

достаточно выразительной в цветовом/живописном отношении³². Главные цветовые акценты, как уже отмечено выше, созданы триадой белого, красного и голубого с добавлением желто-золотого цвета при создании деталей одеяний. Золотистая охра ликов и тела Христа и золотисто-оливковый цвет притенений, несомненно, оживляли общий колорит. Светло-серым/голубым были расцвечены хитон Христа, столла Богоматери и одеяния святого Георгия. Ярко красными были мандорла и хитон Христа, нимб и хитон Эммануила, медальоны святых Варвары и Екатерины, а белый фон³³ объединял все отдельные смысловые акценты, подчеркивая главную теологическую идею росписи – Богоявления, Жертвы и Искушения.

В заключение хочу еще раз подчеркнуть, что росписи церкви св. Георгия в деревне Кураши датируются рубежом X–XI и XII веком (что, кроме технологических, иконографических и стилистических данных, подтверждается и палеографическим анализом надписей³⁴). Они являются важными звеньями для воссоздания полной картины художественно-эстетических и технологических основ/возможностей визуального воплощения богословской мысли в монументальной живописи Верхней Сванетии.

³² Исследование пигментов второго слоя дало интересные результаты: на живопись первого слоя нанесен тонкий слой белого алебаstra в качестве грунта, который одновременно использован как белый цвет для фона, нимбов, фигуры коня, надписей, разработки ликов. Этот метод очень экономичен и часто употреблялся в росписях Верхней Сванетии (см.: *Якобашвили И.П.* Материалы и техника стенописи в средневековой Грузии (на примере стенописей Верхней Сванетии IX–X веков). На правах рукописи. 1989. С. 58.

Желтый колер составлен из желтой охры с незначительным добавлением аурипигмента, **красный** состоит только из яркой красной охры с добавлением бесцветных микрокристаллов кварцита для придания свойства светоотражаемости земляной краске. Точно такого же тона красная охра употреблена во многих стенописях как Верхней, так и Нижней Сванетии. Вполне возможно, что этот пигмент добывался в этом регионе. Для модификации красного добавлен уголь, алебастр и желтая охра в разных пропорциях. В росписи Кураши киноварь не использовалась, как и во многих других памятниках Верхней Сванетии, из-за дороговизны пигмента (см.: *Якобашвили И.П.* Указ. соч. С. 64). В сванских росписях киноварь встречается только в случаях особого заказа – царей или крупных феодалов (Чвабиани, Мацхвариши, росписях царского художника Тевдоре). **Оливковый** составлен из желтой охры с добавлением небольшого количества черного и красного пигментов и минимального – глауконита; **серый** составлен из белого с добавлением незначительного количества желтой охры и черного. **Черный** – это растертый древесный уголь.

³³ Белые фоны очень характерны для сванских росписей XI–XIII и отчасти XIV века (Мацхвариши, второй слой Лагами, второй слой в Несгуне, фасад Сюпи Парского, второй слой Кураши, Тангил, святой Георгий в Цвирми, Жибиани, Хе, церковь Архангелов в Адиши, Твиби, Лаштхвер, церковь архангелов в Ленджерии и др.).

³⁴ Устная консультация с Г.Ю. Гагошидзе.

А.Ю. Виноградов

ПРОБЛЕМА
ФАСАДНОЙ
ПОЛИХРОМИИ
В ЗАКАВКАЗЬЕ
И МАЛОЙ АЗИИ
(X–XI ВЕКА):
«ЛУЧЕВАЯ»
ДЕКОРАЦИЯ
И «ПОЛОСАТЫЕ»
АРКИ*

Северо-восток Малой Азии и юго-запад Закавказья всегда были зоной активных архитектурных контактов, которые особенно усилились после отвоевания Византийской империей у арабов северо-восточной Анатолии, в том числе эмирата Каликала с центром в Феодосиополе/Карине/Эрзуруме (в середине X века), и создания здесь в течение X–XI веков новых византийских фем (Месопотамия, Ликопотамия (Левкопотамия), Хозан)¹ и митрополий Константинопольского патриархата (Камахской, Асмосатской, Кельцинской)². Главным источником архитектурного влияния здесь была сопредельная Каппадокия, обладавшая древней традицией церковного зодчества (см. ниже). Другая мощная архитектурная традиция развивалась в византийском Понте (фема Халдия), который влиял на сопредельные Абхазское царство и земли грузинских Багратинов: так, в первой половине X века преподобный Серапион Зарзмили приглашает греческого зодчего из понтийской Хопы для строительства храма в своем монастыре³; в ишханской надписи Багратинов 936 года назван патриархом (!) трапезунтский митрополит Василий, который поставил в 917 году ишханского (т.е. относящегося к другой Церкви!) епископа Василия⁴; базилика Отхта-Экклесии (960-е годы) в плане подражает, по всей видимости, трапезунтскому собору Панагии Хрисокефалос, которую, вероятно, построил в 914 году тот же самый митрополит Василий⁵.

Своей кульминации процесс архитектурного взаимодействия достигает во второй половине X века, когда активную строительную деятельность в Тао развил в 960-х – 970-х годах могущественный Давид Куропалат (961–1000), владения которого позднее также перешли

¹ О них см.: *Βλυσίδου Β., Κουντούρα-Γαλάκη Ε., Λαμπάκης Σ., Λουγγής Τ., Σαββίδης Α.* Η Μικρά Ασία των θεμάτων: έρευνες πάνω στην γεωγραφική φυσιογνωμία και προσωπογραφία των Βυζαντινών θεμάτων της Μικράς Ασίας (7ος – 11ος αι.). Αθήνα, 1998. Σ. 347–348, 479–483.

² *Darrouzes J.* Notitiae episcopatum Ecclesiae Constantinopolitanae. Paris, 1981. P. 287, 331, 336, 365.

³ «Житие Серапиона Зарзмского», 23 (*Кекелидзе К.С.* Памятники древнегрузинской агиографической литературы. Тбилиси, 1956. С. 100).

⁴ *Djobadze W.* Early medieval Georgian monasteries in historic Tao, Klarjeti and Savseti. Stuttgart, 1992. P. 209–210.

⁵ См.: *Виноградов А.Ю.* Христианское зодчество после арабов: В поисках новой идентичности. Абхазское царство, Тао-Кларджетия, Картли и Кахетия // *Polystoria: Зодчие, конунги, понтифики в средневековой Европе.* М., 2017. С. 126.

*В данной научной работе использованы результаты проекта «Символическое поведение в Средние века и раннее Новое время», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2018 году.

под власть империи. Впрочем, еще в Долискане (954–958) мы впервые видим чуждую закавказской архитектуре кирпичную кладку⁶. На построенных же Давидом Куропалатом в 960-е годы базилике и погребальном храме в Отхта-Экклесии использована не просто плинфа, а кладка *opus mixtum*, указывающая вместе с другими элементами (например, сложно профилированными глухими арками) на приход туда византийских мастеров⁷. Использовалась строительная керамика в таоских храмах Давида Куропалата и при создании фасадной декорации, в том числе «лучей» над окнами. Происхождению данного вида фасадной декорации, равно как и родственным ему феноменам и проблемам полихромной декорации фасадов вообще, и посвящено настоящее исследование.

ЮГО-ЗАПАДНАЯ ГРУЗИЯ

В ряде храмов Юго-Западной Грузии середины X – первой трети XI века встречается прием выделения красным цветом пространства или архитектурной детали над арочным завершением окна. Д.С. Наатакян – единственный, кто внимательно исследовал этот феномен⁸, – выделил два типа такой декорации: когда полукруг над арочным завершением окна окрашивается целиком и когда лучеобразно чередуются цветные и обычные сегменты. Первый вариант включает в себя несколько разных видов декорации: выполнение из цветного камня рельефной бровки над окном (восточный фасад Тбети, XI–XII века, ил. 1) раскраска охрой арки над окном (купол Ишхани, до 1027–1032 годов, ил. 2) и плоскостная имитация бровки при помощи керамических блоков (купол Хахули, 961–1000 годы, ил. 3.1) или прокрашенного темного камня (там же, ил. 3.2); восточный фасад Кумурдо, вскоре после 964 года (ил. 4)⁹. Показательно, что выделение цветом может выполняться как за счет использования камня охристого оттенка (Тбети) и керамических блоков (Хахули), так и посредством покраски охрой с большей (Хахули) или меньшей (Ишхани) интенсивностью.

Чуть меньше разнообразия мы наблюдаем во втором варианте. Только в Отхта-Экклесии (два окна на восточном фасаде трапезной¹⁰, 960-е годы, ил. 5) и Хахули (западное, южное (ил. 9) и восточное окна) мы видим керамические лучевидные сегменты. В Долискане (южное и восточное окна (ил. 6), незадолго до 945 года и 954–958 годов), Ошки (окна в торцах западного и южного (ил. 7) рукавов, три южных окна западного рукава, 963–973 годы) и Пархали (три¹¹ окна на южном фасаде клеристория, 965–978 годы, ил. 8) «лучи» над окнами нарисованы охрой. В базилике Отхта-Экклесии (два северных окна на восточном фасаде, первая половина 960-х годов, ил. 13) в красных «лучах» череду-

⁶ См.: Виноградов А.Ю., Белецкий Д.В., Елиин Д.Д. Кирпич в церковной архитектуре Закавказья IX–X вв. // XXVIII Крупновские чтения: Е.И. Крупнов и развитие археологии Северного Кавказа: Материалы международной научной конференции. Москва, 21–25 апреля 2014 г. М., 2014. С. 319–322.

⁷ См.: Vinogradov A., Beletskiy D., Jolshin D. From Tao to Kakheti via Abkhazia: a changing builders workshop in late 10th-century Georgia // III International Conference Tao-Klarjeti. Tbilisi, 2014. P. 245–247. Там же: см. библиографию.

⁸ Наатакян Д.С. О приемах в декоративном оформлении окон в храмах X века в Тайке и Гугарке // Известия Союза строителей Армении. 2013. № 3–4 (187–188). С. 73–77.

⁹ О хронологии памятников Юго-Западной Грузии см.: Виноградов А.Ю. Христианское зодчество после арабов...

¹⁰ Эти два окна не отмечены Д.С. Наатакяном.

¹¹ У Д.С. Наатакяна ошибочно – два.

ются керамические блоки (два нижних красных «луча» во втором с севера окне и второй справа блок в крайнем южном окне) и раскраска, а пространство между ними закрашено голубым (причем, судя по грубым потекам краски, позднее), как и в Ошки. Такая раскраска в Долискане и Отхта-Экклесии выглядит очень органично, потому что красным здесь окрашены блоки «лучевой» кладки над окнами, типичной почти для всех памятников Юго-Западной Грузии (начиная с Опизы и Хандзты). Впрочем, в Долискане нет никаких однозначных свидетельств оригинальности раскраски «лучей»: блоки разного цвета положены без четкого порядка, а на южном окне нижние блоки «лучевой» кладки остались непрокрашенными. В Ошки же (кроме южного окна, где «лучи», правда, все равно не совпадают с каменными блоками) и Пархали «лучевая» раскраска охрой выполнена по горизонтальной кладке, с разным числом «лучей» над соседними окнами (и с голубым на южном окне в Ошки), что создает впечатление грубой имитации и вписывается в ряд других рисунков на фасадах этих храмов (кресты, розетки и др.). Сами по себе такие рисунки охрой на фасаде, известные как в византийской Малой Азии, так и в Тао, датируются с трудом: они могут быть и близки по времени к строительству храма (например, на Ала-Килисе близ ликаонийской Килистры или в Ошки), и значительно отстоять от него, как, например, именно в случае вышеупомянутой грубой декорации в Пархали, которая эпиграфически датируется поздним Средневековьем¹².

К идее раскраски «лучей» охрой таоских строителей подтолкнула, очевидно, вышеописанная «лучевая» кладка блоков над окнами, уже распространенная к этому моменту в Юго-Западной Грузии. Впервые такая раскраска четко прослеживается с начала 960-х годов при Давиде Куропалате, причем красные «лучи» в его постройках выполняются как при помощи охры (в Отхта-Экклесии), так и керамических блоков (в Отхта-Экклесии и Хахули). «Лучевую» декорацию только двух окон на восточном фасаде базилики в Отхта-Экклесии и использование здесь как керамических блоков, так и раскраски (причем над крайним южным окном охрой прокрашены только верхние половины нижних блоков) следует воспринимать скорее как эксперимент (в двух других парных окнах восточного фасада только в центре и по краям вставлены более темные желтые блоки), тем более что это одна из первых построек Давида. Однако эксперимент этот хорошо вписывается в необычное для Тао массовое использование строительной керамики в Отхта-Экклесии. При этом керамические детали в Отхта-Экклесии и Хахули объединяет характерный состав керамического теста с большой примесью дробленого известняка, что указывает на работу здесь одной группы, ответственной за производство строительной керамики.

Эти престижные и импозантные образцы подтолкнули, очевидно, более поздних мастеров к имитации такой раскраски и на фасадах других храмов Давида Куропалата – Ошки (подражание Хахули видно на западном окне) и Пархали (подражание схожей по типу Отхта-Экклесии видно в чередовании пяти и шести лучей), где она изначально не предполагалась (за исключением, возможно, окна в торце южного рукава в Ошки). Что же касается раскраски над окнами Долисканы и на куполе Ишхани, то ее дату установить

¹² Djobadze W. Early medieval Georgian monasteries... P. 185

сложно. Наконец, не находится прямых прототипов плоскостной имитации бровки из красного камня на восточном фасаде Кумурдо, законченном примерно во второй половине 960-х годов, так что остается только предположить, что в этом памятнике Абхазского царства имело место своеобразное соперничество с цветными завершениями окон в храмах Давида Куропалата, но в более традиционном по форме варианте.

ВАРЗАХАН

Аналогичные «лучи» разного цвета мы встречаем и над окнами ныне разрушенного октагонального храма в Варзахане (современный Уграк, близ Байбурта)¹³, который расположен на стыке трех культурных миров: находясь на юге фемы Халдия, он граничил с юга с населенным преимущественно армянами эмиратом Каликала, а с востока – с владениями грузинских Багратидов. В варзаханском октагоне «лучевая» декорация расположена, как и в базилике Отхта-Экклесии, не на всех фасадах, а только над двумя окнами. На юге она начинается сразу над круглым окном, помещенным над высокой дверной притолокой; на востоке же расположена чуть выше, над высоким резным завершением тройного окна (ил. 10). Цветные полосы здесь были выложены из бледно-зеленого песчаника¹⁴ (хорошо видна поперечная теска его поверхности); в основании «лучей» помещен полукруглый зеленый камень. Выполнения «лучей» из цветного камня мы не видели в Юго-Западной Грузии, однако художественная кладка из разноцветных камней была распространена еще с доарабских времен как в Закавказской, так и в малоазийской архитектуре (например, на базилике № 1 в ликаонийской Борате/Бинбир-Килисе). В обоих случаях в Варзахане использовано по пять цветных «лучей», что несколько отличает их от части ранних таоских схем (6 «лучей» в Отхта-Экклесии, 7, 9 и 12 «лучей» в Хахули), однако аналогично самому северному окну на восточном фасаде базилики Отхта-Экклесии. Итак, нет сомнения, что варзаханские «лучевые» декорации, пусть и с другим цветом, являются ближайшими родственниками таоских, но никак не связаны с сельджукским влиянием, как думал В. Бахманн. Однако тот факт, что в Варзахане красный цвет «лучей», общий для Малой Азии и Тао, заменен на зеленый, говорит скорее в пользу заимствования «лучевой» декорации, причем, судя по ее форме, из Тао, а не в пользу его «посредничества» между Каппадокией и Тао.

Построенные одновременно октагон и надвратный, а также северный притвор триконха воздвигнуты в Варзахане совместно византийскими зодчими из Анатолии и мастерами из Тао (?), которые прибегали к тем же приемам, что и мастера, работавшие в 960-е – начале 970-х годов на Давида Куропалата. Самым вероятным временем для такого совместного предприятия представляется промежуток между 979 и 988 годами, когда

¹³ О нем см.: *Ермаков Д.И.* Фотография. Тифлис: Каталог фотографических видов и типов Кавказа, Персии, Европейской и Азиатской Турции: Коллекция из 18 тысяч видов. Тифлис, 1896. С. 46; *Lynch H.F.B.* Armenia, Travels and Studies. London, 1901. Vol. II. P. 233–234; *Bachmann W.* Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan. Leipzig, 1913. S. 8, 49–53. Abb. 22–23. Taf. 8.2, 9, 11, 41–43; *Окунев Н.Л.* Армяно-грузинская церковная архитектура и ее особенности // Русский зодчий за рубежом. 1938. № 9/10. С. 19; *Thierry J.-M.* Monuments arméniens de Haute-Arménie. Paris, 2005. P. 14; <http://virtualani.org/varzahan/index.htm>.

¹⁴ *Oswald F.* A Treatise on the Geology of Armenia. London, 1906. P. 35–36.

«владельцем аль-Халидата» (то есть стратигом или дукой фемы Халдия) был союзник Давида Чордванел, происходивший из Тао¹⁵.

ВИЗАНТИЯ

Откуда же эта необычная «лучевая» декорация могла в 960-е годы попасть в Тао? Д.С. Наатакян не нашел ей аналогов ни в грузинской, ни в армянской архитектуре как до-, так и послеарабского времени. Кажется, это не совсем справедливо: известна прокраска охрой клиньев-«лучей» в тропях, причем как в нерегулярном (Сурб-Гаяне в Вагаршапате), так и в регулярном варианте (Атенский Сион)¹⁶. Впрочем, ни типологической, ни генетической связи с «лучевой» декорацией Тао здесь нет.

Поэтому армянский исследователь обращается к византийским памятникам. Однако приведенные им аналогии (аркатура нефов Святого Димитрия в Фессалонике, окна храмов Касторьи, монастыря Константина Липса в Константинополе, Святого Иоанна в Селимврии) вряд ли могут претендовать на роль прямого образца для «лучевой» декорации над окнами Отхта-Экклесии и Хахули как в силу географической удаленности, так и в силу несколько иной природы (чередование узких плинф с толстыми слоями раствора в последних трех примерах) или функции (интерьерная декорация арок в Фессалонике). Между тем подобная полихромная декорация над окнами хорошо известна как в римской архитектуре (например, в арках над окнами на фасаде Каср-аш-Шам в Каире)¹⁷, так и в ранневизантийских храмах (например, на внутренних арках окон Святой Софии Константинопольской) и в расположенных неподалеку от Юго-Западной Грузии средневизантийских памятниках Центральной Анатолии.

Продолжая ряд аналогий Д.С. Наатакяна, следует обратить внимание на Чанлы-Килисе в Каппадокии¹⁸, второй четверти XI века, где между плинфами в арках сложно профилированных глухих ниш на парадных южном и восточном фасадах (ил. 14.1) положены очень толстые слои раствора, что создает в нижней арке эффект «лучей», типичный и для константинопольской архитектуры, которая любит «согласовывать» плинфы в сложно профилированных арках¹⁹. Этот декоративный прием применен в Чанлы-Килисе вполне осознанно, так как на обращенном к горе северном, «заднем» фасаде дополнительные арки выполнены в камне. Аналогом данной декорации на западном фасаде храма служит разделка арок над дверями красными и белыми ромбами (ил. 14.2), причем посредством их прокраски.

Но еще ближе к полихромной декорации памятников Юго-Западной Грузии стоит другой каппадокийский храм – Святого Георгия (Карагедик-Килисе) в Перистремме

¹⁵ См.: *Vinogradov A.* Georgian influence on Byzantine art: the case of Varzahan // International conference Georgia – Byzantium – Christian East. Abstracts of papers. Album. Tbilisi, 2017. P. 236–237.

¹⁶ Изображения см. в кн.: *Казарян А.Ю.* Церковная архитектура стран Закавказья VII века. М., 2012. Т. II. Ил. 492; Т. III. Ил. 1916.

¹⁷ *Ousterhout R.* Rebuilding the Temple: Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre // Journal of the Society of Architectural Historians. 1989. Vol. 48. P. 74. Fig. 18.

¹⁸ *Idem.* A Byzantine Settlement in Cappadocia. Washington, D.C., 2005. P. 17–78.

¹⁹ *Idem.* Rebuilding the Temple... P. 74.

(современная Ихлара) IX–X веков²⁰. Здесь на северном, «парадном» фасаде сложно профилированная, как и в Чанлы-Килисе (только в два, а не в три облома), глухая арка в западном прясле, а также аналогичные двойные арки над тремя окнами (на обоих обломах у центрального и на верхнем у боковых) центрального прясла выложены посредством чередования известнякового блока и группы из двух вертикально поставленных плинф, равной по общей ширине одному каменному блоку, – в результате получается подобие вышеописанной «лучевой» кладки, только с более короткими и несколько сбитыми с оси «лучами» (ил. 15). При этом блоки были обведены по контуру красной линией (включая нижнюю грань), а раствор между плинфами и блоками затерт цемянкой темно-красного цвета, объединяя отдельные плинфы в красные блоки. Над центральным окном помещены три рельефные розетки, также покрашенные охрой. Полихромия фасада была подчеркнута и прокраской всех (!) швов между квадратами охрой при помощи шнура.

В церкви Святого Георгия в Перистремме такая декорация над окнами появилась за счет удвоения арок с чередованием двух цветных блоков (здесь – красного и белого), которое мы видели в уже упоминавшихся арках фессалоникской базилики Святого Димитрия VII века, где в нижнем ярусе сменяют друг друга камни разного цвета, а в верхнем эта декорация симитирована при помощи живописи²¹. «Полосатые» арки из разноцветных камней продолжают жить и в средневизантийской архитектуре других регионов²², в том числе в сочетании с чередованием в арках плинфы и камня (как в Перистремме)²³.

Откуда такая декорация могла появиться в Каппадокии, где церковь Святого Георгия в Перистремме представляет собой, по сути, единственный ее полноценный пример? В Малой Азии мы знаем только один регион, где подобная декорация устойчиво существовала как в ранне-, так и в средневизантийский период. Это побережье Ликии. В ранневизантийское время «полосатые» арки активно используются здесь в арочных завершениях окон (апсиды храмов на Какаве (современная Кекова) и Олуклу-Тепе, перистиль (епископия в Олимпе)), проемов (дом в Панорме (современный Сарыгерме), епископия в Олимпе), ниш (епископия и «здание с мозаиками» в Олимпе, где они сочетаются с другими видами фигурной кладки из кирпича: зубчатыми карнизами, орнаментами и т.п.) и апсид (храм на Какаве), причем в последнем случае в двойной арке цветные блоки расположены в шахматном порядке²⁴.

Эта традиция продолжает жить и в средневизантийской Ликии. Так, на фасаде храма в ликийской Аполлонии²⁵ «полосатые» арки над входами рифмуются с античным фризом из триглицфов и метопов (ил. 17). Еще один средневизантийский ликийский пример –

²⁰ Restle M. Studien zur frühbyzantinischen Architektur Kappadokiens. Wien, 1979. S. 83. Plan 48. Abb. 147–154; Pekak S., Soykan A. Aksaray, Belisırma Köyü, Karagedik Kilise // Edebiyat Fakültesi Dergisi. 2013. Cilt 30.1. S. 199–225.

²¹ Изображение см. в кн.: Bauer F.A. Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios. Regensburg, 2013. S. 122–127.

²² Ср. декорацию в интерьере построенного около 1200 г. столичного храма Богородицы Кириотиссы (современная Календери-хане-Джами), подражающего декору Святой Софии Константинопольской.

²³ На западных пряслах южного фасада константинопольской Атик-Мустафа-Паша-Джами (IX в.) это позднейшая, возможно, даже палеологовская добавка (см.: Theis L. Flankenräume im mittelbyzantinischen Kirchenbau. Wiesbaden, 2005. S. 50).

²⁴ Hild F., Hellenkemper H. Lykien und Pamphylien. Wien, 2004. Bd. 3. Abb. 135–136, 274, 289. (Tabula Imperii Byzantini; 8); Öztaşkın M. & G.K. «The Building with Mosaics» in Olympos: A Comparative Evaluation of Finds and Building Construction // BYZAS. 2012. Vol. 15. P. 277–287; Öztaşkın G.K. Olympos Episkopeionu Tuğla Süslemeleri // International Young Scholars Conference II: Mediterranean Anatolia. 4–7 November 2015. Symposium Proceedings / Ed. by O. Tekin. Antalya, [s.d.]. P. 615–627.

²⁵ Hild F., Hellenkemper H. Lykien und Pamphylien. Wien, 2004. S. 447. Bd. 2. Abb. 25–29.

храм Святого Николая в Мирах²⁶, где в 1042–1043 годах константинопольский диакон Иоанн Орфантроф помимо украшения храма пристроил с юга галерею и парэклесий, перекрыв его и два других ранневизантийских парэклесия купольными сводами со ступенчато повышающимися подпружными арками на консолях, что указывает на работу центральноанатолийских мастеров²⁷. В этих арках (ил. 16.1), а также в двойных арках над входами (ил. 16.2) группы из трех-четырех плинф чередуются с каменными блоками аналогичной ширины.

Такой прием (иногда скрывавшийся поверх штукатуркой) с совпадением в обеих арках образующих «лучи» плинф, как и ряд других (см. ниже), типичен и для ктиторских построек византийских императоров конца 1030-х – 1040-х годов: перестроенного храма Воскресения в Иерусалиме (1037–1046)²⁸ (ил. 11) и заказанного Константином IX Мономахом кафоликона Неа Мони на Хиосе (1042–1049)²⁹ – в последнем с «полосатыми» арками (ил. 12) соседствуют в интерьере уже упоминавшиеся арки с чередованием камней (темных и светлых). Сходства и различия в применении тех или иных строительных приемов в этих памятниках, а также в родственном им Спасо-Преображенском соборе в Чернигове можно видеть в следующей таблице.

ПАМЯТНИКИ	ПРИЕМЫ							
	«малоазийские»				?	«столичные»		«элла- дские»
	ступенчатые арки	глухие купола	приспелые колонны	«полосатые» арки	разранка под квадраты	opus mixtum	пучковые пилястры	cloisonné, керамо- пластика
Миры	+	+	+	+	+	-	-	-
Иерусалим	-	?	+	+	?	+	+	-
Хиос	-	+	+	+	+	+	-	+
Чернигов	-	-	-	-	+	-	+	+

Поскольку арки из чередующихся плинф и камней мы видим в Ликии еще с ранневизантийского периода, то вероятней, что у работавших в 1040-х годах мастеров они появились именно оттуда, причем впервые, скорее всего, именно в Мирах (в 1042–1043 годах): на это указывают и типичные для Анатолии ступенчато повышающиеся подпружные арки и отсутствие кладки *opus mixtum*, присутствующей в Иерусалиме и на Хиосе. Что касается дальнейшей работы этих мастеров, то наиболее вероятным представляется сле-

²⁶ Peschlow U. Die Architektur der Nikolaoskirche in Myra // Myra: Eine lykische Metropole in antiker und byzantinischer Zeit / Hrsg. von J. Borchardt. Berlin, 1975. S. 303–359. (Istanbuler Forschungen; 30).

²⁷ Об этих арках см.: Виноградов А.Ю., Елишин Д.Д. Средневизантийский храм Учаяк и некоторые вопросы строительной техники в Малой Азии // Белградский сборник. СПб., 2016. С. 7–27. (Труды Государственного Эрмитажа; 80).

²⁸ О перестройке см.: Ousterhout R. Rebuilding the Temple...; Idem. Architecture as Relic and the Construction of Sanctity: The Stones of the Holy Sepulchre // Journal of the Society of Architectural Historians. 2003. Vol. 62. P. 4–23; о ее дате см.: Biddle M. The Tomb of Christ. London, 1999. P. 79.

²⁹ См.: Ousterhout R. Originality in Byzantine Architecture: The Case of Nea Moni // Journal of the Society of Architectural Historians. 1992. Vol. 51. P. 48–60.

дующий вариант развития событий: из Мир Ликийских строители отправились в Иерусалим (1043–1046), где присоединились к столичным мастерам, которые использовали технику *opus mixtum* и сложные пучковые пилястры, имеющие редкую аналогию в константинопольской церкви Святого Георгия в Манганах (и Спасе Черниговском), а параллельно на Хиосе (1044–1049) эти мастера соединились с мастерами «элладской» школы, откуда ее константинопольские и «элладские» члены частично ушли в Чернигов. В таком случае вся деятельность этой менявшей состав артели приходится на правление Константина Мономаха, по чьему заказу она частично и работала (в Иерусалиме и на Хиосе).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, «полосатые» арки и «лучевую» декорацию над окнами мы видим и в римской, и в ранневизантийской архитектуре, причем как в экстерьере, так и в интерьере. Благодаря престижу таких храмов, как Святая София Константинопольская, и византийским мастерам, работавшим в мечети Кубат аль-Сахра в Иерусалиме (691 год), они попали и в исламскую архитектуру, трансформировавшись в Испании также в сторону «лучевой» декорации (см., например, ворота Баб аль-Вузара (Святого Стефана) в главной мечети Кордовы, 786–787)³⁰. С ранневизантийского времени они встречаются и в Ликий, а не позднее IX–X веков попадают в Каппадокию. Это обстоятельство вкупе с керамическими блоками в самой ранней «лучевой» декорации Тао говорит в пользу заимствования данного приема из византийской Малой Азии и переносе его в Юго-Западную Грузию 960-х годов³¹. Но каким путем и где именно оно могло происходить? Наиболее вероятны два пути: приезд византийских мастеров и заимствование через контактную зону. Учитывая появление «лучевой» раскраски в Отхта-Экклесии, в возведении которой принимали участие византийские строители, в том числе плинфотворители (ср. керамические «лучи»), логично связать это появление именно с названными мастерами. Такая взаимосвязь тем показательней, что в строившемся параллельно тем же Давидом Куропалатом соборе Ошки нет ни оригинальной «лучевой» раскраски, ни следов деятельности византийских строителей.

Откуда же пришли эти мастера? В средневизантийских храмах Трапезунта (Святой Анны, Накип-Джами, древних частях Панагии Хрисокефалос) ни «полосатых» арок, ни «лучевой» декорации не встречается. Поэтому византийские мастера пришли в Тао, скорее всего, из Каппадокии, откуда, вероятно, «полосатые» арки попали также в тетраконх монастыря Девяти святых в Тордане (современный Доганкей)³² в соседней феме Месопотамия, где она использована (как и в Мирах) в подпружных арках, а также в пилястрах под ними (ил. 18).

Длинные же плоские «лучи» красного цвета, в том числе керамические, вместо двойных арок появляются, вероятно, именно в Тао в 960-х годах, очевидно, под влиянием местной традиции второй четверти X века выкладывать камни над окном «лучами» (например, купола Опизы (923–954) и Хандзты (908–941), ил. 19) и, возможно, как воспоминание о доарабской декорации тромпов (см. выше)³³, которая встречается и на соборе в Ани (980–1001). Увы, формат плинфы Отхта-Экклесии, близкой по формовке средневизантийской, не совпадает с параметрами кирпича в тех малоазийских областях, где мы видели «лучевую» кладку: Каппадокии (Карагедик-Килисе, Чанлы-Килисе, Уччак) и Ликии (церковь Святого Николая в Мирах, Маставра/Дереагзы), равно как и средневизантийской плинфы Понта³⁴. Из Тао как знак локальной идентичности «лучевая» декорация, выполненная теперь из зеленого песчаника (видимо, из-за невозможности сделать керамические блоки), попадает в октагон Варзахана, который был построен, вероятно, происходившим из Тао приближенным Давида Куропалата в 980-х годах. Наконец, позднее в подражание престижным церквям в Отхта-Экклесии и Хахули «лучевая» декорация наносится охрой над окнами в Пархали, Ошки и, возможно, Долискане, очевидно, как некий «престижный» мотив, не перешедший, однако, в архитектуру других грузинских земель.

³⁰ Изображение см. в кн.: Islam. Kunst und Architektur / Hrsg. von M. Hattstein und P. Delius. Köln, 2000. S. 43, 221.

³¹ Влияние мусульманской Испании на Тао почти исключено, да и к тому же там «лучевой» декорации нет над окнами.

³² Thierry J.-M. Le Mont Sepuh: étude archéologique // Revue des études arméniennes. 1988–1989. T. 21. P. 402–407; *Idem*. Monuments arméniens de Haute-Arménie. Paris, 2005. P. 122–125. No. 158. Fig. 51. Ph. 63–65. Традиционная его датировка около 625 г. (см. также: Казарян А.Ю. Церковная архитектура стран Закавказья VII века. М., 2012. Т. II. С. 52–53) не выдерживает критики, так как плинфа использована здесь уже в нижних частях здания, что невозможно для VII в.

³³ Вспомним, что Атенский Сион (или Мцхетский Джвари) был скопирован абхазским царем Георгием II в Мартвили (925–957).

³⁴ Bryer A., Winfield D. The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos. Washington, D.C., 1985. Vol. 1. P. 356. Здесь не учтена плинфа Святой Анны в Трапезунте: в арках она квадратная (использованы также половинки), форматом примерно 35 x 35 см.

Я.Э. Зеленина

О НЕКОТОРЫХ
ОСОБЕННОСТЯХ
РАЗВИТИЯ ПОЗДНЕЙ
КИПРСКОЙ
ИКОНОПИСИ

Кипрская средневековая живопись, за исключением хрестоматийных памятников, внесенных в список Всемирного наследия ЮНЕСКО, мало изучена российскими искусствоведами, в основном из-за труднодоступности древних церквей, разбросанных по территории гор Троодоса. Тем более это касается поздних храмовых росписей и икон, которые, как правило, остаются незамеченными рядом с древностями, представленными не только в кипрских государственных и церковных музеях, но также в храмах и монастырях. Несколько лет назад мне посчастливилось работать над подготовкой раздела об искусстве Кипра XVI–XX веков для «Православной энциклопедии»¹ в соавторстве с замечательным исследователем Ольгой Викторовной Лосевой, недавно безвременно ушедшей из жизни. В этой памятной статье на основе греческих публикаций² и собственных наблюдений мы попытались составить по возможности полную картину развития позднего кипрского искусства, его основных художественных направлений³. К этой теме хотелось бы вернуться и продолжить ее изучение, поскольку многие наблюдения в том небольшом по объему тексте были высказаны лишь предположительно.

Позднее иконописание на Кипре развивалось в русле поздневизантийского и греческого искусства, но имело свою специфику. Как и в ранний период, выделяются два основных направления. Во-первых, консервативное местное искусство, ориентированное преимущественно на период расцвета кипрской иконо-

писи в XII–XIII столетиях и на классические произведения палеологовской живописи. И во-вторых, привнесенные на остров извне новые стилистические веяния, быстро приобретавшие приверженцев среди иконописцев-киприотов. Поскольку на Кипре сохранилось большое количество подписных и датированных икон XVII–XIX веков, то основные вехи развития иконописи этого центра определяются достаточно четко. Хотя подписи на кипрских иконах известны и в более раннее время, с XVII столетия это явление становится повсеместным. На основе этих надписей можно создать полноценную, вполне документированную историю развития кипрского искусства после турецкого завоевания. Надписи можно обнаружить практически на каждой храмовой иконе, кроме верхних рядов иконостаса (в едином комплексе число подписей в нижнем ряду тоже могло ограничиваться). В них нередко содержится имя мастера (авторство обозначено словом «рука» – χεῖρ), дата написания образа и, гораздо чаще, отмечено «моление» того или иного заказчика.

Кроме икон на сравнительно видных местах – как правило, на панелях под местным рядом – подписывались иконостасные ансамбли, а также циклы храмовых росписей. Все это, безусловно, облегчает работу исследователей. Хотя стилистическая картина кипрского искусства в целом является пестрой и разнообразной и в ней присутствуют «низовые» пласты народного творчества, формирование ведущих тенденций развития живописи связано, как правило, с именами мастеров, чьи произведения стали эталонными и в большей или меньшей степени повлияли на современников.

Одним из самых ярких и характерных явлений кипрской иконописи XVII столетия было, несомненно, творчество мастеров священника Павла Иерографа (Священнописца) и иеромонаха Леонтия. Первый из них работал в более традиционной для стран греческого мира стилистике (не специфически кипрской), хотя и имел свой индивидуальный авторский почерк, делающий его произведения хорошо узнаваемыми. Мастер создал несколько фресковых циклов, и его дар монументалиста явно проявился в иконах. Это видно на примере образа Архангела Михаила 1652 года из Музея Киккского монастыря (ил. 1). Павел Иерограф – приверженец крупных форм, коренастых фигур, плотно заполняющих все пространство иконной композиции. Эти особенности присущи уже ранним произведениям художника, работавшего с 1620-х годов. Доличное не имеет сложной пластической разработки – как правило, оно строится на сопоставлении плоскостного, богато орнаментированного золотом верхнего одеяния (орнаменты отличаются вариативностью) и более сдержанного по декору испода. «Руку» Павла можно легко определить по типажам и трактовке ликов – широкоскулых, с темными глазами и длинным прямым носом, завершающимся округлым кончиком. Мастер по-особому пишет брови и надбровные дуги – так что над переносицей образуется подобие темного треугольника. Лики выполнены розоватым охрением по темному коричневому санкирию. Размещение авторских надписей на иконах варьируется: они встречаются на фоне и поземе, а также на отдельной полосе возле нижнего края. Некоторые произведения, и в их числе образ первомученицы Феклы из монастыря Георгия Мавровуни (насколько известно, эта икона напрямую не связывается с наследием художника), явно восходят к творчеству

¹ Л[осева] О.В., З[еленина] Я.Э. Кипр: Изобразительное искусство // Православная энциклопедия. М., 2013. Т. XXXIII. С. 625–630.

² См., например: *Sophocleous S. Icons of Cyprus: 7th–20th Centuries.* Nicosia, 1994; *Χατζηδάκης Μ., Δρακοπούλου Ε.* Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830). Αθήνα, 1997. Т. 2; *Συμεών (Συμεών), αρχιμ.* Οι ταπεινοί αγιογράφοι της Κύπρου κατά την Τουρκοκρατία (17ος–19ος αιώνας). Ιερά Μονή Αγίου Γεωργίου Μαυροβουνίου, 1998; *Στυλιανός Κ.Π.* Путеводитель: Музей Свято-Киккского монастыря. Никосия, 1998; *Eliades I.A.* Cultural Interactions in Cyprus 1191–1571: Byzantine and Italian Art // *Power and Culture: Hegemony, Interaction and Dissent* / Ed. A. Cimdiņa, J.P. Osmond. Pisa, 2006. P. 15–31; *Ηλιάδης Ι.* Οι ζωγραφικές τάσεις κατά τους πρώτους αιώνες της Τουρκοκρατίας στην Κύπρο (16ος–17ος αιώνας) // *Κύπρος από την αρχαιότητα έως σήμερα.* Αθήνα, 2007. Σ. 406–429; *Παπαγεωργίου Κ.* Η αναγεννησιακή αγιογραφία στην Κύπρο τέλη 19ου και 20ου αιώνας. Λευκωσία, 2010; *Η Μόρφου ως Θεομόρφου: Του χθες, του σήμερα και του αύριο: [Ο κατάλογος].* Λευκωσία, 2011; Л[осева] О.В. Киккский монастырь // Православная энциклопедия. Т. XXXIII. С. 439–449.

³ При изучении кипрской иконописи XVII–XIX веков были также использованы малоизученные и неопубликованные произведения, хранящиеся в Музее икон в церкви Архангела Михаила в Киринии.

мастера (ил. 2). Если это и не его собственные работы, то, несомненно, образцы иконописания из круга его последователей.

Еще большей самобытностью отличается творчество иеромонаха Леонтия. Некоторые особенности личного письма на подписных иконах этого мастера, выдающих возможное знакомство его с произведениями изографов Оружейной палаты, позволили отождествить автора с неким Леонтием Лефкосийцем, который в течение десятилетия обучался «в Московии»⁴ (это свидетельство может объяснить интерес наших ведущих изографов к изводу Киккской иконы Богоматери). Работы мастера легко опознаются по характерным приемам – таким как «подрумянка» верхнего века глаз и изображение «слезника», ранее в столь выраженной форме не известные у кипрских мастеров. Красноватое верхнее веко леонтьевских ликов – это доведенный до остроты прием, известный и в древних кипрских иконах. Художник мог позаимствовать его у мастеров, работавших на Кипре в период господства венецианцев в конце XV – первой половине XVI века, да и из многих произведений XIII столетия. Едва заметный «слезник» в виде красноватой точки в уголке глаза есть и на иконах Павла Иерографа, датируемых более ранним временем. Однако иеромонах Леонтий доработал или даже утрировал эту форму. Вместе с тем художественный язык Леонтия все же сильно отличается от современной ему русской иконописи, ведь к периоду расцвета и широкого распространения «живоподобного» стиля мастер уже возвратился на Кипр. Можно также предположить, что в России на Леонтия произвели впечатление иконы грозненского времени – под их влиянием в творчестве художника появились скорбные интонации, напряженный излом бровей в ликах святых, графическая выразительность.

Сравнивая иконы святого Иоанна Предтечи из Византийского музея в Никосии и Музея икон в Киринии (на турецкой территории Северного Кипра), можно заметить, что в течение пяти лет, прошедших между созданием этих произведений в 1680 и 1685 годах, приемы моделировки власяницы и гиматия, рисунка волос святого мало изменились (ил. 3). В изображении фигур заказчиков и сюжетных композициях мастер следует местным традициям. Его авторству принадлежат работы разного размера и степени детализации, сравнительно упрощенные по письму или изысканно-декоративные, с утонченной орнаментацией и цветными лессировками по золоту. К ним относятся, например, образ апостола Иоанна Богослова 1679 года из монастыря Богородицы Амирус близ Апсью, иконы преподобного Онуфрия Великого 1683 года и апостолов Варфоломея и Варнавы конца XVII века в Византийском музее имени архиепископа Макария III в Никосии (ил. 4), образ святителя Феофана Нового 1689 года в резиденции митрополита Морфского в Эвриху, возможно икона Архангела Михаила 1690 года в музее монастыря преподобного Иоанна Лампадиста и др.⁵ Многие качества живописи художника типичны в целом для кипрской иконописи XVII столетия.

⁴ По сведениям О.В. Лосевой, это сообщение содержится в Сборнике служб Карпасским святым из церкви Святой Троицы в Ризокарпассо (1732/33), см.: Лосева О.В., Зеленина Я.Э. Указ. соч. С. 627.

⁵ См., например: Χατζηδάκης Μ., Δρακοπούλου Ε. Ορ. сит. Σ. 157.

Произведения самого мастера Леонтия легко узнаются по своеобразным деталям рисунка и письма, особенно личного, однако его наследие не дало значительного импульса к последующей разработке таких художественных решений. Среди икон без авторских подписей, напоминающих в чем-то манеру Леонтия, есть и более грубоватые по исполнению, без тончайших нюансов и многослойных лессировок в личном письме. Так выглядит, например, образ преподобного Антония Великого из посвященного ему храма в Келье. Значит, и у наследия иеромонаха Леонтия тоже были свои адепты.

Вплоть до конца XVIII столетия основным мотивом творчества киприотов являлась ориентация на средневековое искусство. В интерпретации его многочисленными художниками так называемой школы монастыря святителя Ираклидия Тамасского близ Политико прочитывается восхищение и традициями древнекипрского искусства, и не столь далеко отстоящими по времени образцами поствизантийской живописи конца XV–XVI века. Творчество нескольких поколений мастеров, наставников и учеников, в основном монахов, имевших священный сан, стало целостным и наиболее значительным художественным явлением кипрского искусства середины – второй половины XVIII века⁶. Множество храмов, особенно монастырских, по всему Кипру было украшено художниками этой мастерской, именно их трудами произошло обновление ряда иконостасов, полностью написанных или частично замененных.

Образцы творчества иконописцев этой мастерской можно встретить не только в самом монастыре святого Ираклидия, но практически в каждом кипрском храме, возведенном не позднее XVIII века. Отдельная тема, которую мы попробуем рассмотреть впоследствии, – о влиянии мастеров-ираклидиевцев на развитие кипрских иконостасов. Здесь же отметим только, что небольшие иконостасы этого времени включали поясной апостольский деисус и местный ряд, а наверху обычно завершались Распятием с предстоящими. В составе наиболее значительных иконостасов, если это не камерная монастырская церковь, присутствует также и праздничный ряд, причем композиции икон (как и приемы письма) повторяются от комплекса к комплексу. Кроме узнаваемого стиля, есть и прямые обозначения авторства: представители мастерской, как правило, подписывали хотя бы один образ в иконостасе, оставляли свои имена на панелях подместного ряда и в храмовых росписях. Если над ансамблем трудились несколько мастеров, перечисляются все поименно, с указанием их духовного сана. Вот наиболее известные имена: иеромонахи Иоанникий, Филарет (Старший и Младший), Леонтий, иеродиакон Нектарий и др.

Стилистика монастырского искусства практически лишена новаций и западного влияния, проникшего разве что в единичные детали и изводы, такие как «Восстание из Гроба». Для нее характерны повышенная эмоциональная выразительность образов, изящная графика рисунка и декора, глубина пространства, использование цветных лаков и чеканки по золоту. По-особому написаны горки и облака, в колорите, довольно разнообразном и интенсивном, используются оттенки серого цвета. Лики отмечены некоторой заостренностью черт, подчеркнутой контрастностью личного письма, нередко

⁶ Образцы иконописи и монументального искусства мастерской см., например: Τερά Μονῆς Ἀγίου Ἰρακλειδίου. Λευκωσία, [2001]; Τερά Μονῆς Ἀγίου Μηνῆ. Λάρνακα, 2001.

с плотным, сильно разбеленным охрением. В напряженных изломах бровей просматриваются те же тенденции, что и в творчестве иеромонаха Леонтия Лефкосийца. Это, прежде всего, монашеское аскетическое искусство, демонстрирующее силу духа. Небольшие лики столь же выразительны: крупные черты лица, белильная карнация, очень широкие крылья носа, яркая киноварь уст – в их решении заметна отточенность приемов, элементы скорописи (ил. 5). Часто используется ассист, полностью покрывающий одеяние святого.

Представители этой мастерской были и своего рода иконографами: они разработали несколько иконописных изводов, получивших вскоре широкое распространение, создавали программы иконостасов и монументальных живописных ансамблей. Одним из заметных образов ираклидией мастерской стало изображение апостола и евангелиста Иоанна Богослова в момент Божественного откровения. И хотя мастера не использовали постоянно уже найденные схемы, а находились в творческом поиске, есть нечто общее, что сближает все образы евангелистов, вышедшие из-под кисти художников этой школы. Их авторству часто принадлежат изображения на церковных амвонах, обновление которых, вероятно, совпало с деятельностью мастерской. Мастера монастырской школы создали ряд храмовых и особенно почитаемых икон, причем разница индивидуальных манер на иконах местного ряда не нарушала единства живописного ансамбля. Наряду с иконостасами мастера исполнили несколько крупных монументальных циклов, где еще в большей степени проявилось их иконографическое мастерство (ил. 6).

«Школа монастыря святого Ираклидия» стало, вероятно, последним крупным национальным художественным явлением, характеризующим вкусы киприотов в области искусства и восходящим в той или иной мере к периоду расцвета местного иконописания. В дальнейшем основная линия развития кипрской иконы формировалась уже под влиянием творчества приезжих мастеров, которые обретали на Кипре своих учеников и последователей.

Наследие мастера, создавшего в 1793–1797 годах многоярусный иконостас церкви праведного Лазаря в Ларнаке, можно было бы назвать наивысшим воплощением стилистики барокко в кипрском искусстве. Даже при всем несоответствии стилей, он необыкновенно подходит по цветовому решению к интерьеру древнего храма с его каменными стенами. Преобладающий холодный высветленный колорит с интенсивными золотыми акцентами, динамичные фигуры, данные крупным планом на иконах местного ряда, струящиеся контрастные складки одежды, прозрачные драпировки, бледные, но округлые полнощечные лики с мелкими чертами и легким румянцем на щеках, поражающие своей синевой пейзажи, очень необычные ракурсы (как, например, колесница пророка Ильи, развернутая лицом к зрителю в зареве огня), окружающие образ святого детали и надписи – все свидетельствует о том, что мастер был профессионалом своего дела с большим творческим потенциалом. Нельзя не заметить такую интересную деталь авторского почерка, как небольшая припухлость сбоку от носа, характерная в первую очередь для аскетических ликов, – она отсутствует в образах Иисуса Христа и Богородицы, юных мучеников и дев (ил. 7, 8).

Конечно, этот иконостас не был выполнен одним иконописцем, хотя композиции праздничного ряда тоже отличаются необыкновенным разнообразием пространственных, архитектурных и пейзажных форм. Фигуры священных персонажей на первом плане в праздниках еще более обильно украшены золотом (и, вероятно, лаками), чем на изображениях местного ряда. Некоторые иконы в деисусном ряду как будто написаны более упрощенно, да и стоящий отдельно храмовый образ «Воскрешение праведного Лазаря» создает несколько иное впечатление от передачи в нем пространства и пластики фигур, карнации ликов. Автором этого иконостаса называют Михаила Проскинитиса (Паломника) из Марафасы и его учеников. Его иногда отождествляют с Михаилом Киприотом⁷, который, по-видимому, в свою очередь, был учеником Михаила, сына Апостолиса (Фессалоникийца, или Фессалийца), судя по прозвищу, приехавшего из Греции⁸. По стилю и уровню исполнения подписных произведений этих мастеров последний нам представляется более вероятным руководителем или же ведущим исполнителем работ по созданию иконостаса в Ларнаке. Икон обоих Михайлов – Фессалоникийца и Киприота – сохранилось не так много, и они довольно разнообразны, наиболее известны их произведения, хранящиеся в Киккском монастыре. Разница в двадцать лет отделяет две подписные работы первого: «Спас Нерукотворный» 1776 года из Музея Киккского монастыря и «Христос Великий Архиерей» 1799 года из монастырского кафеликона. Отчетливо видны два творческих подхода, различающиеся по цветовой палитре и использованию золота. Когда мастер начинал работать на золоте, мягкие выбеленные лики со светлым сероватым санкирем на его иконах приобретали более насыщенный розоватый цвет.

На протяжении 1780-х годов, за десять лет до создания лазаревского иконостаса, Михаил Киприот все-таки оставался последователем своего более опытного наставника. Иконы «Архангел Михаил» 1782 года, «Святители Тихон, Парфений и Мелетий» 1788 года из киккского музея хорошо иллюстрируют его манеру: она более графична и декоративна, формы не так пластичны, пространство остается плоскостным даже при наличии линий прямой перспективы на поземе с мраморными плитами. Особенно отличается «золотопробельная» разделка одеяний, далекая от аристократичных струящихся складок икон местного ряда из собора в Ларнаке. Манера мастера в большей мере напоминает живопись храмового образа «Воскрешение Лазаря» из этой церкви. Но в целом Михаил Киприот владел теми же художественными приемами, что и Михаил Фессалоникиец.

Вместе художники работали над созданием иконостаса монастыря великомученика Пантелеимона в Ахера в 1772–1774 годах – почти за четверть века до появления иконостаса в Ларнаке (праздничный ряд Пантелеимоновской церкви был выполнен раньше мастерами монастыря Ираклидия). Однако, судя по подписям и стилистике местных икон, главным мастером был все-таки Михаил «Θετταλως» (ил. 9). Иконостас этого скромного монастырского храма имел совершенно иную концепцию, чем монументальный лазаревский ансамбль. В нем, небольшом по размерам, иконы исполнены на золоте,

⁷ [Παπαγεωργίου] Α. Μιχαήλ Προσκυνητής η Χατζημηχαήλ // Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια. Λευκωσία, 1989. Τ. 10. Σ. 90.

⁸ См. о нем: Χατζηδάκης Μ., Δρακοπούλου Ε. Ορ. cit. Σ. 195.

и этим, возможно, обусловлена разница в подходе к решению композиций: нет крупных динамичных форм, вместо них преобладают соразмерность пропорций, равновесие и статика. Уже на этих ранних иконах можно обнаружить авторский художественный элемент личного письма – выступающую округлую форму на лице сбоку от носа. Мастера варьировали свои художественные находки: невесомые струящиеся складки одеяний на храмовой иконе целителя Пантелеимона уже предвосхищают творчество мастеров 1790-х годов.

В конце 1780-х годов с острова Крит на Кипр приехал художник Иоаннис Корнарос и совершенно изменил художественные приоритеты киприотов, проработав на острове немногим более двадцати лет⁹. При этом его творчество оказало необыкновенное влияние на кипрское искусство XIX века, которое вплоть до 1870–1880-х годов опиралось преимущественно на наследие Корнароса. В кипрских храмах иконы его последователей встречаются едва ли не чаще, чем произведения мастерской монастыря Ираклидия.

Не совсем понятно, чем Корнарос снискал такую фантастическую популярность, ведь его оригинальная манера не имеет ничего общего с традиционным средневековым, поствизантийским и более ранним критским наследием. Возможно, здесь сказались личные качества мастера, его благочестие, особое отношение к иконописанию. Возможно – авторитет главных кипрских монастырей в вопросах церковного искусства или индивидуальные вкусы церковных иерархов. До приезда на Кипр художник длительное время работал на Синае. Так или иначе, именно ему было доверено создание новых образов в иконостасе кафедрального собора апостола Иоанна Богослова в Никосии. Корнарос выполнил также роспись в алтаре кафоликона Киккского монастыря и целый ряд икон для местного ряда соборного иконостаса. Среди них такие редкие сюжеты, как «Евангелист Лука пишет икону Божией Матери» и «Евангелист Лука показывает Богородице выполненную им икону» начала 1790-х годов. Свои произведения Корнарос часто подписывал почти монограммой из нескольких букв – инициалов. Конечно, такую криптограмму могли прочесть только знатоки.

Не исключено, что авторитет Иоанниса Корнароса был завоеван и его работами над «копированием» главной монастырской святыни – Киккской иконы Богородицы, скрытой завесой от глаз молящихся и оттого окутанной особой тайной (ил. 12). Работы художника, хранящиеся в Музее Киккского монастыря и на его подворьях в Никосии, позволяют охарактеризовать основные черты стиля мастера. Как правило, его композиции написаны на чеканном золотом или синем фоне с обильным использованием цветных лаков по золоту, крупный центральный образ окружают многочисленные миниатюрные сцены и образы, округлые лики имеют характерный типаж с мелкими чертами (у аскетов – невероятно высокие и выпуклые лбы) и мягкую светлую карнацию, одежды и фон детально разработаны и украшены орнаментикой, декоративными элементами и пространственными надписями. Это профессиональное искусство и вместе с тем доведенная

⁹ См. о нем: Σοφοκλέους Σ. Ο ζωγράφος Ιωάννης Κορνάρος και η Σχολή του // Αρχαιολογία. Αθήνα, 1987. Τ. 25. Σ. 64–70; Χατζηδάκης Μ., Δρακοπούλου Ε. Op. cit. Σ. 110–113; Αοπρα-Βαρδαβάκη Μ. Χείρ ην ζωγράφου Κορνάρου Ιωάννου Κρητός εν τη Μονή της Κύκκου // Η Έρα Μονή Κύκκου στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη. Λευκωσία, 2001. Σ. 312–386.

до максимальной остроты живопись позднего барокко. При всем своеобразии рисунка она привлекает безупречным техническим мастерством, проработкой каждой мелкой детали (ил. 10, 11).

Работы художника свидетельствуют о непрекращающемся творческом поиске мастера: среди них есть списки древних икон, абсолютно новаторские композиции, повторения и вариации уже найденных композиционных решений, стилистические и технические находки. Мастер, несомненно, прославился как создатель новых иконографических изводов, житийных изображений местных святых. После него повсеместно распространились композиции храмовых икон с крупным изображением чтимого святого и несколькими житийными сюжетами в барочных картушах у нижнего края. К ним относится, например, образ кипрского чудотворца преподобного Кендея из одноименного монастыря, написанный в 1787 или 1797 году. В иконостасе кафоликона монастыря преподобного Неофита слева от царских врат помещен чтимый поясной образ основателя монастыря, созданный Корнаросом в 1806 году (спустя столетия лик святого прописан в академической манере, но с ориентацией на образцы ранней иконографии святого). Можно предположить, что Корнаросу доверяли поновлять древние, особо чтимые иконы, например образ Богородицы Агия-Напа при реконструкции живописи в позднее время был наделен приметными особенностями манеры этого художника.

В XIX столетии после работы Корнароса над украшением кафоликона и подворий Киккского монастыря его искусство триумфально процветало по Кипру: повторяли не только новые изводы, но и все приемы мастера, все детали его необычного почерка. В отличие от других стран восточнохристианского мира, где со второй половины XIX столетия значительные позиции завоевала академическая живопись, на Кипре вплоть до конца этого столетия лидирующее место в художественном процессе продолжали занимать последователи Корнароса.

Многие изображения до мелочей воспроизводят образцы критского мастера, иконы из иконостаса кафедрального собора в Никосии. Схожи не только лики, но и драпировки, спадающие характерными острыми «мокрыми» складками. Возможно, именно с эпохи Корнароса в храмовых иконостасах стали помещать с правой стороны иконы святого Иоанна Предтечи. Какой-то из святых Иоаннов был тезоименитым покровителем художника (образ апостола Иоанна Богослова также присутствовал в его творчестве). Трудно представить, насколько консервативной, иконографически и стилистически устойчивой была кипрская иконопись в этом столетии: отсылающие к протографам Корнароса иконы встречаются спустя семьдесят лет после появления образцов. Чреда художественных стилей и направлений, новых интересов и пристрастий как будто не коснулась этого уголка православного мира.

И последний эпизод, связанный с проникновением на Кипр академического искусства. На Кипре сохранилось относительно мало русских икон, как правило это случайные вклады или привезенные паломниками образы. Одно из исключений – четыре иконы местного ряда иконостаса церкви Честного Креста в Омодосе. Несколько лет назад в одной из статей мной было высказано предположение о близости этих произведений художникам

мастерской В.М. Пешехонова, получившим академическую подготовку¹⁰. Такое заключение было сделано из-за характера личного письма икон из Омодоса, которое отличается более живописной моделировкой, чем на собственно пешехоновских иконах. В остальном – по трактовке доличного, фона и особенно по орнаментальному декору полей – эти произведения полностью соответствуют иконописным традициям В.М. Пешехонова. Во время последнего осмотра икон (крайне затруднительного, поскольку они стоят в иконостасе действующего храма) удалось прочесть надпись: «Написан в С. Петербурге иконописцем Василием Пешехоновым 1864 года». Пока можно только предполагать, зачем был сделан этот вклад и как он связан с интересом киприотов к живописи академического направления.

Относительно «академического» (точнее – живописного) периода развития кипрского искусства можно отметить следующее. Интерес к академической передаче формы приходится в основном на XX век и вливается в общее русло развития греческого искусства – на Афоне, в Палестине, в материковой Греции. Лучшие образцы живописного искусства на Кипре связаны с монастырскими традициями, в частности с мастерской монастыря Ставровуни, и сформировались они под влиянием афонской иконописи (на это указывает, например, такая деталь, как украшение золотых элементов тиснением по сырому грунту). Повсеместно распространенные иконы такого типа довольно примитивны, плоскостны и декоративны, а их создатели далеки от владения профессиональной выучкой. Безусловно, обращение к живописным традициям привело к упадку кипрского церковного искусства, которое, при всей восприимчивости к новым веяниям, всегда сохраняло ретроспективную устремленность к средневековым принципам сакрального искусства.

*Протоиерей
А.А. Салтыков*

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЯЗЫКЕ ИКОНЫ ПРЕПОДОБНОГО АНДРЕЯ РУБЛЕВА «СВЯТАЯ ТРОИЦА»

Иконе преподобного Андрея Рублева (ил. 1) посвящено немало исследований, во многих из которых содержатся ценные наблюдения¹.

Продолжая изучать замечательное произведение с целью большей полноты его понимания, необходимо исходить из совокупности всех признаков – иконографических, знаковых, стилистических и прочих. Работа по их систематизации, по сути, пока не произведена, что дает простор многочисленным субъективным утверждениям или, в лучшем случае, предположениям и догадкам, не имеющим серьезного обоснования. Оценка таких признаков сама по себе требует уточнений и проверки.

В «знаковом языке» иконы можно различить два уровня: более общие знаки-символы и более частные знаки, выражающие общение изображенных, в данном случае – Трех Ангелов. Изобразительные символы, формирующие общий понятийный уровень в этом сложном произведении, постоянно описываются и изучаются. Меньше привлекают внимания знаки, выражающие *общение* Трех Личностей².

Между тем таинственное и трудно познаваемое общение Трех Ангелов является важнейшим условием постижения иконы преподобного Андрея. Многие исследователи неоднократно обращались к теме соответствия изображенных в иконе Ангелов Божественным Ипостасям Святой Троицы, то есть именно к их отношениям и их именам. В настоящее время большинство специалистов основательно полагает, что Ангелы изображены слева направо соответственно формулам Символа веры и «Трисвятого», на что указал Л.А. Успен-

¹ Подробные сведения об Андрее Рублеве и его творчестве см.: Дудочкин Б.Н. Андрей Рублев: Биография. Произведения. Источники. Литература // Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV – начала XX веков. Сборник статей в честь Г.В. Попова. М., 2002. С. 300–421; Попов Г.В. Андрей Рублев. М., 2007; Щенникова Л.А. Творения преподобного Андрея Рублева и иконописцев великокняжеской Москвы. М., 2007; Андрей Рублев: Подвиг иконописания / Сост. Г.В. Попов, Б.Н. Дудочкин, Н.Н. Шередега. М., 2010; Преподобный Сергей Радонежский и образ Святой Троицы в древнерусском искусстве. Каталог выставки / Сост. Г.В. Попов, Н.И. Комашко. М. 2013.

² Из известных мне публикаций определенное внимание уделяет этому прот. Николай Погребняк. См.: Прот. Н. Погребняк (еп. Балахнинский Николай). Из истории иконографии Святой Троицы // <http://dobriypastir.ru/aboutauthorsarticle/Троица.pdf>.

¹⁰ Академик В.В. Васильев – автор иконостаса Троицкого собора Русской Духовной Миссии в Иерусалиме // Святая Земля: Историко-культурный иллюстрированный альманах. М., 2012. № 1. Ч. I. С. 206.