О.С. Попова

ОБРАЗ ХРИСТА В ВИЗАНТИЙСКОМ ИСКУССТВЕ V-XIV ВЕКОВ

В византийском искусстве изначально преобладал исторический образ Христа, запечатленный в человеческом Его облике. Такой образ стал обязательным после Трулльского собора, который повелевал изображать Христа только так, "в напоминание о Его жизни во плоти".

Исторический облик Христа включал в себя разные Его имена и разные смыслы Его образа. Таких имен, как известно, много. Св. Григорий Богослов говорит о двух категориях имен Христа, встречающихся в Писании: тех, которые подчеркивают Его Божество, и тех, которые соответствуют Его человеческой природе³. Первые из них: Сын, Единородный, Слово, Премудрость, Сила, Истина, Образ, Свет, Жизнь, Правда, Освящение, Избавление, Воскресение. Вторые: Сын человеческий Путь, Дверь, Пастырь, Овца, Агнец, Архиерей, Мельхиседек.

Имена Христа, служившие надписями на иконах с Его образом, совсем не всегда соответствуют тем, что употребляются в Писании. На мозаиках, фресках, иконах был свой ряд имен. Среди них особенно часты: Вседержитель (Пантократор), Спаситель (Сотер), Душеспаситель (Псюхосотер), Спаситель, жизнь дающий (Христос Жизнедавец, или Страна живых, Живодатель), Сострадающий (Елеемон) и др. На одной из икон с изображением Христа, созданной в XIV в. в Фессалониках, написано имя Софии⁴.

Мы попытаемся обрисовать, как воплощался образ Спасителя в византийском искусстве в разные века и периоды, тем самым – как понимали Его образ в византийском обществе, какие акценты в этом образе подчеркивали, какие смыслы в многогранном его содержании в разные времена выделяли. При этом всегда сохранялась необходимая евангельская полнота Его образа. Однако какие-то черты образа могли вдруг стать более важными, какие-то нюансы могли иногда быть уви-

¹ Христос мог быть изображен крылатым ангелом, так, как Бог являлся Аврааму у дуба Мамврийского. Например, в александрийских катакомбах (в Кармузе) крылатого ангела с нимбом сопровождает надпись "София IC ХС". Такие изоражения были рождены раннехристианскими представлениями (см. об этом: Флоровский Г.В. О почитании Софии, Премудрости Божией, в Византии и на Руси // Труды V съезда русских академических организаций за границей в Софии 14–21 сентября 1930 года. София, 1932. С. 489–492. Перепечатка: Протошерей Георгий Флоровский. Догмат и история. М., 1998. С. 400–404). Отцы церкви называют Христа Ангелом, Арханголом и Архистратигом (Он – вестник воли Божией). Псевдо-Дионисий Ареопагит говорит, что "Христос, Бог откровения, именуется Ангелом Великого Совета". Однако изображения Христа-Премудрости в образе Ангела Великого Совета не были широко распространены в византийском искусстве (кроме палеологовского времени), и особенно в раннем его периоде, возможно, потому, что были не вполне ясны (об этом см.: Флоровский Г.В. Указ. соч.). Изначально преобладал исторический образ Христа.

² Пято-Шестой, Трулльский собор (691–692), правило 82. ³ Иеромонах Илларион (Алфеев). Жизнь и учение св. Григория Богослова. М., 1998. С. 331–332.

⁴ Χατζηδάκη Ν. Σύμβολή των φυσικοχημικών μεθόδων ανάλυσης στη μελέτη 13 εικόνων του Βυζαντινού Μουσείου // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. Περίοδος Δ, τόμος ΙΓ. 1985–1986. Αθήνα, 1988. Σ. 219. Εικ. 12; Βυζαντινοί Θησαυροί της Θεσσαλονίκης. Το ταξίδι της επιστροφής. Υπουργείον πολιτισμού. 9η εφορεία βυζαντινών αρχαιοτήτων – Θεσσαλονίκη, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Ν 20–21. Σ. 36–37.

денными более пристально. Мы не претендуем ни на какую полноту освещения этой темы, ибо проследить изменения в образе Христа в византийском искусстве — это значит рассказать историю этого искусства. Позволим себе остановиться лишь на отдельных, кажущихся нам важными моментах.

Сознательно отказываясь от рассмотрения иконографических вариантов изображений Христа, сосредоточимся на характере и духовном содержании Его образов, пытаясь прочитать их в оттенках типологии облика, в степени унификации или индивидуализации, в физиогномической выразительности, в особенностях стиля изображений.

Правила Трулльского собора о необходимости изображать Христа в человеческом облике, во плоти, давало возможность художникам вносить в Его образ детали, свойственные душевной природе человека. В результате множество сохранившихся образов Христа никогда не совпадают, а иногда даже значительно различаются. Однако во всех них всегда сохраняется постоянство типологии и некое непременно угадываемое соотношение духовно недоступного и человечески узнаваемого начал.

Мы будем рассматривать только такие изображения Христа, где лик Его представлен в фас, как моленный иконный образ, хотя это могут быть и мозаики, и фрески, и миниатюры, и иконы. Изображение бывает поясное, как чаще всего в иконах, бывает также в полный рост, погрудное или оплечное; Христос может быть стоящим, как в апсиде храма или на листе манускрипта, может быть сидящим на троне; образ Его иногда помещали в медальон, по типу античного портрета; чаще всего Он был явлен в золоте иконного поля. При этом во всех рассматриваемых изображениях лик Спасителя представлен как на всех смотрящий и принимающий молитвенное обращение. Каковы бы ни были масштаб изображения, техника исполнения и иконографический тип, это всегда — образ-икона. Именно о таких изображениях пойдет речь в статье. Образы Христа в различных евангельских сценах в рассмотрение (за редкими исключениями) не входят.

Можно почти без преувеличения сказать, что уже в самом начале путей византийского искусства были сформированы основные типы византийского духовного образа и найдены основные художественные средства для его выражения. Разумеется, они не оставались неизменными и варьировались в течение последующих веков. Однако процесса эволюции, понимаемого как поступательные шаги от простого к сложному, от незрелого к зрелому в византийском искусстве не было. Все наиболее значительное по смыслу и по полноте выражения было найдено в самом начале его существования.

Границей между раннехристианской и собственно византийской культурой, когда достаточно четко оформились основные категории последней, можно считать рубеж V–VI в. или начало VI в. Проблематику образа Христа раннехристианского периода (IV–V вв.) мы в этой статье рассматривать не будем и начнем с тех Его образов, которые можем считать выражением уже собственно византийского сознания.

Такие образы есть в мозаиках Архиепископской капеллы в Равенне (конец V в.) (рис. 1), где Христос представлен юным, безбородым, как изображали Его нередко в раннехристианском искусстве и как будут любить изображать дальше в средневековой Европе. Один из Его образов расположен в медальоне восточной подкупольной арки⁵, на склонах которой, в таких же медальонах, – портреты апостолов.

В облике молодого Христа античная красота сочетается с выразительностью восточного типа. Округлое широкое лицо с пластическими скульптурными чертами обладает привлекательностью цветущей юности – совсем как в портретах молодых

⁵ Лазарев В.Н. История византийской живописи. II. М., 1986. Рис. 49; Bovini G. Ravenna. Kunst und Geschichte. Ravenna, 1991. Abb. 88–89.

персонажей в римском искусстве. Вместе с тем подчеркнуто крупные и симметрично поставленные глаза, отрешенный взгляд, монолитность пластического объема, неподвижная симметрия черт, — похожи на художественные образы Востока. Черты античные и восточные создают симбиоз, уже не раз осуществленный в разных формах в искусстве II—IV вв. (Фаюмский портрет, скульптурные портреты из Пальмиры и др.). Здесь, в мозаике Архиепископской капеллы, все нюансы соединены в тончайший сплав, ни одна из этих черт не выглядит ярко выраженной, слишком отчетливой, все они трансформируются, подчиняясь новой, теперь главной цели — христианской спиритуализации образа. Именно она уже полностью доминирует над всем античным, в римском или восточном его вариантах.

Малейшее движение, ракурс исключены. Внешняя неподвижность соответствует внутренней концентрированности. Расположение строго в фас имеет иконный характер и предполагает молитвенную обращенность смотрящего на образ человека. Никакого эмоционального, психологического, душевного напряжения нет, образ свободен от малейшей экспрессии. Обретенное спокойствие исходит из торжества христианской веры. Внутренний покой, необходимый для духовной сосредоточенности, сообщает образу полное равновесие.

Сообразно этому новому идеалу, изменяются и художественные средства. По сравнению не только с античным, но и с раннехристианским искусством они выглядят незаметнее и деликатнее: контуры — очень легкие, строение пластики — тонкое и мало ощутимое, никаких пластических акцентов нет, в цветовой гамме лика — слитность легких оттенков смальты, так что карнация выглядит светлой, насыщенной светом, мало материальной. Поверхность смальты в большей мере, чем раньше, выровнялась, благодаря чему ее фактура утратила ощутимость, стала незаметнее, при этом усилилась ее способность отражать свет, или нести в себе свет. Художественные ценности классического искусства сохраняются, не мелко и тонко видоизменяются. Переориентация в содержании образа очевидна, и она происходит на рубеже V–VI вв.

В искусстве VI в., когда полностью оформляются все категории византийского стиля, преобладает иной образ Христа - не молодого, но средних лет, с бородой так, как будет дальше в византийском искусстве всегда. Такой образ мы видим в мозаике Сан Витале в Равенне, в медальоне вверху арки, ведущей из центрального подкупольного пространства в пресбитерий (546-547) (рис. 2). Несмотря на очень сильную позднюю реставрацию, дополнившую половину лика, облик Христа обладает большой силой. Образ поражает аскетической отрешенностью. Все черты преувеличенно крупные и симметричные. Глаза (левый – подлинный) – огромные, взгляд - неподвижный. Лицо - восточного, семитского типа, пропорции - необычные: низкие лоб и череп подчеркивают большую величину глаз и придают облику несколько гротескную и весьма острую выразительность. Внешняя неподвижность сочетается с внутренней интенсивностью. Античных, классических ассоциаций больше не возникает; в Архиепископской капелле они были еще важны. Стержень образа - отрешенность, вневременное пребывание, ощущение вечного, и при этом великая внутренняя сила и власть. Физиогномика отходит от античных классических норм, приближается к восточным вкусам, содержание образа удаляется от привычных человеческих представлений, устремлено к духовному максимализму. Главное во внешних чертах облика - строгость, потеря интереса к классической красоте. Главное во внутреннем содержании – аскетизм и духовная сосредоточенность.

Именно такой образ Христа в искусстве VI в. был доминирующим. Могли меняться нюансы, склоняя выразительность в ту или в другую сторону, к более жизненной мере, или к еще большей от этой меры отстраненности. Однако главное ос-

⁶ Oakeshott W. Die Mosaiken von Rom von dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert. Leipzig, 1967. Abb. 23; Lowden J. Early Christian and Byzantine Art. L., 1997. P. 129 (видно местоположение медальона).

тавалось неколебимым. Это было обретение нового идеала, воплощение одного из главных качеств византийской духовности, ее наиболее аскетической стороны, связанной с мистическим созерцанием и необходимым для этого отшельничеством. История ранневизантийского монашества изобилует такими живыми человеческими образами подвижников⁷. Судя по византийскому искусству, духовное излучение на обычный мир от этой особой среды святых людей, рассеянных по уединенным горам и пустыням Египта, Сирии, Палестины, несомненно было заметным, более того – большим, если даже в императорские художественные заказы, один из которых – церковь Сан Витале в Равенне, полные помпезности и роскоши императорского мира, проникают такие вкусы. Можно сказать, что искусство VI в., призванное соответствовать блеску юстиниановской империи, ретроспективизму политики и культуры, утверждению своей римской родословной, насквозь пронизано идеями совсем иного порядка, рожденными из самых подлинных и важных глубин христианского мироощущения.

Описанный здесь образ Христа в искусстве VI в. неоднократно варьировался. В Риме, в апсидной мозаике базилики свв. Косьмы и Дамиана⁸ (526–530) (рис. 3), где Спаситель представлен в рост, иератическая величественность сочетается с воистину божественной светоносностью. Здесь та же, что и в равеннской мозаике из Сан Витале, великая духовная сосредоточенность, точно также в облике – чрезмерно крупные глаза восточного типа, тоже превалирует крайне строгий акцент, ощущение "надмирного" пребывания. Но при этом в большей мере, чем в Сан Витале, здесь усилены другие черты: великолепие и даже роскошь изображения фигуры Христа в золотых сверкающих одеждах, церемониальный пафос, императивность взгляда и всей исходящей от образа силы, наконец, пластическая активность лика, как будто осязаемая телесность его черт, крупного носа и больших выпуклых красных губ, по-римски тяжелая, величественная, похожая на искусство типа колоссальных императорских статуй IV в. Римская традиция в этом образе совершенно жива, такого акцента нет в образах Равенны, в силу своей истории более связанной с византийским Востоком, как с Константинополем, так и с Сирией.

В большинстве образов Христа VI в. усилен другой акцент: аскетическая духовная программа доводится до предельного напряжения. Она выражает себя даже в физиогномике: в лике Христа на триумфальной арке в базилике Сант Аполлинаре ин Классе⁹ (середина VI в.) (рис. 4) – изможденность черт, полная отстраненность взгляда, присутствие особого эмоционального состояния, сияющего и страдающего одновременно (все это, разумеется, тонко, не навязчиво).

В византийском искусстве восточного круга этот тип образа Христа осуществился наиболее адекватно такой духовной программе, в наиболее чистом виде, без дополнительных нюансов, происходящих из старой классической традиции. Таков лик Христа в "Преображении" на мозаике из апсиды монастыря св. Екатерины на Синае¹⁰ (около 565–566) (рис. 5), созданной константинопольскими мастерами. Семитский облик, огромные, увеличенные большими тенями глаза как в восточноримском (Пальмира) и восточнохристианском искусстве. Полная застылость, строгий фас, взгляд глубокий и лишенный конкретной направленности, как будто устрем-

⁷ Флоровский Г.В. Восточные отцы IV в. Париж, 1931 (переиздание 1990); Он же. Восточные отцы V–VIII веков. Париж, 1933 (переиздание 1990); Сидоров А.И. Древнехристианский аскетизм и зарождение монашества. М., 1998 (с литературой); см. также приложение к указанной книге: Казанский П.С. Общий очерк жизни иноков египетских в IV и V веках. М., 1872 (из 4ой книжки прибавлений к Творениям Святых Отцов в русском переводе, 1871 года).

⁸ Grabar A. Byzantium. From the Death of Theodosius to the Rise of Islam. [P.; L.], 1966. P. 138; Oakeshott W. Op. cit. Taf. XI.

⁹ Volbach W.F. Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West und Ost Rom. München, 1958. Abb. 173; Лазарев В.Н. История... II. C. 61.

¹⁰ Forsyth H., Weitzmann K. The Church and Fortress of Justinian. The University of Michigan Press, (1965). Pl. CIV-CV.

ленный в вечность; отсутствие какого-либо индивидуального оттенка в физиогно-мических чертах или в эмоциональном состоянии. Такой образ призван выразить возможные характеристики образа Христа (по апостолу Павлу)¹¹ в наивысших величинах: великая сила, мудрость, превосходящая доступное миру понимание, потому – надмирность.

Именно такой образ, но в более упрощенном варианте, характерен для искусства восточных окраин византийского мира: фрески Бауита, икона "Христос и св. Мина" (Лувр)¹² (рис. 6). Типология лика и внутреннее содержание этих образов совершенно сходны с теми, что описаны выше, однако художественные приемы сокращены до предела по сравнению с любым классическим вариантом, в его византийском или итальянском исполнении, благодаря чему получают односложную прямолинейную выразительность.

В VI в. был создан еще один образ Христа, иной, чем все описанные выше. Это – икона Христа Пантократора из монастыря св. Екатерины на Синае¹³ (рис. 7). Лик поражает индивидуальностью, как будто перед нами – портрет. Связь с традициями позднеантичного портрета несомненна. При всей точной узнаваемости облика Спасителя, типологической и иконографической, образ Христа на этой иконе - единственный, не ставший типовым, в отличие от всех описанных выше случаев. "Портрет" проработан тонко, в мелких деталях; нюансы и в чертах лица, и в выражении говорят о совершенно личностном характере изображения. Глаза – живые, взгляд – конкретный, соизмеримый с привычной человеческой мерой. Тонко изогнутая бровь, асимметрия усов, едва заметная чуть скорбная складка губ придают лицу большую жизнеподобность, даже натуральность, намекают на психологические оттенки и эмоции: несомненно - размышления, может быть даже - сострадание. Все это, разумеется, только на полутонах, не прямо, скорее – намеком. Все противоположно тому, как решался образ Спасителя в круге искусства типа мозаик Равенны и Синая. Подчеркнуты не сила, власть, надмирность, вечность, но другие грани: человеческая соразмерность, участие, присутствие рядом, видение и скорбь, сострадание, созерцание. Это первый известный нам образ Христа, решенный в таком ключе. Некоторые его смысловые грани станут в дальнейшем византийском искустве большими темами.

Все стилистические средства – столь же мягки, сложны и тонки, как содержание образа. Художественные приемы – полностью классические. Объем передан соверщенно, все нюансы пластики учтены. Цвета взяты в полтона и сгармонированы. Перетекание красок эластично и соответствует структуре формы, освещенность плавная и уподоблена естественной, во всей художественной поверхности – деликатность, постепенность. Эти качества – наследие античной живописи, и они удачно использованы для создания именно такого образа Христа, будто находящегося рядом, вникающего в дела людские и им помогающего, очеловеченного более, чем в других художественных опытах.

Правда, такие черты, как мудрость, мягкость, милосердие, — не составляют полного содержания этой иконы. Они — только часть образа Христа-Вседержителя. В иконе присутствует должная Божественная отстраненность, Божественное превышение привычных земных свойств. Созданию такого впечатления способствует особая иконная гладкость и сдержанность, фасная обращенность, полная световая равномерность, какая не свойственна природе и предполагает какое-то особое излучение. Благодаря этому чувственная эллинистическая живописная поверхность приближается к иконной плави, конкретность психологически тонкого портрета растворяется в возвышенной идеальности иконного образа, предназначенного для молитвенного созерцания.

163

^{11 &}quot;Мы проповедуем... Христа, Божию Силу и Божию Премудрость" (1 Кор. 1. 24).

¹² Grahar A. Byzantium... P. 189. Pl. 204.

¹³ Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Princeton, 1976. Vol. I. N 1, Pl. II.

Мы не ставим цели описать изображение Христа в византийском искусстве каждой из эпох. Мы опускаем византийское искусство VII в., среди созданий которого не знаем больших образов Спасителя; они несомненно были, но не сохранились. Мы опускаем также искусство периода иконоборчества (VIII — первая половина IX в.), когда в Византии не допускались антропоморфные религиозные изображения. Образы Христа VIII — первой половины IX в. в мозаиках и фресках Рима¹⁴, где не было иконоборчества, мы здесь не рассматриваем, так как у искусства Италии в это время была своя, особая по отношению к Византии, биография.

В 843 г. в Византии победило иконопочитание, и возобновились традиции изображения священных персонажей и сцен. Рассмотрим несколько образов Христа, сохранившихся от искусства второй половины IX в. Они созданы примерно в одно время — в позднем IX в. (возможно, в 80-е годы IX в.). Один из них — это мозаика в Софии Константинопольской над царским входом в храм, в сцене, где император Лев VI пал ниц перед Спасителем, сидящим на троне 15. Другой — это фреска в церкви Богоматери в Кастельсеприо (Ломбардия) (прис. 8) — погрудный образ Пантократора в медальоне, помещенном в центре вимы восточной апсиды. Все фрески этого храма исполнены греческим мастером.

Типы лика в этих образах – заметно разные. В константинопольской мозаике у Спасителя – ширококостное лицо с окладистой, очень короткой бородой, еще более его расширяющей, широкий, симметричный, на две половины обрисованный нос, большие, кажущиеся чуть приоткрытыми губы. На фреске Кастельсеприо лицо Спасителя узкое, продолговатое, вытянутое вниз, с острой, как будто треугольной бородой, еще больше его удлиняющей, тонкий нос с асимметрично очерченными ноздрями, плотно сомкнутые, небольшие, с подчеркнуто красивым изгибом губы. По физиогномическим чертам изображение Христа в Кастельсеприо кажется созданием более рафинированной культуры; на мозаике в нартексе главного столичного храма облик Спасителя выглядит как образ более широкого звучания, укрупненный, чуть упрощенный, обобщенный – для всех культур, всех слоев общества, всех людей.

Однако при таких различиях в этих двух изображениях есть и значительное сходство; более того, именно оно является может быть самым важным в их содержании. Главное в них обоих – внутренний свет, изливающийся на все окружающее. В Кастельсеприо это выражено очень интенсивно, физически наглядно: сияет лик, изливает внутреннюю силу взгляд, образ – вдохновенный, при этом никаких открытых эмоций нет, вся выразительность – только во внутреннем акценте, и он – светлый, мажорный. Этот образ – как будто замковый камень (он так и расположен на стене) всего фрескового цикла справа и слева, посвященного истории Богоматери и Рождеству Спасителя; все фрески исполнены нежными, как будто небесными красками, насыщены особым радостным вдохновением. Красота и гармония исходят,

¹⁴ Мозаики в базиликах Санти Нерео эд Аккилео (795-816), Санта Прасседе, Санта Мария ин Домника, Санта Чечилия ин Трастевере (последние три – 817-824), Сан Марко (827-844); фрески в базилике Санта Мария Антиква (741-767) – Oakeshott W. Op. cit. s. 211-228. Taf. XXI, XXIII. Abb. 114, 122, 124, 125, 127, 130, 133-134.

¹⁵ Лазарев В.Н. История византийской живописи. II. М., 1948. Табл, 88; Kähler H. Die Hagia Sophia. Mit einem Beitrag von Cyril Mango über die Mosaiken. B., 1967. Abb. 90; Lord Kinross. Hagia Sophia. N.Y., 1972. P. 54–55; Kitzinger E. Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd – 7th Century. L., 1977. P. 122. Fig. 223; Лазарев В.Н. История... II. 1987. Табл. 130–131.

¹⁶ Современные технические исследования определяют датировку фресок в Кастельсеприо как период между концом VIII в. и серединой X в.: Paula Leveto – Jabr. Carbon-14 Dating of Wood from the East Apse of Santa Maria at Castel Seprio // "Gesta". 1987. Vol. XXVI/1. P. 17–18. Основные предлагавшиеся ранее атрибуции: конец VII в., IX в., первая половина X в. Библиографию см.: Lazarev V. Storia della pittura bizantina. Torino, 1967. P. 70–72, 97. Not. 13; Peroni A. Spunti per un aggiornamento della discussioni sugli affreschi di SMaria di Castelseprio // Rassegna Galbaratese di Storia e d'arte. 1973. 32. P. 19–23; Sironi, P.G., Mazza S. Nuova Guida di Castel Seprio. Tradate, 1979. P. 43–47.

кажется, от Божественной силы, изливающейся в мир как дар, как благодать. Кульминация этого счастливого подъема, ощущаемого во всем, изображенном на стенах – образ Христа в медальоне в центре ансамбля. Этот образ – очень большая художественная удача даже среди всего византийского искусства, создавшего сотни и сотни выразительнейших примеров Божественного присутствия в мире. Известная всем эллинизированность фресок Кастельсеприо, как и совершенно особая человеческая индивидуальность, редкостная портретность, нестандартность облика Христа (возможно, сформированная вкусами особой культуры периода Македонского Ренессанса) сочетается с ощущением изливающихся от этого образа в мир Божественных света и энергий.

Столь же интенсивное исхождение внутреннего света от фигуры и лика выражено в мозаике Св. Софии (рис. 9), в композиции с коленопреклоненным императором Львом VI, котя содержание образа и весь художественный контекст изображений в Кастельсеприо и в Константинополе – разные. Смысл раскрыт в надписи на книге в руках Спасителя: "Мир вам. Я свет миру". В ровном выражении лица нет эмоций, облик — человечески конкретен и даже прост. При этом взгляд не направлен ни на кого из людей и устремлен в некую невидимую сферу внемирного пребывания. Однако в образе нет отрешенности. Он исполнен и энергии, и спокойной мудрости. По всей структуре своей это — коренной и сущностный византийский образ, в котором все сгармонировано, есть идеальный баланс, где внутренняя сила, дающая покой, сочетается с созерцательной глубиной, располагающей к молитвенному состоянию.

К этому же периоду – концу IX в. – относится еще один весьма значительный византийский образ Христа – Его фигура в сцене Вознесения в куполе церкви Св. Софии в Фессалониках¹⁷ (рис. 10). В скуфье купола, над всем пространством храма, на небесной радуге в мистической синей сфере возносится Христос, облаченный в золотые ризы. У Его подножия – два ангела, поднимающие эту чудесную сферу. Правой рукой Христос благословляет, в левой Его руке – Евангелие, – так же, как в изображениях Пантократора.

Содержание образа – иное, чем в двух предыдущих случаях, и может быть выражено понятиями "отрешенность" и "аскеза". Весь облик и черты лица – восточного типа. Голова – чрезмерно большая по сравнению с пропорциями фигуры. Волосы и борода сливаются в непроницаемую темную массу, охватывающую лик. Черты лица застыли в неподвижной симметрии. Взгляд обладает властной силой. Диссонансы и акценты, по законам которых здесь организуются основные художественные приемы (пропорции, цветовые сопоставления, пластическая структура), предпочтены плавности и гармонии. Благодаря этому повышается острота и даже пронзительность художественного воздействия. Духовная концентрированность сопряжена с физической неподвижностью. Преобладает чувство масштабного, великого, вечного. Все это далеко от гибкой нюансированной выразительности любого классического типа. Еще раз воскресают художественная образность и язык искусства VI в. круга синайских и равеннских мозаик, сущность которого – аскетическая сосредоточенность и отрешенность, соответствующие максимальной духовной полноте.

Византийское искусство X в. не сохранило больших значительных образов Спасителя, и мы вправе были бы обойти это время молчанием. Однако все же хотим привести один пример такого образа в миниатюре, созданной на исходе X в. Это – лист из Четвероевангелия в монастыре св. Екатерины на Синае (Cod. 204), с изображением фигуры Христа¹⁸, стоящего в золотом фоне (рис. 11). Кодекс создан около 1000 г. Миниатюры его отражают основную проблематику искусства X в. – ориен-

¹⁷ Chatzidakis N. Greek Art Byzantine Mosaics. Athens, 1994. Pl. 43; Лазарев В.Н. История... II. Табл. 86.

¹⁸ Weitzmann K., Galavaris G. The Illuminated Greek Manuskrits. The Monascripts of Saint Catherine at Mount Sinai. Vol. I. From the Ninth to the Twelth Century. Princeton, 1990. N 18. P. 42–47. Fig. 92–108, особенно 95. Colorplate VII.

тацию на классические модели античного и раннехристианского прошлого. В несколько измененном виде, но все же она остается живой еще и на исходе X в., и в самом начале XI в.

Образ Христа в миниатюре этой рукописи создан в границах именно таких представлений. Фигура Спасителя возвышается на пьедестале как монумент, похожий на античную статую философа или ритора. В соответствии с этим — прекрасные с точки зрения античных норм пропорции, контрапост, обеспечивающий гибкую подвижность тела и естественность пребывания его в пространстве, мягкие, скользящие вдоль фигуры драпировки, пластическая и цветовая гармония, плавность линий и отсутствие каких-либо особых акцентов.

Всей этой художественной атмосфере соответствует и облик Спасителя – совершенно живой, с чуть скошенным, как будто мгновенно схваченным взглядом. Перед нами — образ Христа — учителя, проповедника, говорящего с людьми и к людям близкого. Однако даже при таком подходе сохраняется извечная византийская идеальность и возвышенность: фигура окружена беспредметным иррациональным золотым пространством, и вместе с образом учителя, наставника, друга предстает также образ торжественного явления Господа в золотом Божественном свете.

Несколько позже, во второй четверти XI в., особенно в 30-х - 40-х годах, атмосфера византийского искусства и все основные его установки совершенно изменятся. От классицизма Х в. и раннего XI в. останутся только отдельные отголоски, зато в сильнейшей степени возродятся традиции древнего искусства VI в., уже повторенные во второй половине ІХ в., искусства, ориентированного на аскезу, создававшего образы суровые и стиль крайне строгий. Такие перемены художественных вкусов всегла были связаны с какими-либо особыми явлениями в духовной жизни: с монастырской ее ориентацией, с появлением духовного подвижника или учения. Останавливаться на этом в столь кратком очерке мы не можем; наша цель - только характеристика произошедшего художественного результата, появление новой образности и стиля. В 30-40-х годах XI в. были созданы четыре больших ансамбля монументальной декорации храмов: мозаики и фрески кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде, мозаики и фрески церкви Св. Софии в Киеве, фрески церкви Св. Софии в Охриде, мозаики монастыря Неа Мони на Хиосе. При ярких индивидуальных особенностях каждого из них, они представляют явную общность, и не только потому, что являются современниками, но и потому, что основные смысловые и художественные понятия в них сходны, более того – даже весьма близки. Во всех них, разумеется, присутствует образ Христа, но только в двух сохранились главные в храме огромные монументальные образы Пантократора: в Софии Киевской - в куполе¹⁹, в Осиос Лукас – в нартексе, в громадном люнете над входом во внутреннее пространство храма²⁰. Кроме того, в Осиос Лукас есть еще два больших образа Христа – в сводах южного и северного рукавов креста²¹, точно также и в Софии Киевской находятся еще два мозаических образа: Христос в Деисусе над главной апсидой и Христос – иерей над восточной подкупольной аркой²².

Христос в куполе Софии Киевской (рис. 12) как будто воспроизводит древний иератический аскетический тип. Он даже внешне, физиогномически очень похож на Христа на предалтарной арке церкви Сан Витале²³ (рис. 2). Тот же лик с огромными глазами, твердыми бровями, похожими на архитектурные арки, низким лбом, симметрией всех черт.

Логвин Г.Н. София Киевская. Киев, 1971. Ил. 28; Chatzidakis N. Greek Art. Byzantine Mosaics. Pl. 126.
Chatzidakis N. Greek Art. Byzantine Mosaics. Pl. 57; Idem. Hosios Loukas. Byzantine Art in Greece. Mosaics – Wall Paintings. Athens, 1997. Pl. 28.

²¹ Chatzidakis N. Greek Art. Byzantine Mosaics. Pl. 53; Idem. Hosios Loukas... Pl. 34-45.

²² Логвин Г.Н. София Киевская. Ил. 32, 46-47; Лазарев В.Н. История... II. Табл. 164.

²³ См. примеч. 6.

Внушительность, мощь, властная сила сочетаются с полной отрешеностью. Моделировка формы, линии и лучи света образуют условные схемы, не имеющие ничего общего с каким бы то ни было иллюзионизмом, символизирующие преображенную жизнь всякой формы и материи, тем самым – их причастность к надмирному существованию. Симметрия, склонность к отвлеченной схеме вместо природной естественности соответствуют главному в содержании образа: чувству незыблемого, вечного, для приближения к которому требуется духовная собранность и аскетическая строгость.

Такой образ Христа, в целом характерный для всего искусства этого времени, тем не менее был варьирован в разных ансамблях. Так, образ Христа в мозаиках Осиос Лукас (рис. 13) выглядит по сравнению с мозаиками Софии Киевской как более индивидуальный и даже острый; в нем сильнее выражена человеческая "портретность", характерность облика, пластически тоньше форма и колористически разнообразнее поверхность. Однако это – только нюансы; во всем главном, содержательном эти образы одинаковы: величественные, замкнутые, удаленные от суеты мира, вознесенные над всем привычным в сферу идеальную, недоступную, обладающие абсолютной духовной полнотой.

После середины XI в. византийское искусство снова претерпело значительные изменения. Извечные его колебания между классическими традициями и спиритуальными требованиями приводили к усилению то одного, то другого из них. Во второй половине XI в. вновь обратились к классическим воспоминаниям. Однако еще одного прямого, буквального и сильного переживания классики, как было в X в., не произошло, классика была совершенно переосмыслена.

Самый известный образ Христа этой эпохи – мозаика в куполе церкви Успения в монастыре в Дафни, около 1100 г. Пантократор²⁴ (поясной) (рис. 14), огромного размера, смотрит с самого верха, из купола на храм и все, находящееся на стенах и происходящее в пространстве. Лицо редкостно индивидуально, при том, что черты Спасителя легко узнаваемы по другим Его изображениям. Но нюансы в облике, как и нюансы душевного состояния, как и оттенки духовного смысла – совершенно особые, неповторимые. Лицо кажется по-человечески портретным и притом характерно греческим; создается впечатление, что такой благородный красивый облик мог бы иметь житель Константинополя комниновской эпохи, принадлежащий к интеллектуальным слоям общества. В лице очевидны, как всегда ум, сила, власть. Но кроме таких типологических крупных черт-понятий есть мелкие, совсем личностные, благодаря чему облик кажется необыкновенно конкретным. Они создаются легчайщим поворотом, скорее благодаря взгляду, чем пластическому ракурсу (вместо прямого фаса первой половины XI в.); чуть-чуть скошенной складкой губ, из-за чего их движение выглядит совсем живым; наконец, острым, даже пронзительным взглядом.

Технически и стилистически лицо проработано очень тонко, несмотря на великий масштаб; отмечены даже малые детали пластической формы и деликатные нюансы цвета; все сделано слаженно, мелко и постепенно, как будто это краска, наложенная мягкой кистью, а не ряды кубиков смальты. Такая индивидуализация облика и столь нюансированные художественные приемы могли осуществиться благодаря переориентации искусства, отходу от духовно максималистских и стилистически условных принципов предыдущего периода к позициям гораздо более смягченным. Стали цениться человеческие и классические нормы.

Однако при столь явном приближении к человеческим понятиям, в образе нет никакой сниженности духовного содержания; более того, он буквально пронизан тончайшей одухотворенностью, отмечающей все его внешние черты. Это – образ

²⁴ Diez E., Demus O. Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni. Cambridge (Mass.), 1931; Лазарев В.Н. История... II. Табл. 273; Chatzidakis N. Greek Art. Byzantine Mosaics. Pl. 124.

великой концентрации внутренних сил. Его невозможно назвать спиритуальным, ибо это понятие включает в себя некий мистический смысл. Скорее в этом художественном образе осуществлено полное одухотворение всего конкретного. Физическое мыслится как пластически естественное и одновременно идеальное, что близко античным принципам. Человеческое понимается в совершенно индивидуальном и остро портретном ключе. Посмеем сказать, что никогда еще в византийском образе божественное и человеческое не сливались так легко, гармонично и полно.

Такой тип образа Пантократора, как в Дафни, был характерен для искусства XI в.; он не раз варьировался в миниатюрах греческих кодексов этого времени. Примерами могут быть: из Нового Завета с Псалтирью 1084 г. (Вашингтон, Dumbarton Oaks, MS. 3); начальный лист евангелия от Иоанна из этого кодекса, где в заставке — изображение Панктократора²⁵, находится в Государственной Третьяковской галерее (рис. 15); Четвероевангелие последней четверти XI в. (Москва, Исторический музей, Син. гр. 518), в котором точно так же первый лист евангелия от Иоанна начинается заставкой с изображением Пантократора²⁶ (рис. 16). В образах Вседержителя в куполе Дафни и на обеих миниатюрах очень похож тип лика; более того, у всех них — единые смысловые и художественные акценты, единая степень и одухотворенности, и гуманизации образа.

Сочетание таких свойств не составляло содержания византийских образов на протяжении сколько-нибудь долгого времени. Искусство XII в. показывает уже новые воззрения, которые в свою очередь несколько раз менялись на протяжении века, что соответствовало и разным временным фазам, и разным художественным направлениям. В тонкости этой эволюции мы вглядываться сейчас не можем. Отметим только, что при всех стадиальных, локальных и стилистических различиях для всей живописи XII в. характерно стремление к все большей спиритуализации образа.

Среди произведений XII в. (мозаики, фрески и иконы) есть несколько монументальных образов Пантократора. Один из них – крупная мозаическая икона (Берлин) с поясным изображением Христа, с надписью "Христос Елеемон", т.е. "Христос Сострадающий" (около середины XII в.) (рис. 17). В знакомом лике Спасителя, и в чертах, и в выражении, появилась некая утонченность, интеллектуальная и духовная. Тот же портертный облик, что и в Дафни, но без присущих ему остроты, внутренней подвижности, характерности. Все это вытеснено ценностями иного порядка: тихой созерцательностью, внутренней углубленностью. Отсутствует какая-либо суровость; более того, в образе есть даже некая мягкость, делающая более доступным для человека контакт с ним. Может быть, столь особый душевный оттенок связан с надписью на иконе – добавлением к имени Христа дополнительного наименования – Сострадающий.

Однако при этом не исчезает необходимая для восприятия византийского религиозного образа иерархическая дистанция, на которой моленный образ пребывает; она создается благодаря отстраненности взгляда и фасной неподвижности облика. Сочетание внешнего спокойствия и внутренней глубины соответствует идеалу византийского религиозного сознания. В иконе доминирует тема молитвенной сосредоточенности и спиритуального созерцания, тонко пронизывающих все изображение.

Близкие образы Пантократора – в мозаиках Палатинской капеллы в Палермо (оба главных образа, поясные, в куполе и в апсиде)²⁸ (рис. 18) и в церкви Санта Ма-

²⁵ Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. 2. Искусство эпохи иконоборчества. Искусство IX–XII веков. М., 1977. № 496. С. 44–45.

²⁶ Попова О.С. Византийский кодекс второй половины XI века в Государственном Историческом музее // Музей. 7. Художественные собрания СССР. М., 1987. С. 143.

Demus O. Die byzantinischen Mosaikikonen. I. Die grossformatigen Ikonen. Wien, 1991. N 5. S. 29-33. Taf. VI.
Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. L., 1950. P. 37-43, 396-398; Pl. 106,13; Chatzidakis N. Greek Art. Byzantine Mosaics. Pl. 133.

рия дель Амиральо, или Марторана в Палермо (в куполе – Пантократор на троне²⁹). Все эти изображения выполнены в 40-х годах XII в. греческими мастерами. В отличие от берлинской иконы Христа Сострадающего, изображения в сицилийских мозаиках — это крупные образы в главных местах больших монументальных ансамблей, поэтому все они при типологическом сходстве с этой иконой отличаются большим физическим масштабом и укрупненной внутренней активностью; в них есть еще воспоминание об образе Пантократора в куполе Дафни, есть еще властность и сила, интенсивность внешняя и энергия внутренняя, т.е. качества, необходимые для монументального искусства. Однако по сравнению с Дафни эти свойства в значительной мере нейтрализуются особой печатью ровного спокойствия, сопутствующего состоянию созерцания.

Отметим, что мозаики XII в. в церквах Палермо принадлежат к наиболее классическому направлению византийской живописи комниновской эпохи, в них сохраняется большая преданность искусству предшествующей поры, гармоничному и цельному, такому, как в Дафни. Поэтому общее для искусства XII в. тяготение к спиритуализации образа проявляется в них тонко, малозаметно и выражается именно в интересе к состоянию созерцания.

Однако это был не единственный художественный путь. Для достижения большей духовной насыщенности образа нередко использовали какие-либо особые приемы, отступающие от классических, повышающие остроту и экспрессию. Таково мозаическое изображение Христа Пантократора в апсиде собора в Чефалу³⁰ (1148 г.) (рис. 19).

По важности положения в храме, масштабу, иконографии и типологии образ похож на изображение Христа в куполе храма в Дафни, как будто даже повторяет его. Однако различий все же больше, чем сходства. В Дафни все было более мощно и цельно: сила, энергия, власть, пластическая мощь. В Чефалу все эти черты тоже есть, однако каждая из них - не в максимальной полноте, но нюансирована, имеет какие-то особые грани. Огромное изображение Христа, появляющегося в золотой сфере апсиды и распростертое в ней во всю ее гигантскую величину, производит ошеломительное впечатление своей абсолютной доминантой над храмом и вообще над всем жизненным пространством. Однако это достигается не за счет концентрированной внутренней энергии образа, а скорее благодаря разнообразным внешним эффектам: необыкновенная величина, сияние золотых волос, необычное положение фигуры, которая перестала быть скульптурой, не имеет реального пластического объема и веса и как чудо возникает из золотого светящегося пространства, что повышает впечатление сверхъестественности и значительности явления. Между тем, сам образ, лик Христа обладает многосложностью содержательных оттенков, среди которых главное - не сила и власть, но размышление и некая печать горести и сострадания. Психологические моменты, столь заметные в этом образе, утоньшают и усложняют его, приближают к человеческой мере. Лицо изборождено морщинами; лоб наморщен, на переносице – глубокая складка, какая бывает при сдвинутых нахмуренных бровях, хотя они здесь ровные как архитектурные арки; щеки впалые, плоть стала худой, все черты обрисованы тонко и пронзительно. Стилистические приемы значительно изменились по сравнению с классическим вариантом, какой был в Дафни: в линиях появилась жесткость, в цветовых моделировках контрастность, в строении пластики - условность и схематизм.

Во всем – и в содержании образа, и в физиогномике, и в художественной выразительности, – подчеркнуты акценты. Характер их всех общий: внешняя острота и внутренняя экпрессия, что создает напряженность. И все это – вместе с усилением

²⁹ Kitzinger E. I mosaici di Santa Maria dell' Ammiraglio a Palermo, Palermo, 1990. Tav. I, 5-7.

³⁰ Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. P. 11–12, 375–377; Pl. 1–2; *Лазарев В.Н.* История византийской живописи... II. Табл. 298; Chatzidakis N. Greek Art. Byzantine Mosaics. Pl. 132.

эмоционального, человеческого акцента. Если в искусстве периода Дафни главной целью было одухотворение классики, то в Чефалу, в середине XII в., основным стержнем стала повышенная спиритуализация образа, ставшего вместе с тем более эмоциональным, психологически более сложным, тем самым — приближенным к человеческим понятиям и измерениям.

Византийское искусство второй половины XII в. отличается большой вариативностью; в нем были созданы образы Христа, в которых оказались усиленными отдельные грани сложного, но все же еще цельного образа из Чефалу: экспрессия (церкви св. Николая Касници (рис. 20) и свв. врачей в Касторие³¹, св. Георгия в Курбиново³², Спаса на Нередице в Новгороде³³), психологическая и эмоциональная утонченность (церковь Панагии Аракиотиссы в Лагудера на Кипре³⁴) (рис. 21), властная сила, достигаемая за счет еще больших, чем в Чефалу, титанического масштаба и стилизации художественных приемов (собор в Монреале³⁵).

Драматичность византийской истории XIII в. хорошо известна: после четвертого крестового похода 1204 г. и до 1261 г. Византия была оккупирована крестоносцами, ее территории были превращены в так называемую Латинскую империю. Однако византийское искусство не умерло, более того – осуществилось с великолепным качеством (впрочем, более всего – в эмиграции; греческие мастера, по-видимому, особенно много работали в Сербии). Не останавливаясь на перипетиях его биографии, скажем только, что главным стержнем его был снова классический идеал, однако обновленный, насыщенный, как не раз уже было в Византии, новыми, современными ипеями.

Один из лучших и притом типичнейших образов Христа этой эпохи – икона с поясным изображением Пантократора из монастыря Хиландар на Афоне³⁶, созданная в 60-х годах XIII в. (рис. 22). Лик красив благородной человеческой красотой. Спокойный, без каких-либо акцентов и преувеличений, с конкретно направленным взглядом, со светлым выражением, с мягким светом глаз, доброй складкой губ, этот образ исполнен духовной ясности, дущевного благородства, подлинной человеческой приветливости и обнадеживающего всепонимания. Всему этому сопутствуют стилистические приемы, взятые из арсенала классических средств: правильная классическая форма, постепенность моделировки, текучесть и слаженность красочных перетеканий, натуральность облика, общая иллюзионистичность. Никогда еще в византийском искусстве образ Спасителя не был столь близок человеку, поставлен настолько рядом с ним, так с человеком соизмерим и, позволим себе сказать, так гуманизирован. Возможно, это была предельная мера приближения понятий Божественного к человеческим ценностям, дальше которой византийское религиозное сознание с его устремленностью к умозрению, созерцанию, к отрешенности от всего конкретного, пойти не могло.

³¹ Церковь св. Николая Касници; Христос в сценах Успения, Преображения, Вознесения, в композиции со св. Николаем, стоящим, в рост (*Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria. Byzantine Art in Greece. Mosaics-Wall Paintigs. Athens, 1985. P. 63. Pl. 16; P. 62. Pl. 15; P. 95. Pl. 11). Церковь свв. врачей: Христос в сценах Успения, Вознесения (*Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Op. cit. P. 33. Pl. 12; P. 49; Pl. 30).

³² Hadermann-Misguich L. Kurbinovo. Les fresques de Saint George et la peinture byzantine du XIIe siècle. I-II. Bruxelles, 1975. T. I. P. 224-234; T. II. Pl. 116, 165.

³³ Масоедов В.К. Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925. Табл. XIX, 1-2; XXV, 1-2; XXXIX, 1-2; LXI, 1; LXVII-LXVIII.

³⁴ Αχειμαστοῦ-Ποταμιανοῦ Μ. Βυζαντινές Τοιχογραφίες. Athens, 1995. P. 91. Pl. 64; Nikolaides A. L'église de la Panagia Arakiotissa a Lagudéra, Chypre: Étude iconographique des fresques de 1192 // DOP. 1996. Vol. 50. P. 37–41. Fig. 9, 35.

³⁵ Kitzinger E. I mosaici di Monreale. Palermo, 1960. P. 110-112; Fig. 51, 54; Лазарев В.Н. История... II. Demus O. The Mosaics... P. 422-432. Pl. 61. Табл. 383.

³⁶ Радојчић Св. Иконите в Югославия // Икони от Балканите. Синай. Гръция. България. Югославия. София, Белград, 1966. № 157; Петковић С. Иконе монастира Хиландара. Манастир Хиландар, Света Гора Атонска, 1997. № 67-68.

В византийском искусстве XIII в. есть еще один образ Спасителя, который невозможно обойти молчанием: Христос – центральная фигура огромного мозаического Деисуса на южной галерее Софии Константинопольской³⁷ (рис. 23). Этот образ Спасителя – не самый типический для XIII в. (не случайны разногласия в вопросе о его датировке), но несомненно самый выдающийся. Присоединяемся к мнению, что он создан во второй половине XIII в., возможно, в 70-х – 80-х годах Хиландарская икона Пантократора была написана совсем незадолго до исполнения этой мозаики, и тоже, возможно, в Константинополе. При больших различиях масштаба, техники, функциональной роли и, особенно, степени важности замысла, есть у них и нечто общее; оно – в самом художественном языке, в его подлинной классичности. В великолепной мозаике из Св. Софии это выражено много ярче, чем в скромной иконе, вероятно, одной из многих подобных.

Лик Христа в мозаике выполнен с редкой даже для Византии пластической красотой и колористической тонкостью, все нюансы цвета согласованы с самыми малыми переливами округлой формы. Мозаика из очень мелкой смальты выглядит как текучая живописная поверхность. Совершенная форма уподоблена объемной скульптуре. Все телесное не умалено, но предстает в прекрасном обожествленном виде; все материальное и чувственное поднято на уровень представлений об идеальном. Снова божественное и человеческое соприкасаются наглядно, как и в иконе из Хиландара. Однако образ из Софии Константинопольской при сходстве типа лица с обликом Христа на этой иконе не обладает такой человеческой доступностью, как в ней. Присушая мозаическому образу Пантократора созерцательность делает его более отстраненным, ставит некую незримую преграду между Божественным образом и смотрящим на него человеком. Прямой, личный и почти равный контакт, как в хиландарской иконе, здесь исключен. Тому же вторит и особая печать высокородной избранности, отмечающая лик Христа на этой мозаике. Образ поднят на недоступную высоту Божественного пребывания. Старая традиция византийских духовных представлений оказывается здесь сильнее новшеств XIII в.

Византийская культура первой трети XIV в. носит название "Палеологический Ренессанс" из-за чрезвычайной увлеченности античностью. Византийское искусство ориентировалось на классические модели и в целом имело классицистический характер, однако не сводилось полностью к этому явлению и создало ряд особых, оригинальных вариантов.

Сохранилось много образов Христа Пантократора раннего XIV в., в мозаиках, фресках и иконах, в Константинополе, в Фессалониках, в Охриде, в монастырях Сербии. Разумеется, в образах Христа – много дефиниций, хотя в целом все они укладываются в понятие палеологовского классицизма. На тонких различиях мы останавливаться не будем.

Наиболее значительные по содержанию и одновременно самые крупные по масштабу – два образа Пантократора в Кахрие Джами: в экзонартексе – в люнете над входом во внутренний нартекс³⁸ (рис. 24), и во внутреннем нартексе – в композиции Деисуса с Исааком Комнином и монахиней Меланой³⁹ (рис. 25). В обоих изображениях – самый классический тип образа Христа, созданный искусством Палеологовского Ренессанса. Он полон импозантного величия и великолепной, эффектной, даже эстетизированной красоты. Благородство облика сочетается с ясностью и спокойствием внутреннего состояния. Нет никаких психологических акцентов, никакой эмоциональной, душевной конкретности. Образ совершенно нейтрален, внутренне почти индифферентен. Однако на лике лежит печать физиогномической и

³⁷ Лазарев В.Н. История... II. Табл. 296 (с датой: вторая четверть XII в.); Chatzidakis N. Greek Art. Byzantine Mosaics. P. 66. Pl. 41.

³⁸ Underwood P. The Kariye Djami. Vol. 2. The Mosaics. N.Y., 1966. P. 17-19.

³⁹ Ibid. P. 36, 39, 41.

интеллектуальной избранности. Более того, печать традиционной византийской созерцательности, воспринятой, однако, без какой-либо аскетической отрешенности, но в образе совершенной классической красоты и интеллектуальной утонченности. Сама идеальность типа подразумевает возможность бесконечной глубины восприятия.

Такие образы созданы ясно выраженными и интенсивными пластическими средствами. Однако их соподчиненность, слитность в общую гармонию снимает их физически ощутимую заметность. Объем осознается как трехмерный, но он лишен тяжести, обладает минимальной весомостью. Свет, сильный и вместе с тем мягкий, ровно скользит по форме и сливается с ней органически. Он не выделен как главный стимул духовной жизни образа и физического существования плоти и потому не имеет особой символической значительности. Цвета, разнообразные в оттенках, сплавлены в общей гамме, похожей на телесный тон. Нюансы цвета подчинены строению формы. Каждое из художественных средств обладает пластической реальностью, при этом присущая им общая соразмерность, а также какая-то особая ровность, слитность нейтрализуют их материальную очевидность. Чувственная в своей основе система приобретает нечувственный облик. Физическая природа художественных средств оказывается скрытой, вся живописная поверхность становится иррационально гладкой (особенно это ощутимо в образе Христа из Деисуса с Исааком Комнином и монахиней Меланой).

Пантократор периода Палеологовского Ранессанса — это образ спокойного равновесия между идеальной красотой и идеальным созерцанием, классицистическим внешним совершенством и религиозным внутренним углублением, образ византийской гармонии, где христианская одухотворенность подарена античной классике, где эллинская человеческая красота и достоинство соединились с молчаливой и отрешенной духовностью.

Византийская церковная жизнь в XIV в. была полна событий. Религиозные диспуты 30-х – 40-х годов кончились в середине века (собор 1351 г.) полной победой Григория Паламы и торжеством исихазма – древнего православного духовного созерцания, ведущего к мистическому единению с Богом. Этот ранневизантийский духовный опыт ожил с новой силой в конце существования Византии, в XIV в. Замечательный образ Спасителя, наиболее адекватно отражающий идеи этого времени – икона Христа Пантократора (Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж)⁴⁰, созданная в Константинополе около 1363 г. для монастыря Пантократора на Афоне (рис. 26).

Облик Спасителя — совершенно человеческий, индивидуальный, портретный. Взгляд живой, ясный, конкретный, некрупные черты лица кажутся привычными, все выглядит близким, знакомым, никакого подчеркивания особого достоинства личности нет. И при всем том — поражающая красота иконы. Голова, лицо, руки написаны с пластическим совершенством. Шея обладает столь правильной округлостью, что вызывает ассоциации с античной статуей. Краски текут сообразно скруглениям формы. Цветность ни в малой мере не снижена, нет ни малейшей доли аскетизма, разнообразие тонов соответствует цветению природы и жизни. В колорите — полная гармония, и в ней доминирует мажорное звучание. Будто воспевается красота человеческого облика, пластической формы, красок мира и самой живописи.

На такой совершенной форме и такой великолепной живописной поверхности лежат белые штрихи – лучи Божественного света, одуховторяющего образ и мате-

⁴⁰ Банк А.В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.-М., 1966. Табл. 265, 269; Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. 3. М., 1977. № 947; Византия. Балканы. Русь. Иконы XIII–XV веков. Каталог выставки. Государственная Третьяковская галерея. Август-сентябрь 1991. М., # 35; Попова О.С. Аскеза и Преображение. Образы византийского и русского искусства XIV века. Міlano, 1996 (на итал. и рус.). С. 65–72. Ил. 50.

рию. Это и есть те Божественные энергии, которые, по учению св. Григория Паламы, могут отделяться от Божественной сущности и сообщаться человеку. В иконе этот свет лежит поверх прекрасной формы, обогащает ее, но не формирует, ибо она существует самостоятельно, во всей своей зримой красоте.

Замысел – это мажорная полнота бытия, осененного, одухотворенного Божественным присутствием, и благодаря ему поднятая на такую, уже неземную высоту, где все – совершенство и сияние.

Эта икона с образом Христа исполнена большого оптимизма. Можно удивляться и восхищаться, как в самом конце своей исторической жизни, в своей старости Византия находила силы для такого высокого духовного подъема.