вариантов Св. Троицы, предполагающее разные аспекты прочтения сцены. В ней может выделятся центральная фигура (крестчатым нимбом, масштабом, размерами своих крыльев, обнимающих двух других ангелов), или наоборот, намеренно подчёркиваться 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 Рублёва). Основные элементы стаффажа композиции, архитектура, пейзаж истолковываются символически. Палаты – образ домостроительства Господня; дерево – древо жизни вечной, жизни духовной, даруемой Св. Духом; гора – образ духовного восхождении; чаша, стоящая на столе – образ евхаристической чаши, вознесённой на жертвенный престол и т. д. Не менее существенны скрытые символические намёки. Например, в знаменитой иконе Андрея Рублёва это не только образ кругового пространственного построения композиции, поразительного ритмического единства трёх 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.

Уверéние Фомы́ – событие, произошедшее после Воскресении 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 мёртвых, день поминовения всех умерших). В это воскресенье читался текст Евангелия от Иоанна, повествующий о том, кик Христос входит к ученикам сквозь «двери затворённые», 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 двунадесятых 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 горнице апостола Иакова – Сионе), и обязательно присутствовала в монументальных росписях с такой программой (фрески центрального креста храма Св. Софии Киевской, после 1086 г.; фрески церкви 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 Триоди 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 слепорождённого», соответствующие богослужениям четырёх воскресений после Пасхи. В иконописи, как отдельный сюжет, известен с начала XIV в. (икона из церкви Богоматери Перивлепты 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).

Умиле́ние – см. **Гликофилу́сса**.

Успе́ние – один из двунадесятых 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 каноны 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 её 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 её одру были «восхищены» ангелами апостолы из разных концов света для того, чтобы принять её 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 её 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 иконографии 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 становится пара «Рождество Христово» – «Успение

Богоматери», прочитываемая в контексте гимна празднику «В Рождестве девство сохранила еси, во Успении мира не оставила Богородице» (фрески Антониева монастыри и Новгороде, Мирожа во Пскове, мозаики Марторaны и Палатины в Сицилии, середина XII в.; фреска Студеницы, 1206 г.). С конца XIII в. монументальные композиции со сценой Успения становятся особенно разветвлёнными, постепенно обнаруживая тенденции к формированию особого цикла, состоящего из нескольких эпизодов (фрески церкви Богоматери Перивлепты в Охриде. 1295 г.; Кральевой церкви в Студенице, 1311 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 эпистилиев с конца XI в. (Деисус, двенадцать апостолов и двенадцать праздников из монастыри 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 изображении имеют символическое толкование. Так, светильники, изображаемые по сторонам от ложа Марии или перед ним (Богоматерь велела возжечь их, узнав о приближающейся смерти), образ – «свещи света», «свещник невещественного света», с которым сравнивают Богородицу; курильница с углями – образ божественного угля, намёк на ветхозаветный прообраз Богородицы из видения Исайи; стамна – уподобление Богоматери золотой стамне с манной небесной, изготовленной по повелению Моисея; красные туфли перед ложем – образ завершения земного пути.

Христо́с Ве́тхий Денми́ – иконографический тип Христа, изображаемого в виде седовласого старца, образ неизобразимого к 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 (Ин.1:3). Наименование образа и его символика

восходят к видению Даниила (7:13–14), где пророку дано видеть, «как бы Сын человеческий» подошёл к престолу «Ветхого Денми» (Яхве), и получил от него царскую власть над всеми пародами и на все времена. Символика изображения основана на текстах Евангелия от Иоанна: «Я и Отец одно» (10:30), «Отец во Мне и Я в нём» (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 намёк на Грядущего Судию – Спаса-белоризца: «поставлены были престолы, и воссел на них Ветхий Денми, 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.; Передицы, 1199 г.; церкви Апостолов в Пече, 1250 г.; Убиен, середина XIV в.; Перивлепты 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, 1421 г.), Вознесения (фрески церкви Св. Петра на Белом поле, 1524 г.). Уникальное изображение Ветхого Денми на престоле рядом с Христом и Св. Духом, тоже на престолах, было в росписи притвора в Леснове, 1345 г. Иконография Ветхого Денми известна с VII в. (энкаустическая икона монастыря Св. Екатерины на Синае, изображающая Христа в виде седовласого старца, облачённого в белые одежды на радуге). В миниатюре она была возрождена с восстановлением иконопочитания: образец 930–950 гг., по мнению 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. (лекционарий Дионисиата на Афоне, 740; Лествица Иоанна Лествичника, Ватикан, gr. 394).

Христо́с во Гро́бе – «Во гробе плотски», «Не рыдай Мене Мати во гробе суща», Царь Славы – иконографический тип Спасителя, представляющий Его мёртвым, со скрещёнными на груди или опущенными вниз руками. Возникновение типа восходит к знаменитой Акра Тапейносис (Туринская плащаница) – истинному образу мёртвого 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 своё положение. Её 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.; Болотова, 1365 г.; Ковалёва, 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 приуготовлялись Св. Дары. Текст молитвы эпиклезы в проскомидии говорит о Св. Дарах, претворяемых в истинную кровь и тело Христово. Поэтому помещение образа мёртвого Христа в протезисе должно было напоминать о смысле литургического жертвоприношения (искупительной смерти Спасителя) и утверждать непреложность пресуществления. Такие композиции украшали и алтарные антенендиумы, как на серебряном алтаре собора Сан Марко в Венеции (1800–1886). 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 канона Козьмы Маюмского на Великую субботу, к тексту которого восходит изображение. «Царь Славы» – надпись, сопровождавшая образ Христа на кресте Распятия, перенесённая на тип мёртвого Спасителя. Композиция известна в расширенном (с фигурами Богоматери и Иоанна Богослова) и сокращённом (только полуфигура Христа) вариантах.

Христо́с Соти́р (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 ими Сотир часто прилагалось к языческим богам, особенно к Зевсу.

Христо́с Халки́тис, Христо́с Ха́лке (Христо́с Бро́нзовый) – один из наиболее чтимых образов Спасителя, восходящий к иконе Христа над Бронзовыми вратами Большого Императорского дворца в Константинополе. Эта знаменитая мозаичная икона связывалась в Византии с именем Константина Великого. Она стала первым объектом поругания со стороны иконоборцев. Именно этот чтимый в столице образ был разрушен по повелению императора Льва Исавра. На протяжении иконоборчества образ Христа над Бронзовыми вратами неоднократно уничтожался и снова восстанавливался иконопочитателями. Судя по эпиграмме патриарха Мефодия, особенностью иконографии Христа Халке была выделанность перекрестия нимба, часто за счёт 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 вратами Императорского дворца при окончательном утверждении иконопочитания в 818 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 изображён словно на фоне

креста. Вокруг Его главы размещались перекрестья нимба, но сам нимб не изображался, что подчёркивало 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 Московскою Кремля, а также фреска Боннской церкви (1259).

Христо́с Элеймо́н (Христо́с Всеми́лостивый) – эпитет, сопровождающий изображения Христа Пантократора. 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 Перивлепты в Охриде (начало XIV в.). Особый праздник в честь Всемилостивого Спаса («Пантократорный день милости Божий человеколюбия») был установлен в XII в. в Северо-Восточной Руси при Андрее Боголюбском, что заставляет вспомнить ещё один греческий тип Спасителя – Филантропос, Спаса-Человеколюбца.

Четыредеся́тница – обозначение сорокадневного Великого поста и типа икон, связанных с великопостными богослужениями.

Чу́до в Хо́нех – 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 нём 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 дна 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).

Эверге́т, Эвергети́да (Благоде́тельница) – 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 Пресне, 1368 г.). Широко известен был константинопольский монастырь Богоматери Эвергетиды.

Элеу́са (Милу́ющая, Умиле́ние) – эпитет, который мог сопровождать образы Богоматери, представленной в разных иконографических типах (Одигитрии, Гликофилуссы, Киккотиссы). По сути дела, имя Элеуса относится не к определённому образу Марии, а к самой Богоматери. Этот эпитет, раскрывая истинность Воплощения и Страстей, характеризовал свойства Богородицы и поэтому мог прилагаться к любой её 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 2–1) 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, украшавшей храм

Богородицы Элеусы в монастыре Пантократора в Константинополе, погребальном комплексе императоров династии Комнинов.

Эммануи́л (*древнеевр.* «С нами Бог») – одно из пророческих имён Иисуса Христа, употреблённое в пророчестве Исайи: «Се Дева во чреве приимет и родит Сына и нарекут Ему имя – Еммануил» (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.).

Явле́ние Христа́ же́нам – 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, трём Мариям, Марии и Марфе, сёстрам Лазаря), пришедшим после того, как миновал субботний запрет ко гробу Христову, помазать Его тело благовониями (Мф.28:9; Мк.6:1–8; Ин.20:14–28). Описания этих событий в Евангелии послужили основой композиции «Noli Me tangere» – «Не прикасайся ко Мне» («Явление Христа Марии Магдалине»), «Хайрете!» – «Радуйтесь!» («Явление Христа Марфе и Марии»). Явление Христа женам Православная Церковь вспоминает в третье воскресенье по Пасхе.