

Лев Лифшиц

К ВОПРОСУ О СТИЛИСТИЧЕСКИХ ПОВТОРАХ В ЖИВОПИСИ Византии и Руси начала и конца XII столетия

За последние десятилетия историки византийского и русского искусства заметно расширили свои знания о живописи эпохи Комнинов, об особенностях письма, построения композиции и пластической формы, определяющих своеобразие каждого этапа развития стиля¹.

Тем не менее в этой истории и сейчас существуют такие явления, сталкиваясь с которыми даже опытные специалисты нередко утрачивают четкие координаты. Привычные понятия и методы анализа оказываются слишком

¹ См., например: *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1949; *Hadermann-Misguich L.* Tendances expressives des recherches ornementales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XII^e siècle // *Byzantion*. T. XXXV. 1965. P. 429–444; *Лазарев В.Н.* Приемы линейной стилизации в византийской живописи X–XII веков и их истоки // *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. М.: Наука, 1971. С. 147–169; *Djurić V.* La peinture murale byzantine: XII^e et XIII^e siècles // *Actes du XV^e Congrès international des études byzantines*: Athènes, 1976. T. 3: Art et archeology: Byzance de 1071 à 1261: rapports et co-rapports. Athènes, 1981. P. 3–96; *Hadermann-Misguich L.* La peinture monumentale tardo-comnene et ses prolongements au des recherches ornementales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XIII^e siècle // *XV Congrès internationale études byzantines*: Athènes 1976. Vol. 3: Art et archeologie. Athènes, 1981. P. 99–127; *Mouriki D.* Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. 34/35. 1980/1981. P. 77–124; *Этингоф О.Е.* Новые стилистические и идейные тенденции в византийской живописи XII века: автореф. дис. канд. иск. М., 1987; *Она же.* К вопросу о направлениях в византийской и древнерусской живописи XII в. // *Лазаревские чтения: искусство Византии, Древней Руси и Западной Европы: материалы науч. конф.* М.: Изд-во МГУ, 2009. С. 62–78; *Сарабянов В.Д.* Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов // *История русского искусства*. Т. 2/1: Искусство 20–60-х годов XII века. М.: ГИИ, 2012. С. 160–335.

общими и перестают работать. Ярким пример такого расхождения датировок представляет дискуссия о времени создания знаменитой росписи костницы Бачковского монастыря в Болгарии, которую Элка Бакалова¹ отнесла к концу XII столетия, сопоставив их с фресками Дмитриевского собора во Владимире 1190-х годов, тогда как Дула Мурики находила в них приметы искусства рубежа XI–XII веков².

Показательно, что в большинстве случаев исследователи отдают предпочтение более поздним датировкам памятников. Так, икона «Лестница Иоанна Синайского» из монастыря Св. Екатерины на Синае, в первых публикациях датировавшаяся рубежом XI–XII веков³, затем стала датироваться концом XII века⁴, что было закреплено в каталогах выставок, экспонировавшихся в 1997 году в Музее Метрополитен в Нью-Йорке⁵ и в 2006 году в Музее Пола Гетти в Лос-Анджелесе⁶, которые в определенной мере подводили итоги исследований последних десятилетий.

Впрочем, известны и примеры, когда удавалось доказать, что произведения, традиционно относившиеся большей частью историков византийского искусства к концу XII века, в действительности были созданы в начале этого столетия. Таковы, например, росписи монастыря Богоматери Мавриотиссы в Кастории в Македонии⁷.

Причин подобного несогласия ученых несколько. Несомненно, главная из них заключена в образном строе самих памятников, в характере тех идеалов, которые определяли существо поэтики искусства начала XII столетия и рубежа XII–XIII веков. Они действительно во многом совпадали. Для столичных художников обоих периодов важнейшей задачей было достижение абсолютного равновесия, полной гармонии сосуществования двух начал – духовного и физического. Создаваемые ими

¹ Бакалова Е. Бачковската костница. София, 1977.

² Mouriki D. The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of Cultural Neighbours of Byzantium (Reflection of Constantinopolitan Style in Georgian Monumental Painting) // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. Bd 31/2. 1981. P. 733–736. К первой половине столетия относил росписи Бачкова Л. Мавродинова (*Mavrodinova L.* Sur la datation des peintures murales de l'église-ossuaire de Bačkovo // *ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ: Τμήμα τόμος στὸν καθηγητὴ Ν.Κ. Μουτσόπουλο*. Θεσσαλονίκη, 1991. Σ. 1121–1140).

³ Вейцман К. Ранние иконы // *Иконы на Балканах. Болгария, Югославия*. София; Белград: Български художник, 1967. С. XIII–XIV, LXXXI. Табл. 19.

⁴ Mouriki D. Icons from the Twelfth to the Fifteenth Century // *Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine* / Gen. ed. K.A. Manafis. Athens: Ekdotike Athenon, 1990. P. 107, 108. Pl. 24; Corrigan K. Constantin's Problems: The Making of the Heavenly Ladder of John Climacus, Vat. gr 394 // *Word and Image*. 1996. № 12. P. 61–93.

⁵ *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261*. New York: Metropolitan Museum of Art; H.N. Abrams, 1997. № 247. P. 376, 377.

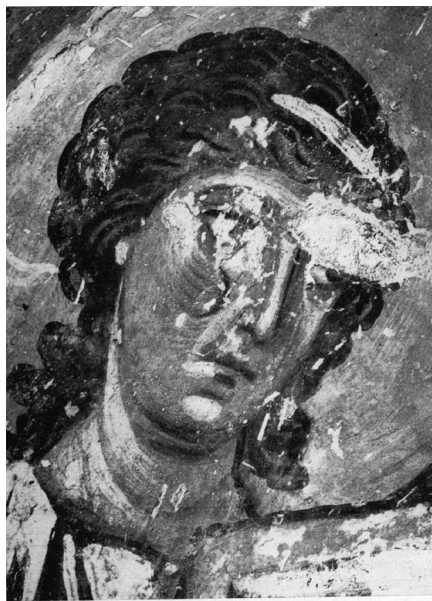
⁶ *Holy Image – Hallowed Ground. Icons from Sinai*. Los Angeles: Getty Publications, 2006. № 48. P. 244–247.

⁷ Захарова А.В. Фрески церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье // *Византийский временник*. Вып. 59 (84). М., 2000. С. 189–197.

образы должны были являть зримый идеал святости и одновременно служить доказательством изначального совершенства человека как творения Бога. При этом художники позднего комниновского времени зачастую обращались как к образцам для подражания к произведениям живописи мастеров, работавших столетием, а иногда и двумя столетиями ранее, подобным мозаикам кафоликона монастыря Дафни, созданным около 1100 года. Близкое сходство с ними обнаруживают такие памятники живописи последних десятилетий XII века, как росписи Дмитриевского собора во Владимире, фрески храма монастыря Осиос Давид в Салониках, мозаичные иконы святых Георгия и Дмитрия, хранящиеся в монастыре Ксеноф на Афоне. Именно достаточно часто встречающиеся примеры близкого сходства образца и повторения в некоторых случаях заставляли исследователей, в том числе и весьма авторитетных, принимать подлинные черты образца за результат тщательного подражания ему.

Не менее важной причиной расхождения датировок одних и тех же памятников является несовершенство научной методологии. До сих пор многие историки искусства относятся к технико-технологическим свойствам иконописания как к фактору, определяемому, прежде всего, ремесленной традицией, а не конкретными *художественными задачами*, которые ставил перед собой и решал автор произведения. В истории изучения искусства Византии и Древней Руси вообще существует традиция относиться к произведениям византийской и древнерусской живописи как, в лучшем случае, к произведениям высокого ремесла и, конечно же, иконографического творчества, в котором все было подчинено технологической традиции и канонам и не предполагало возможности проявления собственно «художественной воли». Изменения в стиле живописи связывают, как правило, с постепенным перерождением технико-технологической традиции, приемов мастерства, с функциональным назначением икон и росписей, наконец, с актуальными проблемами богословского характера, напрямую влиявшими на иконографию, выбор литературных источников, ее питавших.

Обосновывая предлагаемые датировки, исследователи, выделяя черты, указывающие, по их мнению, на тот или иной этап стилистического развития, редко пишут о том, как они связаны с образной сутью анализируемого произведения, с теми принципами, которые могут быть названы формообразующими. Чаще всего описания особенностей манеры живописи, используемые для обоснования датировок, имеют характер заметок, описания отдельных примет, чья связь друг с другом остается не раскрытой, отчего сами памятники оказываются за границами общего для времени стилистического контекста. Так, приметами принадлежности иконы



Ангел
Роспись церкви
костницы
в Бачковском
монастыре. Болгария
Рубеж XI–XII веков

«Лествица» из монастыря Св. Екатерины на Синае к произведениям позднекомниновского искусства автор статьи в каталоге выставки, прошедшей в Музее Метрополитен, считает подчеркнутую графичность манеры письма, особенно акцентируя внимание на своего рода «маньеристическом» характере трактовки прихотливо извивающихся складок одежд. Как на близкую аналогию ей она указывает на другую синайскую икону – «Благовещение», где можно видеть сходные черты и чья датировка концом XII века является общепризнанной¹. Если же мы будем сравнивать описания разных памятников, датируемых концом XII века, то непременно обратим внимание на то, что им нередко даются противоречивые характеристики. Например, помимо мотивов линейной стилизации, к числу примет, специфичных, как считают авторы описаний, для произведений живописи позднекомниновского периода, они относят одновременно и орнаментальную трактовку световых бликов, приобретающих форму абстрактных узоров, и раскованную, почти импрессионистическую живописную манеру письма в росписях и Бачково, и Дмитриевского собора. В других случаях, напротив, для обоснования датировки указывают на идеальную ровность и гладкость карнации (мозаичная икона «Богородицы Одигитрии» начала XIII века из монастыря Св. Екатерины), лапидарность форм, очерченных обобщенным контуром, отсутствие признаков экспрессии, характерных в той или иной мере для всего искусства эпохи

Комнинов вплоть до 1190-х годов («Св. Николай Чудотворец со сценами жития» также из монастыря Св. Екатерины на Синае)². Очевидно, что за определениями такого рода, если даже они соответствуют внешней форме описываемого явления, остается нечто более важное, что с трудом поддается определению. Да и сам принцип прямого описания отдельных черт анализируемого памятника нередко оказывается малоэффективным.

Практика показывает, что для создания более корректных методов анализа памятников такого рода необходимо обращать внимание не только на приемы письма, манеру живописи, характеризующие почерк мастера. Следует, в первую очередь, осмыслить общую организацию пространственной структуры изображения, соотношение пластической формы с фоном, поверхностью иконной доски, а в монументальной живописи – со стеной, то есть то, что можно было бы назвать «архитектурой» иконы.



Ангел
Роспись
Дмитриевского
собора во Владимире
1190-е

¹ Weitzmann K. Spätkomnenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts // Festschrift für Herber von Einem. Berlin, 1965. S. 299–312; The Glory of Byzantium. № 246. P. 374–375

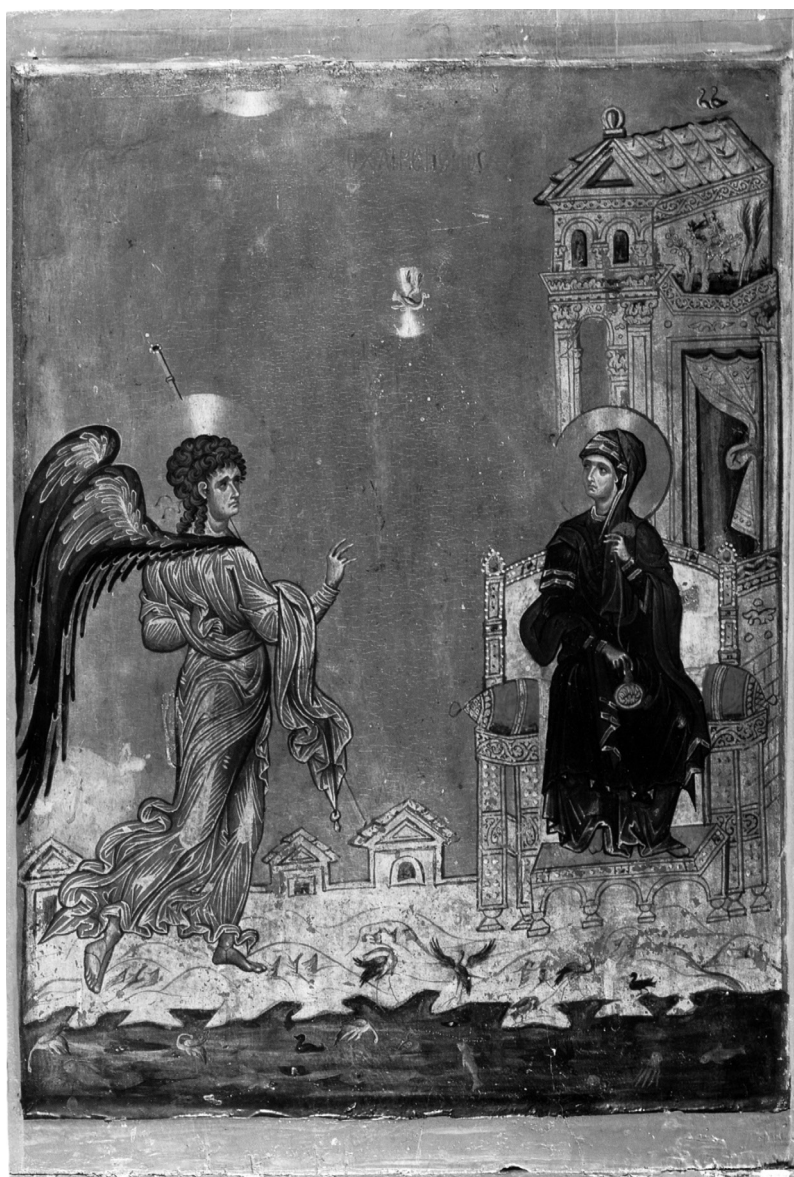
² Вајцман К., Алибегашвили Г., Вольскаја А., Бабић Г., Хаџидакис М., Алпатов М., Воицнеску Е. Иконе. Београд, 1981. С. 67.



Если с такой меркой мы подойдем к сравнению двух синайских икон – «Лестницы» и «Благовещения», – следуя предложению К. Карриган, автора статьи в каталоге выставки «The Glory of Byzantium», то сразу же увидим, сколь различно их архитектурное устройство.

В первой из названных икон фон трактуется как ровная золотая плоскость, которая, подобно поверхности зеркала, слегка поблескивает, но не позволяет свету уходить в глубину композиционного пространства. При этом свет не излучается потоками, не обладает подвижностью и не приобретает качества среды, окружающей фигуры. По сути, золото здесь

Лестница Иоанна
Синайского
Икона
Начало XII века
Монастырь
Св. Екатерины
на Синае



Благовещение
Икона. Конец XII века
Монастырь
Св. Екатерины
на Синае

трактуются как своего рода материальная субстанция света, чья плотность равна плотности красочной поверхности изображений, как будто инкрустированных в фон и лишь местами, подобно по-разному окрашенным низким рельефам, выступающих из нее. Так же, как и свет, композиционное движение в этой иконе нигде не уходит в глубину пространства, во всех точках ее поверхности оно развивается вдоль плоскости фона. Соответственно в изображениях фигур преобладают профильные, силуэтные проекции. Такой системе координат полностью соответствует построение пластической формы. Здесь определяющую роль играют отчетливо выделенные

темные (как правило, черные, реже коричневые) контурные линии, как будто прографленные в фоне. Создающие подобие ореола теней, они отделяют фигуры от золотого фона и одновременно закрепляют их на нем, фиксируя каждую позу, каждый жест. Свет в долильном не растекается по поверхности в целом плоскостно трактованных одежд, а определяет конфигурацию слегка возвышающихся гребней складок. Лишь в отдельных случаях (изображение сонма ангелов в верхнем левом углу иконы) блики белил контрастируют с яркими голубыми и розовато-красными цветами одежд, отчего их фигуры кажутся чуть более объемными, немного выше поднимающимися над идеально ровной плоскостью фона. В основном же автор иконы использует прием, создающий эффект «проседания» света, который как будто впитывается в поверхность ткани. Варьируя его силу, то по-разному окрашивая белила, меняя меру насыщения пятен цвета, отдавая при этом предпочтения ахроматическим тонам (на их фоне выделяются и особенно выразительно звучат пятна золота, голубого, розового и белого цвета), художник достигает замечательной интонационной подвижности и разнообразия в характеристике движений представленных персонажей.

В личном белила используются очень скупое – в основном в виде миниатюрных мазков-отметок, акцентирующих надбровные дуги, кончики носов, лобные доли, седые пряди волос на головах и бородах старцев. По большей части – если не принимать во внимание изображения ангелов и Христа, протягивающего руки праведникам, достигшим высшей ступени Лестницы, где использованы приемы многослойной моделировки невысокого рельефа, – лики написаны в той же плоскостной манере, что позволяет мастеру создать впечатление непрерывного общего движения. На однотонную подкладку оранжево-охристого цвета в технике лессировки наносятся прозрачные пятна подрумянки. Роль теней и тут выполняют тонкие контурные описи черт лиц и слегка вытянутых по вертикали голов.

Масштабно золотой фон явно доминирует над изображениями фигур, собранных в отдельные группы. Он равномерно распространяется во все стороны, образуя вокруг них большие, но хорошо сбалансированные пространственные цезуры, четко соотнесенные с осями симметрии, вертикальными, горизонтальными и диагональными линиями, которые определяют структурное устройство композиции. Благодаря такой ее строгой иерархической упорядоченности, автору иконы удалось сочетать, казалось бы, два разных ощущения – безбрежности предстоящей взору молящегося картины божественного космоса и его разумной архитектурной устроенности. Естественно, что вводя своих персонажей в этот космос, являющийся целью духовного восхождения для молящегося человека, художник старался организовать и композиционное движение, и красочную фактуру, и колористическую гамму так, чтобы не возмутить спокойную зеркальную поверхность фона, не нарушить строгий порядок и покой, в нем царящие.

Показательно, что одна из самых близких аналогий рассматриваемой иконе – лист с изображением пророка Моисея, получающего Скрижали

Закона, из Псалтири, созданной около 1088 года (Cod. W 530b в Walter Art Gallery в Балтиморе)¹, которая может быть рассмотрена в качестве важного аргумента для датировки «Лествицы» концом XI – началом XII века, экспонировался одновременно с ней на выставке в Нью-Йорке².

Абсолютно иную картину мы находим, обратившись к ранее упоминавшейся иконе «Благовещение». Сразу же бросаются в глаза сильные контрапостные развороты фигур Богоматери и архангела, вдвинутых в пространство золотого фона. Движение развивается здесь не вдоль поверхности фона, а как бы под углом к ней, что подчеркивается даже диагональной линией очертания крыши постройки, расположенной за фигурой Богоматери. Пространство композиции расчленено на чередующиеся планы. Первый образует условный пейзаж с речным потоком, различными водоплавающими и птицами, за ним, уже на втором плане, расположена фигура архангела, а еще дальше, чуть выше и дальше – Богоматерь, восседающая на троне, за ней упомянутые выше палаты с проемом дверей, ведущих внутрь, и, наконец, золотой фон. В иконе «Лествица» всеобъемлющий, занимавший передний план, здесь он оказался на заднем плане. Фигуры заметно отделились от него, они не существуют в нем априори, а в него входят, как это делает архангел, контуры крыльев которого соприкасается с полями средника иконы – границей иконного пространства.

Эти, на первый взгляд, маленькие различия имеют принципиальное значение. Сцена утрачивает космический характер и превращается в один из эпизодов евангельской истории, действие приобретает временные характеристики. Монументальный масштаб композиционного пространства «Лествицы», которое можно было бы сравнить с обширным пространством большого храма, здесь трансформируется, становится более замкнутым, приобретает черты камерности.

Соответственно видоизменяется и система трактовки пластической формы. Если в «Лествице» каждая поза и каждый жест четко фиксировались, обретая свое неизменное положение в системе пространственных координат композиции, то в «Благовещении» движение трактуется как многофазовый процесс, развертывающийся в пространстве и во времени. Этим объясняется усложненный характер поз архангела и Богоматери, тонко разработанная ритмика прихотливо извивающихся, образующих сложный узор линий контуров и обильных складок одежд.

Приобретают подвижность и тональное разнообразие трактовка света и тени, охватывающих весь объем фигур, скользящие по поверхности складок одежды. Они то уходят в глубину, то выступают в виде сильных золотых бликов на выпуклых частях изображения. Линии контуров расширяются и не врезаются в фон, а стушевываются с зоной теней. Полностью утрачивая качества материальной субстанции, былую неразрывную

¹ Nersessian S. A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 19. Washington, 1965. P. 155–183.

² The Glory of Byzantium. № 241. P. 360–361.

связь с конструкцией пластической формы, свет и тень смешиваются с разными цветами, наделяются свойствами летучих красочных рефлексов.

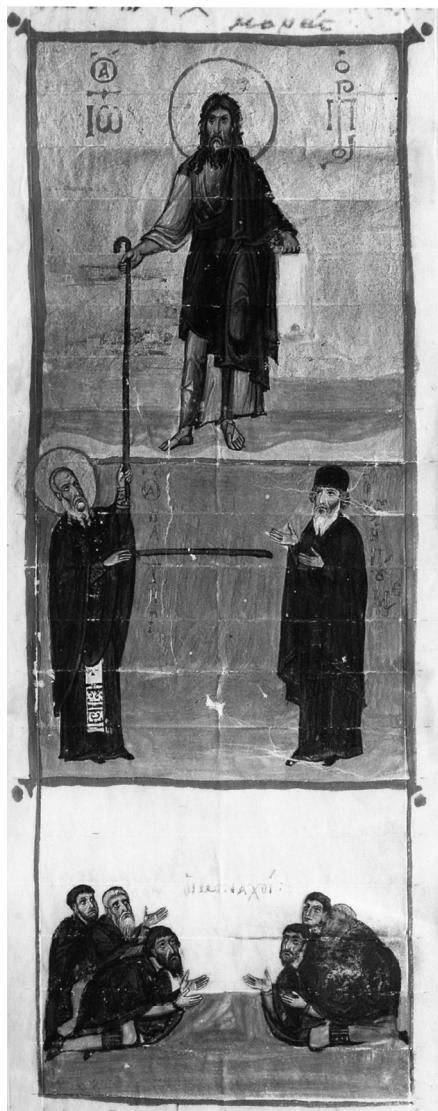
Преобразуется и сама объемная форма, трактованная ранее как рельеф, закрепленный на плоскости стены. Она начинает приобретать свойства, позволяющие сравнивать ее если и не со свободно стоящей статуей, то с горельефом, края которого погружены в пространство, а большая часть заметно возвышается над фоном. Подчиняется такой логике и трактовка композиционного движения. Оно развивается здесь не вдоль фона, а от переднего плана в глубину просцениума. Важной приметой времени, отвечающей тенденции к расширению сценического пространства, является принцип прямого взаимодействия персонажей, чьи головы и взоры теперь обращаются друг к другу и в глубину золотого фона. Для этого был выработан даже особый прием – часть лица, обращенная в сторону зрителя, заметно расширяется, моделируется с помощью активных контрастов света и тени, а часть, обращенная в глубину сцены, максимально сужается и описывается темной линией теней. Край формы как будто заворачивается и погружается в золото фона. В свою очередь, фон, утрачивая былую плотность зеркальной амальгамы, обретает свойство среды. Полностью погрузиться в нее фигурам не позволяют только тонкие узорные описи фигур, акцентирующие их силуэт и удерживающий их «на плаву», а также специфичный для времени принцип организации движения, уходящего в глубину, но постоянно возвращающегося к переднему плану. Наложенные на фон фигуры и архитектурные кулисы своими очертаниями образуют своего рода окна и разновеликие проемы, через которые открывается «вид» золотого неба.

Новые принципы построения композиции, сценический характер действия, обретающего временные и пространственные ориентиры, его драматургия, находят отражение в виртуозной, подвижной манере письма, нервном и прихотливом рисунке форм, который рифмуется с орнаментальными мотивами, в активизации цветовых и светотеневых контрастов. Живопись личного становится более многослойной и контрастной, особое значение мастера придают белильным светам, завершающим моделировку объема и позволяющим наделять черты участников действия эмоциональной экспрессией.

Таким образом, сравнение двух синаяских икон – «Лестницы» и «Благовещения» – дает серьезные основания для признания того, что первая



Лестница Иоанна
Синайского
Икона
Начало XII века
Деталь
Монастырь
Св. Екатерины
на Синае



Пророк Моисей,
получающий
Скрижали Завета
Литургический
свиток последней
трети XI века
Библиотека
Российской академии
наук

из них была создана примерно веком ранее второй, что подтверждает сопоставление ее с такими памятниками, как упомянутая миниатюра Псалтири, созданной около 1088 года и Литургический свиток последней трети XI века в собрании БРАН (РАИК I)¹.

Критерии оценки стиля, которые мы получаем на основе проведенного анализа, могут быть взяты для уточнения времени создания ряда других памятников живописи комниновской эпохи, разброс датировок которых так же нередко различается на столетие.

Быть может, одним из самых ярких примеров ошибочной датировки, устойчиво и повсеместно повторяющейся в научной и научно-популярной литературе, может служить икона Св. Николай Чудотворец с клеймами жития, хранящаяся, как и выше рассмотренные памятники, в монастыре Св. Екатерины на Синае. С момента первой публикации и до настоящего времени она датируется началом XIII века, что, как будто, находит объяснение в ряде особенностей, характеризующих стиль ее живописи².

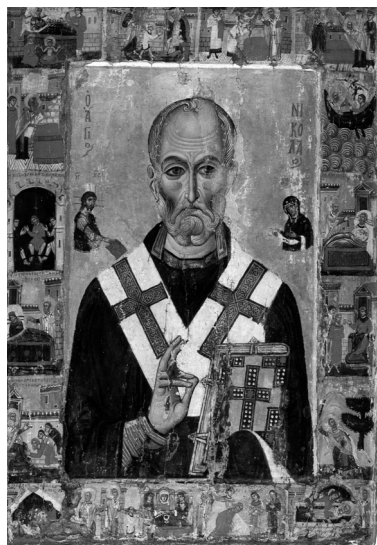
Многие черты – строго фронтальный разворот фигуры, ровные спокойные красочные поверхности лика и одежд, отсутствие даже намека на орнаментальную стилизацию форм, свойственную произведениям византийского искусства 1130–1190-х годов (нет больших пятен белильных светов, нет светотеневых контрастов, подчеркивающих экспрессию лика и взволнованность всего строя изображения), – давали основание для такой датировки. Однако сопоставление иконы с другими памятниками рубежа XII–XIII веков и одновременно с произведениями живописи начала XII века позволяет

выявить не сразу бросающиеся в глаза особенности, свойственные синайскому образу Николая Чудотворца.

Первое, что должно быть отмечено, – полное единство золотого фона и фигуры, которая не противопоставляется ему, как это можно видеть в иконах конца XII – начала XIII века, а лишь слегка выступает из него. Такое единство дополнительно подчеркивают окрашенные в светоносный желтовато-шафрановый цвет и украшенные крупными

¹ Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А. Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. М.: Гамма-Пресс, 2012. С. 355–358. Ил. 306–308.

² Mouriki D. Icons from the Twelfth to the Fifteenth Century. Pl. 43.



орнаментированными золотыми крестами широкие полосы ленты омофора. По-иному, чем в произведениях позднекомниновского периода организована композиция, в которой все подчинено вертикальной оси симметрии: вытянутая оваловидная форма головы, прямой гребень носа, глубокий вырез, образованный полосами омофора, жест двуперстного благословения правой руки и протяженная золотая линия края оклада крупного и высокого Евангельского кодекса, придвинутого к центру средника. Доминирующему в композиции ритму восходящих вверх линий соответствуют очертания спрямленных и удлинненных контуров плеч

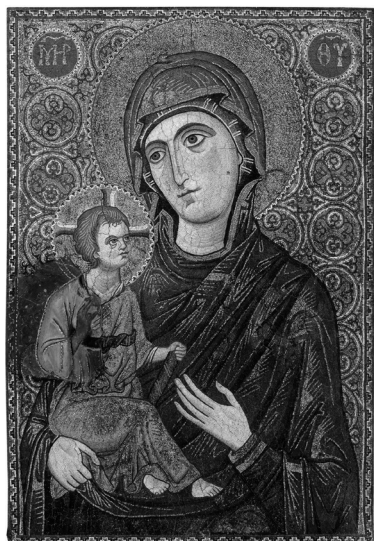
святителя и возлежащих на них крупных полос омофора. Этот ритм развивается абсолютно свободно, ему ничто не противостоит. Следует отметить, что абсолютно тот же принцип построения композиции, пластической формы и колористической гаммы мы находим в росписях костницы Бачковского монастыря. В свою очередь, такое сходство является дополнительным аргументом в пользу их датировки рубежом XI–XII веков.

Иными принципами руководствовались художники конца XII – начала XIII века. Прежде всего, обращают на себя внимание другие приемы формирования того, что мы называем архитектурой иконы, изменяются соотношения фигур с фоном. В композициях, где ранее доминировал ритм протяженных прямых линий, соотнесенных с вертикальной осью симметрии, появляются горизонтали, члениющие плоскость фона, пружинящие дугобразные, волнообразные, прихотливо изгибающиеся контуры. Вместе с ними в композицию вводятся мотивы движения, растекающегося в стороны, вносящие в нее представление о существовании протяженного трехмерного пространства. Ритм вертикалей постоянно перебивается, композиция утрачивает архитектурную ясность, структурную четкость. При том что объемность форм как будто не возрастает, они становятся более грузными, весомыми и вместе с тем чуть более дробными. Изменяется общая ориентация движения, приобретающего более конкретный и, можно было бы сказать, более индивидуальный характер. Например, в иконе начала XIII века

Св. Николай
Чудотворец
со сценами жития
Икона
Начало XII века
Монастырь
Св. Екатерины
на Синае

Св. Анфимий
Роспись церкви
костницы
в Бачковском
монастыре. Болгария
Рубеж XI–XII веков





Богоматерь
Одигитрия
Дексиократусса
Икона
Начало XIII века
Монастырь
Св. Екатерины
на Синае

«Св. Пантелеймон» из монастыря Св. Екатерины¹, святой целитель держит ларец с лекарствами на весу, слегка поднимая и как бы выдвигая его вперед, в сторону зрителя. Столь же нагляден жест его правой руки, которой он не просто сжимает крест, но приподнимает и назидательно демонстрирует его каждому молящемуся.

Аналогичным образом решается композиция в другом произведении живописи начала XIII века – мозаичной иконе «Богоматерь Дексиократусса» из монастыря Св. Екатерины². Только в ней Богоматерь держит «на весу», слегка приподнимая и демонстрируя миру младенца Христа, восседающего на Ее правой руке. И это действие «несения и демонстрации», неизбежно, почти на интуитивном уровне соотношенное с ощущением некоторого физического усилия, находит отражение в изобразительной структуре иконы. Таким образом, не действие подчиняется композиции, как это можно видеть в «Лествице» и в иконе святителя Николая, а композиция почти

незаметно подчиняется действию, имеющему определенную цель в окружающем святого пространстве.

Как и в рассмотренной выше иконе «Благовещение», в них появляется несколько параллельных чередующихся горизонтальных планов. Так, в иконе «Св. Пантелеймон» их образуют: выдвинутый вперед ларец в руке святого; его откинута назад крышка; правая рука с крестом; складки верхнего одеяния, заметно отделяющиеся от туники, на которую оно наброшено; круглящиеся в сторону фона плечи, которые слегка отделяются зоной теней от плоскости золотого фона; и, наконец, сам золотой фон, замыкающий композицию. Особенно важно то, что художник старается показать, что между этими планами существуют хотя и небольшие пространственные интервалы-зазоры. Для этого он использует принципы светотеневой моделировки форм, световые и цветовые контрасты.

Напротив, в иконе «Св. Николай Чудотворец» пространство композиции не разделяется на планы, Евангелие, правая рука с жестом двуперстного благословения, омофор располагаются не *друг за другом*, а либо *рядом*, либо по вертикали *друг над другом*. Никаких пространственных зазоров между ними нет, они плотно примыкают один к другому и почти инкрустируются в поверхность золотого фона, от которого фигура святителя зрительно не отделяется. Он принадлежит миру, в котором нет времени, его жесты не связаны с конкретным действием, они прежде всего – высокие символы. Святой не держит, а лишь касается массивного кодекса, который, как на архитектурном основании, покоится на нижней границе ее средника. Как и в «Лествице», здесь ничто не нарушает установленное равновесие и порядок, все подчинено не личной, а высшей воле.

¹ The Glory of Byzantium. № 249. P. 379.

² Holy Image – Hallowed Ground. № 8. P. 140–143.

Особо должны быть рассмотрены приемы личного письма. Важнейшей задачей для автора образа св. Николая было привести к полному единству меру светотонального насыщения карнации лица, одежд святителя и золота фона. Здесь определяющую роль играет ровная светло-охристая подкладка, имеющая теплый желтый оттенок, по которой в технике тонких лессировок наносятся слои моделировки. Этому тону полностью соответствует цвет ленты омофора. В свою очередь, их неяркое свечение соответствует мягкому сиянию фона иконы. То же можно сказать и о холодном светло-голубом тоне седых волос св. Николая и обреза Евангельского кодекса. В результате создается эффект сдержанного внутреннего свечения, не приходящего извне, а исходящего из глубины самой поверхности изображения.

Правда, существует и другой способ достижения такого же эффекта в построении личного письма, основанный на усилении цветовых контрастов. Повышая светосилу белильных бликов, которые кладутся на самые выпуклые места объемной формы, художник одновременно активизирует звучание золотисто-охристого тона подкладочного слоя, просвечивающего через прозрачные верхние слои моделировки, вступающего во взаимодействие с пятнами подрумянки и насыщенными зелеными тенями. Именно с таким решением мы встречаемся в изображении св. Георгия на монументальной двусторонней иконе начала XII века, хранящейся в Успенском соборе Московского Кремля¹. Но при всех внешних различиях и в этом памятнике, как и в иконе св. Николая из Синае, колористическая гамма строится на основе цветотональных отношений, и там, и там свет проступает изнутри формы.

Значение всех этих приемов становится более понятным при сравнении изображения св. Георгия на иконе из Кремля с упомянутой ранее синайской иконой св. Пантелеймона, являющейся, скорее всего, репликой более древнего образа этого святого, созданного в X или в XI веке. Иконописец начала XIII века, в отличие от своего предшественника, использует в моделировке объемной формы, принцип не цветотональных, а светотональных отношений. При таком способе письма тонкие слои белил создают впечатление света, лежащего на поверхности лица, а не проступающего наружу из глубины карнации.

Подобного рода, казалось бы, сугубо технические детали, как показывает более пристальное их рассмотрение, неразрывно связаны



Св. Пантелеймон
Икона
Начало XIII века
Монастырь
Св. Екатерины
на Синае

¹ См.: Осташенко Е.Я. Икона «Св. Георгий» из Успенского собора и ее место в русской живописи домонгольского периода // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. С. 141–160.



Св. Георгий
Оборотная сторона
двусторонней иконы
Начало XII века
Успенский собор
Московского Кремля

с глубинными слоями образного строя рассматриваемых икон. Для автора изображения св. Пантелеймона одной из главных задач было создание образа не только самого святого, но и того внешнего пространства, к которому он обращен, из которого приходит свет, лежащий на его лик. Временную и пространственную точку их соотношения фиксируют сосредоточенное выражение лика и жесты сведенных друг к другу рук. Напротив, одной из главных особенностей кремлевской иконы является осознанное нарушение автором синхронности жестов и взгляда святого Георгия. Он не обращается к миру, как святой Пантелеймон, а открывает зрителю бесконечный мир, в котором сам пребывает, носителем света которого он является.

Схожий образ, но в более строгой аскетической манере, создал и автор синайской иконы св. Николая Чудотворца.

Итак, проведенный анализ всего лишь нескольких произведений живописи рубежа XI–XII и рубежа

XII–XIII веков показывает, насколько сложной и чуткой, зависимой от многих, часто незаметных нюансов является система их стилистической ориентации. Но именно они говорят о том, что в первом случае художники стремились к воплощению неизменного, как бы априори существующего идеала святости, во втором – они представляли молящимся более камерный и более конкретный идеал, образы людей, совершивших подвиг святости, получивших за свой подвиг из рук Спасителя награду – венец святости – и введенных в небесные селения.