

О.С. Попова

ФРЕСКИ СОФИИ КИЕВСКОЙ

В интерьере собора св. Софии, на его стенах, сводах и столбах, все, сверху донизу, кроме тех мест, где находятся мозаики, расписано фресками. Меньшая их часть – это композиции, большая – отдельные фигуры. Некоторые поверхности заняты изображениями крестов и орнаментами.

Декоративная система св. Софии представляет собой огромный ансамбль, превышающий по величине все другие храмы. Наибольшую его часть, не сравнимую по масштабу с мозаиками, составляют фрески. В настоящее время они выглядят, к сожалению, иначе, чем в древности; почти все они сохранились плохо. Только отдельные, немногочисленные образы обладают выразительностью, близкой первоначальной. В большинстве своем фрески утратили былую плотность красочного слоя и свежесть цвета: краски сильно потерты и поблекли; верхние красочные слои, составлявшие цветные или световые моделировки, часто утрачены; киноварь с течением времени переродилась и почернела. Однако и в таком виде фрески св. Софии производят сильное впечатление масштабностью замысла, огромным размахом работ, невероятным количеством размещенных повсюду персонажей (их было около 800), эффектностью смотрящих на нас отовсюду ликов, силой духа каждого из них. При этом столь мощная выразительность создается сейчас в основном почти только энергией рисунка, контурами фигур, абрисами драпировок и основными очертаниями в лицах. Более тонкие и мелкие градации исчезли. Ранее одежды были более яркими и блистали интенсивными пробелами, лики не выглядели столь темными, как сейчас, но имели светлые моделировки и нарядные красные румяна. Не было и следа того однообразия, которое есть в них теперь. Воплощенный на стенах святой мир выглядел более красочным и разнообразным.

Изображения в мозаиках и фресках похожи по своему характеру. Все они призваны отразить состояние духовной сосредоточенности, граничащей с отрешенностью. Это – общий замысел всего ансамбля, однако, несмотря на это, между фресками и мозаиками есть много различий. В росписях, в свою очередь, есть немало различий, так как в работе над ними участвовало несколько художников. Тем не менее фрески обладают многими общими чертами, отличающими их от цикла мозаик. Фигуры вытянуты, укороченных среди них нет. Это свойственно и фигурам в полный рост на стенах, и поясным изображениям в арках и сводах. Пропорции всегда стройны, даже элегантны. Они либо классически правильны, либо слегка удлинены, чтобы фигура, не теряя природного правдоподобия, выглядела бы легкой.

Соотношения всех частей фигуры во фресках – другие, чем в мозаиках: головы небольшие по отношению к росту, плечи редко бывают особенно

широкими, чаще – гибко очерченными, «текучими», шея не столь короткая, как в мозаиках, ступни нормальные, а нередко даже маленькие.

Общий облик фигур также другой, чем в мозаиках. В них нет никакого диссонанса, утрированности, неорганичности. По сравнению с образами в мозаиках они передают какую-то иную грань общего замысла ансамбля, как будто сосредоточенность на духовном мире, требующая полной внутренней отдачи, совсем не обязательно должна изменять привычные формы физического мира.

Одежды моделированы множеством вертикальных светов и цветных линий, образующих целые каскады; именно они определяют строение формы. В результате высокие фигуры выглядят еще более узкими и стройными, прочерченными и потому бесплотными, просвеченными и потому легкими; облик их – иной, чем у мощных коротких фигур в мозаиках.

Кроме того, моделировки одежд во фресках кроме вертикалей имеют также много всевозможных малых форм, образующих узлы и разнообразные густые соединения небольших белых линий. Они отличаются от массивных крупных участков света в мозаиках, как правило, геометрически лапидарных и будто отчеканенных. Во фресках световая структура более мелкая и более проработанная.

Точно так же и строение тканей во фресках выявлено более подробно и разнообразно. В мозаиках ткани обозначены как некая условность, на которой лежит световой каркас. Во фресках форма самой материи ощутима гораздо больше. Правда, приемы эти распределены во фресках неравнозначно. В некоторых фигурах световая схема выделена столь же геометрично, как в мозаиках. Иногда геометрическая абстракция светов приобретает формы редкие и даже необычные, в мозаиках Софии не применявшиеся. Так, у св. Феопистии (рис. 1) пробела (слева) превращены в единый сплошной столб света, без внутреннего рисунка и каких-либо градаций. Широкая прямая его форма создает мощный, будто светящийся каркас фигуры. Более сильный, чем материальная структура одежд, он предстает одновременно световым ориентиром в окружающем пространстве. В одеждах этой же фигуры с правой стороны – иной прием: крупные пробела расчленены на геометрические формы; по структуре своей такие же, как в мозаиках, они более привычны для художественного языка Софии Киевской, в то время как громадный световой столб слева является приемом совершенно непривычным, как бы экспериментальным, соответствующим такой художественной образности, где концентрация символа граничит с утратой органичности формы.

Вместе с этим в других фигурах (рис. 2) все выглядит менее резко, вертикали складок и пробелов протянуты сверху донизу, величественно и монотонно; фигура, высящаяся как колонна, с одеждами, подобными каннелюрам, обладает монументальным спокойствием статуи, вызывая скорее классические, чем символические ассоциации (св. жена, изображенная на северо-западном столбе).

Иногда вертикальные моделировки, белые и цвета одежд, выглядят как тонкие параллельные нити, испещряющие всю форму. Они особенно далеки от крупных геометрических схем света в мозаиках (свв. жены, написанные на юго-западном столбе галереи). Более всего они похожи на линейные разделки одеяний в миниатюрах 50–60-х годов XI в., где они бывают либо

белыми, как лучи света¹, либо темными, распластывающими форму², либо золотыми (ассист), просвечивающими всю ее божественным светом³. Во всех случаях они являют собой тоненькие вертикальные линии, спадающие сверху вниз на всех поверхностях. В миниатюрах этот прием был распространен в 50-х годах XI в.⁴, однако, возможно, он появился раньше, так как фрескисты Софии Киевской использовали его охотно уже в 40-х годах, когда создавали в ней настенные росписи.

Иной способ моделировок – в одеяниях апостола Павла (рис. 3). Подчеркнуто высокая его фигура облачена в широкие свободные светло-зеленые одежды, ниспадающие множеством разнообразных некрупных складок и очерченные очень большим количеством то острых, то гибких линий. Создается поразительно натуральный эффект шелестящей шелковой материи. Между тем все до одной драпировки совершенно условны, очертания каждой из них схематичны. Однако их разнообразие, изысканная красота их сочетаний, тонкая и хрупкая выписанность каждой из них создают редкое для этого в целом очень условного стиля впечатление художественной материи столь же натуральной и красивой, сколь и одухотворенной. Подобное сочетание классического и спиритуального определит византийское искусство следующего, раннекомниновского этапа (вторая половина XI в.). Некоторые из фресок Софии как будто предвещают эти находки.

Все способы моделировок в стенописях Софии похожи в основном и различаются в нюансах. В руках мастеров был некий набор приемов, составлявший общее достояние всех членов артели. Каждый мастер мог комбинировать их в зависимости от разных обстоятельств: от иконографии и типологии образа, который он должен был изобразить, от места в храме, от освещения, от приемов, которыми пользовался другой мастер – его сосед, но, возможно, и от своего характера, темперамента и личного вкуса. Поэтому разнообразные элементы стиля, общего для росписей Софии, рассеяны по всему ансамблю; концентрации какой-то избранной и ограниченной суммы приемов в каком-либо определенном месте пространства здесь нет.

От выбора мастером тех или иных приемов и их сочетаний зависел как поворот стиля в ту или иную сторону, так и характер образов. Усиление ост-

¹ Например, менологий 1063 г. Син. гр. 9 из ГИМа и др. См.: Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Т. 2. М., 1977. N 491; *Spatharakis J. Corpus of the Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453*. Leiden, 1981. Т. 1–2. N 78.

² Например, лекционный 1060/1061 г. Megale Panagia 1 из библиотеки греческого Патриархата в Иерусалиме и др. См.: *Vocotopoulos P. Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem*. Athens; Jerusalem, 2002. N 1. P. 24–27.

³ Например, Евангелие 1058/59 г., cod. gr. 74 из Национальной библиотеки в Париже; Псалтирь Федора 1066 г., cod. Add. 19352 из Британской библиотеки в Лондоне и др. См.: *Hutter I. Theodoros βιβλιογράφος und die Buchmalerei in Studiu // 'Ολώρα. Studi in onore di mgr. Paul Canart per il LXX compleanno*. Vol. I. A cura di S. Lucà, L. Perria (= Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata. 1997. Vol. 51). P. 177–208.

⁴ В частности, этот прием активно использовался в рукописях, связанных со Студийским монастырем (таких, как Евангелие 1058/59 г., cod. gr. 74 из Национальной библиотеки в Париже; Псалтирь Федора 1066 г., cod. Add. 19352 из Британской библиотеки в Лондоне; Литургический свиток РАИК 1 из Библиотеки Академии наук в С.-Петербурге и др. См.: *Hutter I. Theodoros...*) и во многих других. См. также: *Anderson J.C. Cod. Vat. Gr. 463 and an Eleventh-Century Byzantine Painting Center // DOP*. 1978. Vol. 32. P. 178–180.

роты линий, увеличение их числа, повышение их вертикализма, возрастание геометрических форм в складках, степень абстрактности этих форм, расширение площади, занятой светом, усиление независимости соотношения света и пластической формы – все это приводило к обострению одухотворенности стиля и образа. Наоборот, усиление пластической округлости формы, гибкости и параболичности линий, сокращение их потока, появление света в виде более мелких пробелов, как бы мелькающих белых пятен, отступление от жесткого крупного их рисунка к более подвижной их схеме, включающей в себя разнообразные детали, – все это приводило к классическому повороту стиля и менее напряженному состоянию образа. В ансамбле росписей Софии есть много вариантов того и другого типа.

Приемы, использованные во фресках Софии, отнюдь не являются созданиями именно этого времени. Они возникли раньше, многие – еще во второй половине X в., в период поворота византийского искусства от классицизма Македонского Ренессанса к своим изначальным ценностям. Они применялись и позже, во второй половине XI в., когда в византийском искусстве, насквозь пронизанном тонкой одухотворенностью, тем не менее было найдено идеальное равновесие классического и спиритуального. Время от середины X в. до конца XI в. – это период повсеместного использования таких приемов; до второй половины X в. их было мало, после XI в. – чрезвычайно много.

На протяжении этих полутора столетий в византийском искусстве в целом, как и внутри декоративного ансамбля Софии, от комбинации таких приемов зависел окончательный стилистический и смысловой результат.

Некоторые образы, формы и художественные средства во фресках Софии Киевской (прежде всего в приделе Петра и Павла), заметно отличающиеся от мозаик большим разнообразием и даже гармоничностью, близки созданиям второй половины XI в. и даже его конца (Дафни). Возможно, фрески создавались чуть позже мозаик, предположим, во второй половине 40-х и в 50-е годы, примерно тогда, когда и мозаики Неа Мони на Хиосе, отличающиеся от мозаик Осииос Лукас и Софии Киевской примерно так же, как фрески Софии от ее мозаик. Возможно, именно в это время уже обозначился поворот к искусству несколько иного типа, чем тот крайне суровый, аскетический тип, что доминировал в 30–40-х годах. Однако это относится не ко всему ансамблю фресок Софии, а только к отдельным его образам. В целом же фрески Софии подчиняются той общей идейной и стилистической программе, которая с наибольшей полнотой воплощена в мозаиках собора.

Существует мнение, что собор св. Софии и весь его декор возник в раннем XI в.⁵ Некоторые черты фресок Софии, все те, что отличают их от мозаик и придают им большую классичность, могли бы рассматриваться как подтверждение такого суждения. Все они внешне как будто похожи на стиль византийской живописи начала (первой четверти) XI в., когда классический стержень оставался определяющим, хотя рядом с ним возникли детали явно не классического характера. Такой процесс виден по миниатюрам многих

⁵ Н.Н. Никитенко приводит полную библиографию по этому вопросу. *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. Историческая проблематика. Киев, 1999. С. 199–241.

греческих рукописей⁶. Однако соотношение старых и новых ценностей в искусстве этого времени и во фресках св. Софии – совершенно разное. В живописи раннего XI в. обнаруживаются лишь попытки видоизменить классическую систему, тогда как в росписях киевского храма очевидна уже совсем иная, неклассическая художественная система, строящаяся на совокупности условных приемов.

Типы лиц во фресках в целом близки мозаикам, хотя гораздо более разнообразны. Цельность ансамбля свидетельствует об одновременности его создания, что позволяет определить начало работ над стенописями 40-ми годами. В силу того, что работы по декорации интерьера храма неизбежно развертываются сверху вниз, начиная с верхних сводов, росписи св. Софии делались после изготовления мозаик, по крайней мере в куполе и подкупольных арках (в апсиде мозаические работы теоретически могли бы производиться параллельно с фресками, так как пространство апсиды – совершенно отдельное). Фрески могли создаваться сразу вслед за мозаиками, что, скорее всего, имело место, но мог быть и какой-то временной перерыв; не исключено, что ансамбль росписей создавался в самом конце 40-х и даже в 50-х годах, что могло бы объяснить некоторые различия в стиле мозаик и фресок. Возможно, мастерам росписей были уже известны новые веяния, свойственные искусству 50-х годов, его поворот к большей мягкости и снижению интереса к аскетическому максимализму.

Эти новые черты наступающей раннекомниновской эпохи перекликаются с главными устремлениями искусства первой четверти XI в. Дело не в прямой передаче традиций – ее могло и не быть, ибо временной промежуток между двумя этими периодами составляет примерно четверть века. Причина такого сходства скорее в общей направленности византийского искусства на то, чтобы любыми способами одухотворить унаследованные классические формы. Отступление от них было большой редкостью и произошло именно во второй четверти XI в., особенно на протяжении 30–40-х годов, когда и создавался живописный ансамбль св. Софии.

⁶ Например, миниатюры конца X – начала XI в. в рукописи Евангельских чтений cod. Coislin 20 из Национальной библиотеки в Париже (*Omont H. Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. P., 1929. Pl. LXXX*); в Евангелии cod. 588 из монастыря Дионисиос на Афоне (*Pelekanidis S.M., Christou P.C., Thsioumis Ch., Kadas S.N. The Treasures of Mount Athos. Illuminated manuscripts. I. Athens, 1973. P. 446–448. Pl. 278–289; Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts. Aufl. 2. Wien, 1996. Bd. II. S. 85, 86*); в Евангельских чтениях cod. 204 из монастыря св. Екатерины на Синае (*Weitzmann K., Galavaris G. The Illuminated Greek Manuscripts. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. Vol. I. From the Ninth to the Twelfth Century. Princeton, 1990. N 18. P. 42–47. Colorplate III–VIII. Pl. 92–108*); в Евангелии cod. Agundel 547 из Британской библиотеки (*Buckton D. Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections. L., 1994. P. 140–141. N 150; Weitzmann K. Die Byzantinische Buchmalerei... Bd. I. S. 70–71. Abb. 473–477*). Во второй четверти XI в. эту линию продолжают миниатюры Императорских менологиев 1034–1041 гг.: Син. гр. 183 в ГИМ, Cod. W 521 в Художественном музее Уолтерс в Балтиморе и cod. Млєвѣѣчѣ 71 в музее Бенаки в Афинах (*Дер Нерсесян С. Московский менологий // Византия, Южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа. Сборник статей в честь В.Н. Лазарева. М., 1973. С. 94–111; Patterson Ševčenko N. The Walters «Imperial Menologion» // The Journal of the Walters Art Gallery. 1993. Vol. 51. P. 43–64; D’Aiuto F. Nuovi elementi per la datazione del Menologio Imperiale: I copisti degli esemplari miniati // Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Roma, 1997. Serie 9. Vol. 8. Fasc. 4. P. 715–747; Захарова А.В. Миниатюры Императорских менологиев (в печати)*).

При всем огромном размере росписей в них можно выделить несколько основных типов образов и способов их создания. Они не исчерпывают все многообразие вариантов, но достаточно полно свидетельствуют о главных смысловых и художественных ориентирах этого ансамбля. При этом сходные типы размещены в разных компартиментах, а вовсе не объединяются в каких-то определенных местах.

Среди многочисленных персонажей во фресках Софии можно выделить прежде всего два основных типа. Один из них гораздо больше, чем другой, сходен с мозаиками. Лицам этого типа свойственны застылость выражения и неподвижность взгляда, монолитность формы и жесткая определенность рисунка. Другой тип отличается большей живостью и индивидуальностью облика, эмоциональностью выражения, конкретной устремленностью взгляда. Как будто при создании всех этих лиц мастера исходили из двух различных установок, одна из которых была больше привержена схеме, другая же была ближе натуре. Внутри каждого из этих типов есть разные варианты. Опишем некоторые из них, не имея целью учесть все нюансы и стараясь не слишком дробить понятия.

Все лица первого типа, сходного с мозаиками, имеют совершенно симметричные черты и остановившиеся взгляды, кажущиеся даже «вытарашенными», они смотрят поверх всего, устремлены в неопределенную даль. Благодаря этому они все будто погружены в состояние некоей отрешенности, будто пребывают в иных, надмирных измерениях.

Такие образы, в свою очередь, не однородны. Одну группу составляют лица полные, округлые, тучные, с мало нюансированной красочной поверхностью, имеющей обычно белесый оттенок, весьма заметный даже несмотря на неполную сохранность (рис. 4). Другой тип – облики более сухие, нарисованные четко и точно, с красочной поверхностью более односложной, с формой сильно облегченной, будто тяжесть объема исчезла (рис. 5).

В первых из них, тяжелых и полных, отчасти сохраняются традиции пластической многосоставной живописи X в., однако все существенно изменено: нет ни многоцветия, ни разнообразных моделировок, нет почти никаких нюансов. Пластическая форма, столь совершенная в искусстве X в., продолжает цениться, однако объем стал другим – неподвижным, инертным, будто «гипсованным». В результате в лицах нет живого дыхания, как нет и какого-либо эмоционального выражения. Иногда в них подчеркивается мотив аскетической отрешенности, но часто они совершенно нейтральны. В образах такого типа, как и в использованных художественных приемах, есть стремление придать иное содержание старой классической форме путем снятия всех красочных, пластических и эмоциональных нюансов, путем ее обесцвечивания и обесплочивания.

В другой группе образов в сущности такого же «отрешенного» типа очевиден гораздо больший разрыв с классическими традициями. Лица созданы здесь минимальными средствами, приемы исполнения в своих крайних вариантах сводятся к рисунку с раскраской. Этому соответствует и характер образов, строгих, сосредоточенных, далеких от всего мирского. Эти образы более оригинальны, при их создании совершенно не используются привычные классические модели, в силу чего они обладают большой обобщенностью, а стиль может приобретать крайне сокращенные формы

(Домнос), почти как на христианском Востоке, в Каппадокии⁷. Образы такого типа всегда суровы, так как отличаются высокой аскетической требовательностью.

Однако образ такого типа может быть выражен и совсем иными, полнокровными средствами. Таковы изображения Богородицы Орранты на алтарном столбе (рис. 6), архангела Михаила, Георгия, Димитрия (рис. 7), Пантелеймона, многих свв. жен (рис. 8) и ангелов (рис. 9) в сводах и куполах, трех отроков, волхвов и др. Основные черты таких лиц сходны с образами аскетического характера: точная симметрия, лапидарность и четкость рисунка, неподвижные зрачки, поставленные ровно посередине глаза, неконкретность взгляда, будто отрешенного от интересов мира. Однако форма в этих лицах всегда пластически полная, круглящаяся, все цвета в них изначально светлые и яркие (сейчас остались лишь в немногих обликах), красочная поверхность – плотная и будто светящаяся. Кроме того, все эти лица очень красивы, ничего аскетического в них нет, хотя они и сохраняют большую дистанцию между собой и миром. В них запечатлены представления о необычайной полноте бытия в духовном мире, об идеальной структуре совершенной формы, превышающей земные представления, об отблеске сияния вечной совершенной материи, гладкой и плотной, как драгоценность.

Притягательная красота такой формы вызывает ассоциации с классикой, к которой стиль этот в сущности никакого отношения не имеет. Свойственная ему идеальная форма, светлая, плотная, гладкая, не имеет нюансов, которые соответствовали бы какой-то живой вибрации, живому волнению и были бы сопоставимы с привычным миром. Подобные лики, прекрасные и отрешенные, призваны дать представление о совершенстве высшего духовного бытия.

Таких образов во фресках Софии очень много. Некоторые из них сейчас трудно опознать из-за неполной сохранности красок. Вероятно, именно они преобладали в ансамбле. Во всяком случае, в интерьере Софии им отводилась не менее важная роль, чем образам аскетическим. Аналогичное понимание образов есть и в одновременных мозаиках кафоликона Осиос Лукас в Фокиде (особенно в нартексе); в них также воплощены и суровая аскеза, и торжественное великолепие как итог трудного пути. Эти две темы в обоих ансамблях присутствуют в разной мере, но и там, и там звучат как главные.

Другой тип образа, редкий для этого времени, но весьма перспективный для будущего, отличается большей, чем у других типов, физиогномической

⁷ Например, церкви Дирекли килисе в долине Белисрама, 976–1025 гг. (*Jolivet-Lévy C. Les églises Byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. P., 1991. P. 323–327; Restle M. Byzantine Wall Painting in Asia Minor. Vol. II. Recklinghausen, 1967. P. 45–46, 178–179*), св. Варвары в долине Сонаглы, 1006/1021 гг. (*Jerphanion G. de. Les églises rupestres de Cappadoce: Une nouvelle province de l'art byzantine. P., 1925–1942. P. 307–322; Restle M. Byzantine Wall Painting... II. P. 42–45, 160–161; Jolivet-Lévy C. Les églises... P. 258–262; Thierry N. La Cappadoce de l'antiquité au Moyen Âge. Turnhout, 2002. Fiche 37*), Юсуф Коч в Гереме, вероятно, вторая четверть XI в. (*Restle M. Byzantine Wall Painting... I. P. 350–351; Jolivet-Lévy C. Les églises... P. 75; Thierry N. Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie au X^e et XI^e siècles / Mélanges Mansel. Ankara, 1974. P. 193–206; Thierry N. La Cappadoce... P. 196. Fiche 43: Гончарова Т.В. Храм Юсуф Коч (Yusuf Coç Kilisesi) в Гёреме (Каппадокия) и его место в византийском искусстве второй четверти XI в. // ВВ. 2006. Т. 65. С. 231–242*), и др.

и психологической конкретностью. Последняя совершенно отсутствует в других вариантах изображений в Софии Киевской в силу аскетической программы этого ансамбля. Такие лица наделены эмоциональной выразительностью, часто – напряженной, иногда – даже пронзительной (Лазарь) (рис. 10). Во всех них подчеркнута какое-то конкретное человеческое чувство – переживание, вдохновение, повелевающая сила, ораторский пафос, при этом всегда есть ощущение какой-то определенной ситуации. Облику сообщена динамика – легким поворотом головы (Петр, Павел) (рис. 3), скошенным взглядом, смотрящим чуть вбок (рис. 11) или направленным резко в сторону (Филиппол, рис. 12). Зрачки у Лазаря (рис. 10), не поднятые, как обычно, но поставленные посередине глазного яблока, придают взгляду повышенную напряженность, что вносит в образ мотив страдания. Некоторые лица столь индивидуальны, что выглядят почти как портреты (Моисей). Это совсем другое отношение к образу, чем характерное для большинства изображений во фресках Софии, когда святые персонажи пребывают вне конкретных временных и эмоциональных измерений, в вечности⁸.

Острая выразительность некоторых обликов этого круга создается сильными контрастными светами, резко испещряющими форму и диссонансными по отношению к основному телесному цвету. Подобная интенсивность света в ликах, сообщающая образу экспрессию, не характерна для всего ансамбля Софии, но в некоторых образах придела Петра и Павла используется как важный прием. Таковы лики Петра и Лазаря (рис. 10); возможно,

⁸ Такие облики выглядят как наиболее характерные. Похожий образ известен в искусстве раннего XII в., в одном из его направлений, в котором повторяется аскетический тип первой половины XI в., однако изменяется в сторону большей конкретности и человечности. Это был целый круг искусства, существовавший параллельно с другим направлением – классическим, очевидным в мозаиках Михайловского монастыря в Киеве (Лазарев В.Н. Михайловские мозаики. М., 1966; Попова О.С. Мозаики Михайловского монастыря в Киеве и византийское искусство конца XI – начала XII века // ДРИ. Русь и страны византийского мира. XII век. СПб., 1999. С. 344–364), митрополии в Серрах (Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1986. Т. 1. С. 94, 225 (примеч. 55, библиография); Т. 2. Табл. 289), в миниатюрах ряда рукописей, таких, как Евангелие Син. гр. 41 из ГИМ (Искусство Византии... № 509. С. 54–55; Лазарев В.Н. История... Т. 1. С. 92, 223 (примеч. 46, библиография). Т. 2. Илл. 259) и др. Искусство этого круга стало уже архаическим и практиковалось в основном далеко от столицы – на Кипре (например, фрески раннего XII в. в церкви Богородицы Форвиотиссы в Асину; Sacopoulo M. Asinou en 1106 et sa contribution a l'iconographie. Bruxelles, 1966; Stylianiou A. J. The Painted Churches of Cyprus. L., 1985. P. 114–140); на Афоне (например, мозаический деисус в кафоликоне Ватопедского монастыря; Τσιγαρίδας Ε.Ν. Τα Ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες / Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου Παράδοξη, Ιστορία, Τέχνη. 'Αγιον 'Ορος. 1996. Σ. 224–230, Εικ. 184–187); в Новгороде (фрески барабана собора св. Софии, Николо-Дворищенского собора, Антониева монастыря, Лифшиц Л.И., Сарабьянов В.Д., Царевская Т.Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая четверть XII века. С.-Петербург, 2004); в Равенне (базилика Урсана; Лазарев В.Н. История... Т. 1. С. 118, 235 (примеч. 232, библиография); Т. 2. Илл. 387); в Триесте (Там же. Т. 1. С. 119, 235 (примеч. 233, библиография); Т. 2. Илл. 388). Однако подобные образы создавались и в Константинополе (мозаическая икона Одигитрии из монастыря Паммакаристос, сейчас в греческом Патриархате в Стамбуле: см.: Demus O. Die byzantinische Mosaikikonen. Bd. 1: Die Grossformatigen Ikonen. Wien, 1991. N 7); мозаическая икона Одигитрии из монастыря Хиландар (Ibid. N 2). В этом сказались преданность старым традициям, видимо, оставшимся привлекательными и в XII в. Однако они немного видоизменились, приспособившись к новым вкусам уже совсем другой эпохи. Истоки же такого образа и стиля – в искусстве того периода, когда создавались фрески Софии Киевской.

похоже были написаны лики Павла и Моисея, однако неполная (Павел, рис. 3) или плохая (Моисей) сохранность не позволяют утверждать это с уверенностью. Такое понимание образа и такие приемы станут чрезвычайно важными в искусстве XII в., однако наметились они уже в первой половине XI в. Похожие по смыслу и выразительности образы есть и во фресках Софии Охридской, и в мозаиках Неа Мони на Хиосе (оба ансамбля созданы в середине XI в.). Вероятно, в это время возникли и фрески Софии Киевской, может быть, на несколько лет позже ее мозаик, одновременных с мозаиками Осиев Лукас в Фокиде (интересно, что в мозаиках Софии Киевской таких образов нет).

Среди вариантов образа этого «конкретного» типа выделяются два основных. Один из них, самый распространенный – это образ (рис. 3), исполненный большой энергии и духовной силы, образ императивный, столь же возвышенный, как и все в Софии, и при этом очеловеченный, превосходящий людской мир только интенсивностью. Другой вариант – образ напряженный, полный экспрессии (Лазарь (рис. 10), Петр). Оба варианта занимают важное место в искусстве XII в.: в начале века будут часто обращаться к образу крупному и обобщенному⁹, во второй его половине доминирующей станет экспрессивная выразительность, часто в весьма острых, крайних формах¹⁰.

Во фресках Софии есть еще один, также сравнительно редкий тип образа, который условно можно назвать «классическим». Вот некоторые из них (имена их всех неизвестны): мученик в арке в юго-западном углу (рис. 13); дьякон в приделе архангела Михаила; мученик в арке южного нефа (рис. 15), над изображением царя Константина; мученик в арке северного нефа, над изображением Аарона; мученица в северо-западном углу, над изображением Софония; ряд образов на галереях: ангелы в северо-восточном куполе, святой в северо-восточном углу и целый ряд других.

Они размещены в разных местах ансамбля по одному, как редкие гости в сообществе строгих святых мужей и жен, преисполненных обычно какого-то повышенного пафоса – аскетического отречения или героической силы. Они всегда очень красивы, с чертами мягкими, с выражением лиц спокойным и ясным; в них нет ни малейшего напряжения, они выглядят совершенно жизненными и, кажется, отличаются от обычных человеческих обликов только оттенками внутреннего состояния, чуть приподнятого и светлого.

Один из самых совершенных и к тому же хорошо сохранившихся среди них – мученик в арке, в юго-западном углу (рис. 13). Он наделен классической красотой античного или раннехристианского типа, который никогда не

⁹ См. примеч. 8.

¹⁰ Фрески церкви св. Пантелеимона в Нерези (1164) и целый ряд ансамблей, вплоть до конца XII в. продолжающих эту традицию (так называемый «экспрессивный» или «динамический» стиль). См.: *Hadermann-Misgwich L. Tendances expressives et recherches ornamentales dans la peinture de la seconde moitié du XIIe siècle // Byzantion. 1965. Т. 35. P. 429–448; idem. Fresques de Chypre et de Macédoine dans la seconde moitié du XIIe s. // Πρακτικά του Πρώτου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου (Λευκωσία 1969). Λευκωσία, 1972. Σελ. 43–49; idem. Kurbinovo: Les fresques de Saint Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle. Vol. 1–2. Bruxelles, 1975; idem. La peinture monumentale tardocomnène et ses prolongements au XIIIe siècle // Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines (Αθήναι 1976). Т. 1. Αθήναι, 1979. P. 225–284; Tomekovic S. Le maniérisme dans l'art mural à Byzance (1164–1204). P., 1984.*

исчезал из византийского искусства и лишь отходил иногда в тень. У этого юного мученика – мягкий округлый овал лица, без геометрической утрированности, все черты имеют правильные пропорции, глаза не преувеличенно большие, все соразмерно, взгляд направлен чуть вбок, для естественной живости, состояние спокойное, ничего повелительного в нем нет. Краски совсем немного поблекли, цвет сохранил яркость. Светлые охры карнации, оттенки которых соответствуют округлой форме лица, становятся интенсивными от сочетания с красивыми румянами с их естественной мягкой формой, без всякой геометрической очерченности. Общая цветовая интонация мажорная, лицо выглядит слегка светящимся. Такой тип лица и образа близок византийским миниатюрам второй половины X – начала XI в.¹¹, в которых мастера ценили классическое искусство первой половины X в. и стремились одухотворить его образы и стиль.

Все это не исчезло во времена, когда создавались ансамбли Софии Киевской и Осиос Лукас, хотя стало вторичным и не применялось в монументальном искусстве. Однако в придворном скриптории практиковалось именно такое искусство, о чем свидетельствуют миниатюры Императорских митрополитов, создававшиеся в это же время для императора Михаила IV¹². Кто-то из греческих мастеров, приехавших в Киев для работ в Софийском соборе, явно разделял такие вкусы, ставшие уже старомодными. Видимо, не случайно, что такие образы не занимают в Софии главного места, но обычно размещаются в арках и сводах, и чаще всего представлены как поясные изображения, в менее эффектном масштабе, чем фигуры в полный рост на столбах и стенах.

Аналогии таким образам есть и среди мозаик Софии. Таков, например, Григорий Богослов в апсиде. Лицо его, с чертами симметричными и неподвижными, в целом такое же, как и у всех соседних персонажей, однако стилистические приемы – другие, менее схематичные, более живые и свободные. Нет подчеркнутых контуров, каких-либо жестких линий или геометрических очертаний. Колорит разнообразен, много яркого красного в сочетании со светлыми тонами основного телесного цвета и легкими оттенениями по овалу лица. Нет больших теней вокруг глаз, нет контрастов светлого и темного, столь навязчивых в других ликах. Вместо этого – согласие разных цветов, достигаемое столь разнообразными оттенками смальты, что поверхность становится похожей на сочную живопись. Характер этого образа – такой же, как у «классических» образов во фресках. Однако он не выглядит столь «эллинистическим», как подобные изображения во фресках, так как тип его лица с укрупненными неподвижными чертами – такой же, как во всех мозаиках.

Среди мозаик сводов также есть образы, отличающиеся большей живописностью по сравнению с основным составом. Это три фигуры Деисуса (Христос, Богородица, Иоанн Предтеча) на триумфальной арке, а также некоторые из 40 мучеников севастиийских на подпружных арках (Акакиос, Севирианос, Екайкиос, Онафериос). Они созданы приемами менее жесткими, чем все другие, и их образы выглядят менее категоричными по своим внутренним установкам. И хотя столь свободной и насыщенной живописности,

¹¹ См. примеч. 6.

¹² См. примеч. 6.

как у Григория Богослова, в них нет, все они составляют некую единую группу, отличающуюся от основного типа образов в мозаиках и сходную с «классическими» обликами во фресках.

В росписях Софии есть особая группа изображений, где образы сходны физиогномически, но отличаются по своему внутреннему содержанию. Наиболее характерные из них – Авив на стене южного нефа (рис. 14), святой мученик (имя неизвестно) в арке южного нефа (рис. 15), над изображением царя Константина с фигурами свв. Георгия и Ирины, св. мученик (имя неизвестно) в поперечной арке в южном нефе (рис. 16), перекинутой от юго-западного столба к южной стене, и др. Специфическую выразительность таким обликам придают непомерно большие выпуклые глаза. Лицо неизвестного мученика (над царем Константином) (рис. 15) – очень живое, во взгляде его есть «бархатная» мягкость, и кажется, что только потеря красок мешает увидеть влажный блеск глаз; полная, будто налитая форма обладает пластическим совершенством, в цвете угадывается былая красочность и свежесть. Лицо Авива (рис. 14), неподвижное, с остановившимся «гипнотическим» взглядом наделено выразительностью совсем другого рода, совпадающей с основным характером образов в ансамбле Софии. В облике мученика (рис. 16) в поперечной юго-западной арке южного нефа главное – это сила взгляда; глаза – крупные, преувеличенные, взгляд скошен, белки сверкают. Вокруг лица (слева) и на шее лежат крупные тени, широченные плечи кажутся квадратными. Голова имеет тяжелую форму, абрис лица – простой, круглый, лишенный какой-либо изысканности, цвет его – однообразный, какой-то «белесый». Этот лик принадлежит к тому же физиогномическому типу «волооких» образов с большими выпуклыми глазами, будто утопающими в окружающих их тенях. Но «бархатной» мягкости в нем нет, главный акцент – совсем иной, императивный и несколько драматизированный.

Все эти лица в той или иной мере родственны образам во фресках Панатгии тон Халкеон в Фессалониках, созданным незадолго до ансамбля Софии, ок. 1028 г., и в целом не имеющим еще столь выраженного аскетического характера, как в Софии, но преисполненным эмоционального воодушевления, а иногда даже восторженного вдохновения. Неизвестный мученик в арке южного нефа (над царем Константином) похож на такие образы почти буквально; лик Авива при сходных физиогномических чертах тем не менее несет в себе содержание уже другого, следующего этапа этого искусства (он сравним с изображениями свв. врачей в нартексе Осииос Лукас); лик мученика в западной поперечной арке южного нефа по смыслу близок ряду образов Софии, наиболее «конкретных» и обладающих при этом мощью и воистину державной властью.

Итак, все образы в огромном ансамбле росписей Софии подчинены единому замыслу, в основном тому же, что воплощен и в мозаиках храма. Однако здесь есть и немало вариантов общего образа, и немало нюансов общего стиля, которые можно видеть в совершенно разных местах большого пространства храма. Во фресках всего этого больше, чем в мозаиках. Возможно, каждый из художников работал то тут, то там. Столь же вероятно, что один мастер мог создавать разные художественные типы, исходя из потребностей конкретного пространства, а также особенностей жития святого, образ которого он должен был написать.

Образы часто или собраны в маленькие группы, или образуют пары, сопоставленные либо по противоположности характеристик, либо, наоборот, по их принципиальной общности; во всех случаях выразительность из-за этого усиливается. Так, образ, исполненный гармонии, может сопоставляться в той же арке с образом, наделенным внутренней экспрессией. Таковы два мученика, с крестами в руках, занимающие поперечную арку в юго-западном компартименте под хорами (рис. 13, 16). Один из них, в вишневом хитоне и зеленом плаще – воплощение цветущей юношеской красоты и эллинистических воспоминаний, человеческого обаяния и античного совершенства. В облике – соразмерность всех пропорций, мягкость очертаний, нет ни малейшего диссонанса. Линейный рисунок тонок, точен и скромнен, лишен каких-либо акцентов. Точно так же в красочной палитре много оттенков, цвет светлый и нежный, образ как будто хочет дать представление об обретенной гармонии, о красоте Рая.

Другой образ, данный ему в пару, с одеждой такой же расцветки, только поменявшей свои места – зеленый хитон и вишневый плащ, – является полной ему противоположностью. Его отличает непомерная внутренняя сила, подавляющая властность взгляда, тяжелая обобщенная форма головы, укрупненность черт лица; во всем – выражение мощи и духовной всепоглощенности.

Подобное же «диалогическое» сопоставление – в двух изображениях святых мучеников, помещенных напротив друг друга в арке южного нефа над императором Константином (рис. 11, 15). Один из них, более молодой, в зеленом хитоне и светло-вишневом плаще, уже описанный выше как «волоокий» физиогномический тип, похожий на фрески Панагии тон Халкеон, – это тоже образ цветущей молодости, юношеской красоты, как и образ в поперечной южной арке, однако совсем иной, чем там. Генезис его – не в эллинизме, античном или раннехристианском его варианте, но в искусстве классического корня, уже полностью соответствующем византийским художественным представлениям, искусстве, существующем с конца V–VI в.¹³, и достигающем одухотворенности образа не стилизацией приемов, но исключительно выразительностью лица, глаз, т.е. только характеристикой внутреннего состояния. Именно такие облики определяют ансамбль фресок Панагии тон Халкеон, к их «сообществу» принадлежит и молодой св. мученик, изображенный над императором Константином в арке южного нефа Софии. Таких образов («волооких») в ансамбле Софии очень немного, они присутствуют здесь скорее как воспоминание о недавнем прошлом.

Рядом с этим вдохновенным юным св. мучеником помещен другой св. мученик, более старшего возраста, но тоже молодой и без бороды, в точно таких же одеждах – зеленом хитоне и вишневом плаще, однако наделенный выразительностью совсем другого рода. Взгляд острый, скошенный, тени крупные и тяжелые, все контуры подчеркнуты, линии резки. Огромные, будто сросшиеся брови, низкий лоб, скрытый челкой волос, монотонная поверхность лика, темные обводки всех черт, округлый овал массивного лица, ровная жесткая дуга подбородка с геометрической те-

¹³ Например, мозаики Баптистерия православных и Архиепископской капеллы в Равенне, Ротонды св. Георгия в Фессалониках и др.

нюю внизу – все это создает образ сильный и мрачноватый. В нем нет никакой смягченности, никаких воспоминаний о македонской классике, он рожден аскетическими представлениями культуры второй четверти XI в., однако не в самом отрешенном его варианте, а в более эмоциональном, отмеченном прежде всего духовной мощью и властью. Если его святой «визави» в арке напротив пребывает в состоянии светлого созерцания, то в этом мученике акцентированы суровые черты духовного подвижника. Один из них – в состоянии блаженного пребывания, и есть в нем молчаливая духовная радость; другой – в состоянии огненного подъема, и есть в нем нечто драматическое.

Еще одно яркое «диалогическое» соседство образов – свв. пресвитеры Домнос и Филиппол (рис. 5, 12), помещенные напротив друг друга в арке перед окном в южной наружной галерее. Домнос находится в состоянии полной отрешенности, будто пребывает мыслью в иных мирах; контакт с ним невозможен. Филиппол, напротив, с человеческим миром совершенно контактен, превосходя его возможности лишь силой эмоций и их проявления.

В лице Домноса – полная симметрия черт и точная обрисованность контуров каждой из них. Взгляд «установился» в непостижимое пространство, зрачки стоят неподвижно посередине, все линии будто проведены циркулем и линейкой, губы, абрисы которых подобны геометрической схеме, плотно сомкнуты; живопись скупая, сводится к рисунку с раскраской, преобладают ровные охры с минимальной подрумянкой; ни в чем нет живого дыхания. Столь лаконичная емкая форма способствуют созданию образа, сформированного строгой внутренней дисциплиной и предельно отстранного от всего жизненного.

Лик Филиппола, наоборот, наделен выражением эмоциональным, даже страстным. Взгляд живой, глаза скошены и явно смотрят на что-то конкретное, губы полуоткрыты, рот будто дышит, что для всех лиц в ансамбле Софии является большой редкостью. В рисунке черт лица есть оттенок большей гибкости и даже элегантности, линии утолщаются и утоньшаются, единого ровного жесткого контура здесь нет. В живописи много моделировок, палитра гораздо более нюансированная.

Обобщенность и схематизм приемов у Домноса идентичны главным художественным установкам во фресках Софии, однако сокращенность этих приемов представляет собой крайнюю грань в подобной стилистике, напоминающую фрески Каппадокии¹⁴. Выразительность образа Филиппола – совсем другого рода, она совпадает с одним из вариантов фресок Софии, типа изображений Аарона, Павла (рис. 3) и др., в котором образы наделены индивидуальностью и конкретностью, а внутренняя сосредоточенность сочетается с властной волевой силой. Именно такой образ будет жить в дальнейшем, в искусстве конца XI в. и особенно начала XII в. (Велюса¹⁵, Сан Мар-

¹⁴ См. примеч. 7.

¹⁵ Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, Македония. М., 2000. С. 31–33, 331–333, 450 (после 1080 г.); Миљковиќ-Пенек П. Велјуса. Скопје, 1981 (между 1085 и 1093 гг.); Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Vol. 1. Athens. 1985. P. 263–264 (1081 г.; дается краткая, но весьма оригинальная оценка места фресок Велюсы в искусстве второй половины XI в.).

ко¹⁶, Торчелло¹⁷, Равенна¹⁸, Триест¹⁹, Кипр²⁰, Новгород²¹, мозаические иконы Константинополя²², мозаический Деисус из Ватопеда²³ и др.). Аналогии с подобными образами столь очевидны, что давали возможность предполагать, будто фрески наружной галереи возникли позже, чем росписи самого храма, уже в XII в.²⁴ Думаем, однако, что все росписи Софии, включая галереи, создавались в одно время, в середине XI в.; в них есть разные модификации общепринятой в это время образности, но все они принципиально похожи, всегда их основа – это максимализм духовных установок.

Другой способ размещения образов во фресках Софии основан не на сопоставлении контрастных типов, а, наоборот, на соседстве наиболее сходных среди них. Особенно характерно это для изображений, расположенных на стенах. Таковы Гурий и Авив на южной стене храма. Фигура Самона, находившаяся ранее между ними, поясная, как они все, сейчас утрачена, так как на ее месте в стене был прорублен арочный проем. Гурий (рис. 17) – в преклонном возрасте, Авив (рис. 14) – юный, может быть поэтому их лики написаны чуть разными живописными приемами. В лице Гурия преобладает однородный коричневый тон, лишь немного склоняющийся то к более светлому, то к более темному оттенку в зависимости от строения формы, однако мало способствующий передаче ее округлости. Его старое лицо, обрамленное седыми волосами, выглядит более сухим и малокровным по сравнению с обликом Авива, где палитра разнообразнее, где есть тени разных оттенков оливкового и серого тона, где слегка подмешан красный цвет для придания свежести, а краска кладется так, будто обтекает округлую форму. Молодое лицо Авива выглядит более объемным и полнокровным по сравнению с Гурием. Конечно, все это – лишь тонкие нюансы, свидетельствующие о профессиональной и человеческой чуткости мастера. При всех этих оттенках оба образа имеют одинаковое неподвижное выражение лиц, застылость зрачков расширенных глаз, передающие состояние полной отрешенности.

Сравнение юности и старости – извечная тема в искусстве, она обыгрывалась и поэтически, и философски еще в древней Греции, строясь на сопоставлении этих двух состояний человеческой жизни и души. В Софии Киевской главное в этой теме – единство всех стадий жизни, общность начала и конца, зависящая от Божественной воли.

Такой же принцип размещения образов – в фигурах святых жен на западной стене южного нефа, в юго-западном компарimente под хорами. Две со-

¹⁶ *Demus O.* The Mosaic Decoration of San Marco, Venice. Chicago; London, 1988. P. 15–23.

¹⁷ *Andreesku I.* Torcello I: Le Christ Inconnu // DOP. 1972. Vol. 26. P. 184–194. Fig. 1–14; *Idem.* Torcello II: Anastasis et Jugement Dernier: Tetes Vraies, Têtes Fausses // DOP. 1972. Vol. 26. P. 195–223. Fig. 15–39; *Idem.* Torcello III: La chronologie relative des mosaïques pariétales // DOP. 1976. Vol. 30. P. 247–341. Fig. 1–52; *Попова О.С.* Византийское искусство в Италии. Мозаики Торчелло // ВВ. 2000. Т. 59. С. 152–165 (с библиографией).

¹⁸ См. примеч. 8.

¹⁹ См. примеч. 8.

²⁰ См. примеч. 8.

²¹ См. примеч. 8.

²² См. примеч. 8.

²³ См. примеч. 8.

²⁴ *Лазарев В.Н.* Фрески Софии Киевской. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М., 1978. С. 65; *Он же.* История... Т. 1. С. 119, 218 (примеч. 88); *Он же.* Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. М., 2000. С. 28.

хранящиеся там поясные фигуры (рис. 8, 18), обе – в медальонах, находят-ся по сторонам от некоей утраченной ныне центральной фигуры (в прямо-угольной раме), на месте которой прорублен арочный проем во внутрен-нюю обходную галерею. Обе святые жены – мученицы, имена обеих неиз-вестны (надписи не уцелели), возможно, левая из них – св. Нина (?) (рис. 18). Оба изображения достаточно хорошо сохранились. Обе свв. жены облаче-ны в зеленые платья; у правой из них – такой же зеленый мафорий; у левой (св. Нины?) мафорий иного, светло-сиреневого цвета.

Одежды в этих фигурах выполнены по-разному. У правой из них зеле-ные платье и плат сливаются в единую окутывающую ткань, пронизанную множеством световых моделировок в виде белых линий, в большинстве сво-ем длинных и сильных, иногда мелких, будто передающих нюансы игры све-та, но во всех случаях совершенно не похожих на крупные и резкие пробела геометрических форм, как в мозаиках и в некоторых фресках в ансамбле Софии. Эти многочисленные белые линии – световые лучи – по своему ри-сунку подобны скорее золотому ассисту в рукописях (Менологии в Вене, Па-риже, на Синае; Евангелие Paris, gr. 74 и многие другие – мастерские Студий-ского монастыря и копииста Метафраста, 50–60-х годов XI в.), чем архитек-тоничным пробелам, как их обычно изображали.

В левой фигуре св. жены (св. Нины?) таких белых линий почти совсем нет. Частично они потерты, но их и было много меньше, чем в правой фигу-ре, где они составляют основу всей художественной поверхности. В левой фигуре эта поверхность явно задумана как менее расчлененная, более моно-литная, на ней выделены только основные темно-зеленые линии-контуры складок. Главное – это массив фигуры и ее силуэт.

Одежды правой фигуры, отличающиеся обилием цвета и света, соответ-ствуют представлениям о некоем блистательном мире и отнюдь не наводят на размышления об аскетической скромности. По сравнению с ней фигура св. Нины (?), изображенная слева, выглядит строже, облик ее более суров, все в нем обозначено жестко, линии тверды (особенно в очертаниях глаз и теней), румяна, красная краска которых, к сожалению, почернела, были раньше крупными и геометричными, выражение лица – простое и сильное, доминирует строгость и мощь.

Образ св. жены, расположенной справа, индивидуальный и физиогноми-чески, и психологически, полон такой же силы, что в облике св. Нины (?), только здесь она сочетается с подлинным величием. Крупные черты пла-стичны, перед нами как будто лицо статуи. Теней вокруг глаз почти нет; кое-где заметное затемнение краски похоже на реальную тень, падающую от объемной формы; классическая форма носа совершенно скульптурна; все в этом лице напоминает одновременно натуральный облик и классиче-скую модель. При этом «классичность» такого типа лица и его пластической формы имеет иной характер, чем в искусстве так называемого «македонско-го классицизма» первой половины X в.; здесь нет его живописности, мягко-сти, утонченности, нет любования классической формой; во всем – повы-шенная импозантность, скульптурная обобщенность. По общему своему ха-рактеру этот образ близок персонажам в мозаиках кафоликона Осиос Лу-кас, особенно в его нартексе. Строгие, они предстают тем не менее не столь-ко отрешенными, сколько победоносными, даже сияющими, главная их те-ма – не суровость аскезы, но торжество духа. В таком искусстве есть нечто

величественное и цветущее. И все это – при малой подвижности внешних физиогномических черт и жесткости стилистических приемов.

Подобные же принципы размещения фигур на стенах и сводах можно проследить в самых разных местах храма: контрастное сопоставление, создающее «диалог» образов, что особенно характерно для изображений в арках, и повторение одинаковых или очень сходных типов, приводящее к усилению выразительности образов, что особенно характерно для изображений на стенах храма.

Все типы образов встречаются в самых разных местах, в многочисленных компартиментах этого огромного храма, находящихся в двух ярусах. Но все же можно отметить ряд закономерностей в соотношении разных типов образов и различных мест в церкви. Так, на столбах центрального пространства, на гранях подкупольных столбов, обращенных к алтарю, где изображены свв. Георгий и Дмитрий, и на гранях, смотрящих в пространство наоса, находятся юные персонажи – воины, петозарные мученики, отроки, составляющие некое единое сообщество. В их обликах – выражение уверенной волевой силы. Все они написаны очень похоже: пластическая полнота, округлость очертаний, отсутствие нюансов в цвете, унифицированность обликов, многократная и несколько однообразная повторяемость образа спокойной силы и духовной преданности, образа, в котором можно узнать защитника и стража. Живописная поверхность у всех них потерта, у некоторых очень сильно: исчез красный цвет на щеках, следы его видны у одного из трех отроков. Поблекла и раскраска губ, некогда столь же красных. Если колорит этой живописи был более интенсивным, то характер такого образа был несколько иным, чем он видится сейчас, более светлым и торжественным.

Красочных и светлых образов в Софии много, иногда они ясно видны, иногда только угадываются по поблекшим лицам, но даже и сейчас, в нынешнем виде они впечатляют своей великолепной красотой и сиянием. Духовная сосредоточенность и необходимая для нее отрешенность сочетаются в них с мажорной интонацией. Такие образы есть в приделах архангела Михаила и св. Георгия. К ним принадлежат оба главных изображения в конхах апсид этих приделов, а также ряд персонажей в обеих зонах: архангел Михаил в сцене «Низвержение сатаны»; св. целитель на северной стене этого же компартимента²⁵; дьякон в приделе Георгия; пророк Захария там же и др. Не исключено, что многие исчезнувшие фрески в этих пространствах раньше были именно такого типа.

К тому же кругу относятся и многочисленные изображения ангелов в сводах обоих боковых нефов, южном (рис. 9), где сохранность хорошая, и северном, где она гораздо хуже. Таковы же и облики ангелов в куполах на галереях (особенно в северо-восточном куполе над северной галереей). Длинные, протянувшиеся вдоль боковых нефов сонмы ангелов в сводах – это основные продольные оси в пространстве храма. Населенные ангелами, они становятся символами горнего мира, простертого над храмом на всем его протяжении с запада на восток. Ангельские существа предстают в цветущей красоте юных обликов. Нити ангельских хоров будто исходят из приделов архангела Миха-

²⁵ Хорошо уцелевший фрагмент живописи, сохранившийся под поздней записью и раскрытый в 1980-х годах.

ила и св. Георгия. Ряды таких образов с юга и севера примыкают к центральному пространству храма и будто служат его сияющей рамой.

Некоторые типы образов компануются в маленькие группки. Они есть и в южном, и в северном боковых приделах. С южной стороны на гранях подкупольного столба, рядом, находятся фигуры двух старых седовласых пресвитеров, совершенно одинаково написанных скупым простейшим письмом, с разными обликами, но с одинаковой выразительностью строгого образа человека, целиком ушедшего в молитву и ни в чем житейском не участвующего. Образы такого же типа есть и в северном приделе (пророк напротив Аарона), и на южном алтарном столбе (Федор Студит, Иоанн Студит).

Похожим способом, по несколько фигур рядом, размещаются образы такого же сурового типа, наделенные столь же неподвижными обликами и остановившимися взглядами, но имеющие при этом в отличие от предыдущей группы массивную форму лиц с тяжелыми округлыми овалами и бескрасочной белесой расцветкой. Таковы три фигуры (рис. 4) в северном компартименте, находящиеся рядом; все трое, возможно, скопцы; два из них – епископы, предположительно – патриархи Игнатий и Герман. Таковы же две фигуры напротив, с северной стороны, как бы симметричные по отношению к предыдущим на южной стороне – император Константин (с двумя маленькими фигурками, предположительно св. Георгия и св. Ирины) и Иоанн Златоуст. Таковы же некоторые из святых жен в западной части храма: Фекла, Анастасия, неизвестная мученица – все на юго-западном столбе.

Есть еще два типа образов, симметрично расположенных с северной и южной сторон и на этот раз как будто друг другу противопоставленных. С каждой стороны от центра, примерно в середине боковых пространств, помещены образы, составляющие некие небольшие группы. В северной части храма – это лица самые острые по выразительности, наделенные нетипичной для всего этого искусства эмоциональностью, такие как Петр, Павел (рис. 3), Лазарь (рис. 10), Илья, Аарон, Моисей, Софоний, неизвестный святитель напротив Софония. Они выделяются и внешними чертами, и стилистическими приемами. У всех них – индивидуальная физиогномика, сумрачно напряженные или пронзительно резкие взгляды, контрастное строение формы вместо ровной округлой пластики, экспрессия света, общее впечатление непохожести на другие образы всего ансамбля. Напротив них, в южной части храма, находятся образы, наделенные будто противоположной выразительностью – Пантелеймон, Николай (рис. 19), Андрей Стратилат, Федор Стратилат. Облики их тоже индивидуальны, но без малейшего напряжения, лица светлые, все приемы живописи и элементы стиля – точные и чистые, форма обладает пластическим великолепием и при этом выглядит совершенно легкой, цвет имеет живописное разнообразие, и при этом он тонкий и неяркий. Может быть, столь явное противопоставление северной и южной сторон около центрального пространства получилось случайно – таковы могли быть художнические манеры у работавших здесь разных мастеров. Но вполне возможно, что такой эффект был задуман специально как контраст тяжелого и легкого, энергичного и созерцательного, экспрессивного и гармоничного, резкого и спокойного, в конечном счете – страстно-человеческого и райски-безмятежного.

В восточной и западной частях интерьера Софии присутствуют разнообразные типы образов. В алтарных изображениях как будто специально

представлены самые разные оттенки духовной жизни, преобладают при этом все же образы могучие и суровые, столь же молитвенно аскетичные, сколь и властные. Таковы почти все святители и дьяконы, размещенные на стенах и в арочных проемах алтарного пространства. Они написаны по-разному; здесь работал явно не один художник. В большей части изображений, и в сценах, и в отдельных фигурах, использовано плотное письмо, объемная форма, светлые яркие краски и в лицах, и в одежаниях (сейчас мало где сохранились полностью), большие пробела, будто блистающие на всех цветных поверхностях, – художественный язык совершенно условный и при этом чрезвычайно интенсивный.

Здесь же присутствует и другой вариант этого искусства: крайне обобщенный и емкий образ, письмо с лаконичным темным рисунком, геометрическими линиями, коричневой раскраской лиц, незначительными моделировками. Таковы дьяконы и мученики в алтарном проходе с южной стороны: мученик Никифор, дьякон Папил, мученик Лаврентий (?), еще один неизвестный мученик.

Здесь же, в алтаре, находится образ св. жены (безымянной, в вишневом облачении), тоже ярко выраженного аскетического характера, с обликом не только суровым, но мрачноватым, формой мало дифференцированной и тяжелой, цветом белесым и однородным. Такое письмо мы видели в небольших группах образов в южном и северном боковых нефзах; для росписей алтаря такой образ не типичен, он характерен, однако, для изображений в противоположной части храма, на западных столбах и в юго-западном и северо-западном пространствах, где преобладают фигуры святых жен. Их образный состав чрезвычайно разнообразен, здесь есть почти все основные физиогномические типы, характерные для ансамбля фресок Софии. Как будто человеческий мир, с разными его особенностями и характерами, был запечатлен сразу же, при входе, в западных частях интерьера, в разных физиогномических типах и с помощью разных художественных приемов, и все в нем объединено идеей всепоглощающего религиозного чувства, отрешенного молитвенного состояния и строгой духовной дисциплины.

Точно так же разнообразен и мир образов алтаря. Здесь, очевидно, был аналогичный замысел: множественность вариантов человеческой природы, сублимированных в пространстве алтаря, в литургии, и объединенных единым мощным духовным подъемом.

На алтарных столбах изображены в полный рост Богоматерь Оранта (рис. 6) с южной стороны и Иоанн Креститель (рис. 20), с северной, и в этих фигурах, представленных на столь видных местах, во вратах алтаря, перед всем огромным пространством храма, отражены важнейшие смысловые моменты символической программы росписи. Иоанн Креститель – образ анахорета, с исхудавшей изможденной плотью, в облачении пустытника (а не пророка); колорит его фигуры, лика и одежд выдержан в однородных коричневых тонах. Он как будто воплощает саму идею аскезы, необходимой для духовного пути. Симметрично, по другую сторону алтаря, находится фигура Богоматери; ее облик, поражающий красотой и сиянием, контрастен по отношению к Предтече. Ее лицо прекрасно сохранилось по сравнению со многими другими лицами этого ансамбля. Оно написано пластично, яркими красками, до сих пор не утратившими свежести и богатства оттенков. Насыщенный красный цвет в румянах, губах и моделировках округлой формы со-

чается со светлым золотисто-желтым телесным тоном и очень легкими тенями. Кое-где эту великолепную красочную поверхность обогащают золотисто-белые мазки, имитирующие свет. Полная, будто налитая, округлая форма кажется трехмерной. Нет никакой геометрии, все линии, изгибы, скругления упруги и точны, в строении формы учтены даже нюансы. Все это очень близко классическим понятиям, однако застылость лица и отрешенность взгляда создают дистанцию между этим образом и предстоящим ему человеческим миром. Но аскетический мотив отступает на второй план перед торжественным величием и праздничной красотой Ее облика.

Два образа по сторонам от алтаря, Иоанна Предтечи и Богоматери, являются важными символами всего живописного ансамбля Софии, воплощающими его основные идеи об аскетическом пути и его победоносном итоге. Столь наглядное сопоставление двух сторон духовной жизни редко встречается в искусстве. Аналогичные представления еще более ярко выражены в мозаиках кафоликона Осиос Лукас в Фокиде, особенно в его нартексе. Этого акцента совсем нет в мозаиках Софии, дающих самый сильный во всем храме образный материал для аскетической программы, но он есть во фресках, мир которых многограннее и сложнее, чем в мозаиках. Образы фресок говорят о цели, ради которой необходим путь аскетического отречения, о светлом итоге этого пути, воплощенном в прекрасном образе Богоматери и в ряде других, хуже сохранившихся, но столь же красочных, сильных и сияющих образах в интерьере храма.