

РОСПИСИ ЦЕРКВИ ХРИСТА АНТИФОНИТА В КОНТЕКСТЕ ПОЗДНЕКОМНИНОВСКОЙ ЖИВОПИСИ КИПРА¹

О.А. Воропаева, Москва, 2016

Аннотация

Данная работа посвящена изучению декорации церкви Христа Антифонита, датированных концом XII века. Большая часть работы посвящена изучению стилистических особенностей, на основе которых выделяются три типа образов и одна индивидуальная художественная манера. Для того, чтобы определить место росписей в позднекомниновском искусстве, проводится сравнение с другими росписями Кипра второй половины XII века и за пределами данной территории. Росписи церкви Христа Антифонита демонстрируют нам основные стилистические тенденции и способы трансформации столичной модели.

Abstract

This thesis for Master degree focuses on exploration of the Church of Christ Antifonidis decorations dating from the late XII century. Main part of work concerned with stylistic features, based on which we define three types of images, and one individual artistic manner. In order to determine the place of murals in later comnenian art, we try to compare this fresco with other monuments of Cyprus (and outside the territory) dating from second half of the XII century. Murals of the church of Christ Antifonidis reflects the main stylistic tendencies and methods of transformation of the capital model.

Церковь Христа Антифонита является одним из лучших образцов византийского искусства на всей кипрской территории, представляющий собой главный храм существовавшего здесь ранее одноименного монастыря. Тем не менее, специального исследования, посвящённого росписям церкви Христа Антифонита, на сегодняшний день нет. Во многом это связано с нестабильной политической ситуацией региона:

¹ Данная работа является частью исследования о росписях церкви Христа Антифонита, осуществлённой в рамках написания магистерской диссертации на кафедре всеобщей истории искусств в МГУ им. М.В.Ломоносова.

Антифонит находится на оккупированной территории и долгое время церковь была недоступна для посещения.



Церковь Христа Антифонита. Внешний вид

Расположенный восточнее Кирении между деревнями Святого Амвросия и Калогреа на склонах горной гряды Пентадактилос, храм всегда находился на достаточном удалении от центральных дорог, что способствовало его сохранности.

Мощные стены монастырского храма сложены из местного мягкого охристого туфа. Архитектурный облик церкви представляет собой просторное сооружение с большим ассиметричным куполом, охватывающим практически весь неф, на восьми цилиндрических опорах: две из них ограничивают алтарное пространство от центральной подкупольной зоны, две в восточной части сливаются с подпружными арками и примыкают к стене, выделяя своеобразную подкупольную ячейку; две примыкают к боковым стенам нефа, ещё две находятся в западной части на границе с нартексом XV века. С южной стороны к храму примыкает сводчатая галерея, также построенная во времена франкского владычества.

Подобная архитектурная типология несмотря на свою необычность тяготеет к центрическим византийским постройкам. Высокий купол производит монументальное впечатление, создаётся определённая светотеневая игра: благодаря двенадцати щелевидным оконным проёмам, прорезанным в толще стены барабана, подкупольное пространство кажется свободным при относительно небольшом масштабе постройки и буквально наполненным светом. Освещение в алтарной части более приглушенное, что подчёркивает ее сакральное значение.

Стилиану, отмечая оригинальную типологию Антифонита, датирует постройку концом XII века, оговаривая тот факт, что подобные сооружения возводились на Кипре, о чём свидетельствуют руины замка Святого Иллариона в окрестностях Кирении.

Посвящение Христу Антифониту, т.е. "дающему ответ", связано с распространением парных вкладных икон Христа Антифонита и Богоматери Елеусы ("Милостивой") в середине- второй половине XII века. Подобное явление связано с тем, что при царствовании Исаака Комнина вкладная икона становится своеобразным объектом поминовения благочестивого ктитора.

Поскольку на территории Византийской империи искусство развивалось крайне неравномерно, столичная тенденция проявилась на Кипре лишь в самом конце XII века. Так в монастыре Аракос близ Лагудеры сохранилась диастильная икона 1192 года, изображающая Пантократора. На ней ктитор излагает свою молитву-ходатайство в надписи на раме иконы. Оттуда же происходят настольные иконы "Христос Антифонит" (1992 г.) и "Богоматерь Елеуса" (1192 г.), образующие пару, непрерывно молящуюся за благополучие ктитора.

Росписи храма Христа Антифонита относятся к двум периодам. Живопись в виме, на центральных восточных опорах и арках, в северо-западном углу нефа относятся к концу двенадцатого века. Более поздний слой соотносится с концом XV века, вероятно, он создавался сразу после расширения однефной церкви.

При описании иконографической программы росписей церкви Христа Антифонита, стоит подчеркнуть, что из-за фрагментарной сохранности памятника, многие утверждения окажутся спорными. Отсутствие должного ухода за памятником и отказ от реставрационных работ привели к тому, что многие изображения оказались потёрты или покрыты маслянистыми потёками, пористая и тонкая штукатурка XV века в некоторых местах сбита, в некоторых отходит от стены из-за специфического кипрского климата, и за ней иногда виден предыдущий живописный слой. Так, на одной из восточных опор северной части храма виден лик Богородицы, на северной стене - драпировки одеяний, на северной опоре - фрагмент развёрнутого свитка и часть орнаментального декора.

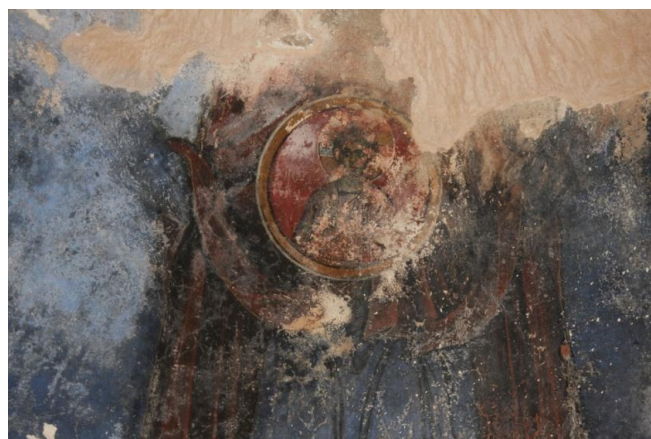


Росписи церкви Христа Антифонита

Система росписи Антифонита во многом соотносится с росписью других кипрских церквей позднекомниновского периода, но представлена более развёрнуто из-за большего масштаба строения. Купол барабана занимает изображение Пантократора и Этимасии с предстоящими Богородью, Иоанном Крестителем и ангелами, в верхнем ярусе барабана изображены апостолы, восседающие на тронах (это первое изображение двенадцати апостолов в куполе на кипрской территории)², ниже в простенках окон частично видны попарно расположенные фигуры пророков с развёрнутыми свитками в руках. На тромпах изображены символы евангелистов и Херувимы.

В конце апсиды помещено изображение Богородицы Влахернитиссы с преклонёнными архангелами Михаилом и Гавриилом, в нижнем ярусе апсиды видны фрагменты "Службы Святых Отец". Из надписей мы узнаем имена пяти Отцов: св. Григорий, Иоанн Златоуст, св. Василий, св. Кирилл и св. Афанасий.

² Stylianou A., Stylianou J. The painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art. Second edition. - Nicosia: A.G. Leventis Foundation, 1997,- p. 481



Богородица Влахернитисса. Роспись конхи апсиды. Церковь Христа Антифонита. Конец XII в

В виме частично сохранилась фреска, воспроизводящая сцену Вознесения. До нас дошли изображения групп апостолов и Девы Марии.

К поздекомниновскому времени также относится сцена Введения Христа во Храм, расположенная между юго-восточными опорами. Сцена Рождества, фланкирующая алтарную зону с противоположной стороны, практически полностью уничтожена.

Одним из наиболее сохранившихся сюжетов является Крещение Христа, расположенное на верхней части юго-западного столпа. Стёрты фигуры ангелов, долго находившиеся под слоем XV века. Под "Крещением" расположены изображения св. Павла и св. Ендокса в полный рост в одеждах прелатов. На прилегающей стене изображены св. Антоний и трое святых, которых сейчас невозможно распознать.

На западных плоскостях центральных восточных опор расположены массивные фигуры архангелов Михаила и Гавриила, под изображениями которых помещены вставки стилизованного растительного орнамента, центр которого занимают симметрично повёрнутые друг другу силуэты птиц. Использование орнаментальных полос и вставок было призвано подчеркнуть программную и композиционную обособленность сюжетов.

В софитах восточных арок авторы поместили полуфигурные изображения св. Ендокса, св. Фотия, св. Полихрония и неизвестного святого. На северо-западном столбе, примыкающем к стене, сохранилось изображение св. Трифиллия, а над ним св.

Дамиана в медальоне³, от изображения которого остался только предварительный слой. В соседнем медальоне, вероятно, был изображён св. Косьма.

Изображение отдельных святых расположены в нижнем регистре росписи вимы и восточных опор: до нас дошли изображения святого Димитрия, епископа Китрии, Симеона Чудотворца, Феодосия, Амфилохия, Николая Златоуста, столпников Даниила и Симеона.

В верхнем регистре дьяконника видны переписанные фигуры св. Аркадия и св. Никона.

Остальные изображения относятся к группе XV века, но соблазнительно предположить, что некоторые из них заимствовали сюжеты композиций, располагавшихся на этом месте ранее. Доказать это вряд ли удастся, поскольку две масштабные фрески: "Страшный суд" на северной стене и "Древо Иесеево" на южной стене,- были сняты в последней трети XX века вместе с предыдущим живописным слоем, и, тем все же, эти два сюжета укладываются в концепцию иконографической программы Антифонита⁴.

В архитектуре храма и иконографической программе апсида с изображением Богородицы Влахернитиссы с предстоящими ангелами и купол с изображением

³ Stylianou A., Stylianou J. The painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art. Second edition. - Nicosia: A.G. Leventis Foundation, 1997,- p. 349.

⁴ Этингоф О.Е. Ветхозаветные символы и типы Богородицы// (по миниатюрам фрагмента "Христианской топографии Космы Индикоплова, подшито к "Смирискому Физиологу").- М.: ВВ, 1999. Т. 58.

Позднекомниниовский период- время бурных богословских дискуссий, отмеченное частой сменой патриархов и жестокими гонениями еретиков. Поводом для спора, получившего в последствии массовый характер, стало столкновение между преподавателями высшей духовной школы, Михаила из Солуни и Никифора Василяки, с одной стороны, и диакона Василия- с другой. Сущность спора состояла в том, что последний поднял вопрос: кому была принесена Христом голгофская жертва,- всем лицам Святой Троицы или только Отцу и Святому Духу? . Для разрешения напряженной дискуссии были созваны соборы 1156 и 1157 гг., но не смотря на продолжительные дебаты, к обсуждению данного вопроса не раз возвращались.

Одним из следствий полемики стала уверенность в необходимости демонстрации соотношения библейских пророчеств и исполнения их в Новом завете для подтверждения позиции византийской православной Церкви. Именно во второй половине XII века начинается активный процесс "канонизации" усвоенного от древности художественного содержания".

О.Е. Этингоф объясняет широкое распространение в монументальных росписях византийского круга библейского цикла, в том числе ветхозаветных прообразов Богородицы и появление иконографии Древа Иесеева именно богословскими спорами. Исследовательница пишет: "Долгое время исследователи полагали, что в Византии и на Балканах эта иконография [Древа Иесеева] получила распространение лишь в палеологовскую эпоху, хотя на Западе она была известна гораздо раньше. Мы не знаем, насколько широко она была распространена в Византии до палеологовского периода, однако можно утверждать, что ее появление относится к средневизантийскому времени. Это подтверждается наличием подобных изображений в мозаиках базилики Рождества в Вифлееме 1169 г. (ныне утраченных) и в церкви Св. Николая в Кинцвиси (Грузия) около 1200 г."

Пантократора, Этимасии, апостолов и пророков выделены как главное смысловое средоточие.

То есть зрителю, входящему в храм с запада, сначала открывается вид на апсиду и восточные опоры, при движении вперёд он ощущает центричность пространства и значительность композиции в куполе, а затем улавливает чёткую вертикаль иерархии построения всей программы. Рассматривая систему росписи снизу-вверх, он постепенно будет возносить взгляды к Святой Святых, небесному престолу.

Сопоставление образов Богородицы и Христа явственно выражает христологическую догму о человеческой природе Христа и о вневременном бытии Бога. В целом такая программа по общему смыслу близка также композиции Древо Иессеево, так как вся история Ветхого завета, согласно христианской экзегезе, есть «предуготовление» Тела Христова.⁵

Ближайшей аналогией в монументальной живописи Кипра является система росписи церкви Святых Апостолов в Пера Хорио. Фрагментарно сохранившиеся фрески позволяют нам составить некое представление об общей системе декорации. В конце апсиды также изображена Богородица Влахернитисса, только здесь ее фланкируют фигуры покровителей церкви, Апостолов Петра и Павла, а не Архангелы. В виме находится сцена "Вознесения", в куполе располагается изображение Пантократора с благословляющей десницей с Евангелием в руках, которое окружает сцена Небесной литургии.



**Богородица Влахернитисса. Роспись конхи апсиды
Пера Хорио: храм Святых Апостолов. 1160-1180е гг.**

Вероятно, данный принцип сочетания иконографических схем был привнесён на Кипр столичными мастерами, работавшими здесь в первой трети XII века. Показательна программа росписи церкви Панагии Теотокос в Трикомо (1130 е гг.): в куполе

⁵ *Этингоф О.Е.* Образ Богородицы. Очерки византийской иконографии XI-XIII веков. - М.: Прогресс-Традиция, 2000, с.186-188.

помещено изображение Пантократора, чуть ниже расположено изображение Этимасии с предстоящими Богородицей, Иоанном Крестителем и ангелами; в конхе апсиды сохранилось изображение Богородицы Влахернитиссы, по сторонам фигуры которой написан текст, являющийся парафразом на строки икоса 2 Акафиста, о рождении света⁶: *Χαίρε, ἡ τεκοῦσα τόφως καὶ μηγνύουσα τό πῶς.*



Богородица Влахернитисса с предстоящими Архангелами. Роспись конхи апсиды церкви Святой Мавры на Кипре. XI век

В виме расположена сцена Вознесения Господня. Христос изображён на троне со свитком в руке в орнаментальной радужной мандорле, его поддерживают четыре ангела, абрис крыльев которых образует квадрат (тетраморф).

Безусловно, данный пример не единственный, и похожая схема, в которой на разных уровнях взаимодействовали изображения Христа и Богоматери, получила на Кипре широкое распространение. Эти изображения, помещённые в пространство храма, в своей совокупности образовывали подобие единой многочастной иконы- это сравнение принадлежит О. Демусу⁷.

Наиболее интересным оказывается вопрос о стилистических характеристиках Антифонита.

⁶ Смирнова Э.С. Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы Богородичной иконографии XII в. // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. - СПб.: «Дмитрий Буланин», 1995, с.199.

⁷ Demus O. Byzantine Art in the West.- London, 1970.

Для определения примерной даты создания росписи стоит обратить особое внимание на сопоставление росписей Антифонита и Панагии Аракиотиссы в Лагудере, которая датирована 1192 годом на основании ктиторской надписи. Памятники сближают не только особенности иконографической программы, но и общее ощущение монументальности.



Богородица Влахернитисса с предстоящими апостолами Петром и Павлом. Роспись конхи апсиды. Пера Хорио: храм Святых Апостолов. 1160-1180е

В тоже время, монументальность не единственная стилистическая тенденция росписи Антифонита, условно можно выделить три типа образов и одну индивидуальную художественную манеру.

Первый тип связан с маньеристической традицией. К нему относятся образы архангелов в конхе апсиды. Данные образы несмотря на цельность "оболочки" формы, мягкость и графичность силуэта в сочетании с моделировкой объёмов плотными притенениями отличает впечатление направленности эмоционального порыва и цветовой вибрации живописной поверхности.

Второй тип- архаизирующий, в основе его стилистического вкуса лежит комниновская модель первой половины XII века (Кутцавендис, Асину, Трикомо). К нему относятся образы архангелов на восточных опорах.

Третий тип представлен изображениями святых в нижнем регистре и на внутренних сводах арок между опорами и является своеобразной промежуточной фазой между образами первого и второго типа: для демонстрации чувства глубокой внутренней концентрации, которая проявляется, прежде всего, во взгляде из-под остро

очерченных бровей, художники совмещают свои возможности создания пластичных индивидуальных ликов и невесомых, почти нематериальных одеяний.

Из всего ансамбля росписей выделяется сцена "Вознесения", которая обладает иной эмоциональной наполненностью и обнаруживает нехарактерные для памятника технические и композиционные приёмы.

В конхе апсиды частично сохранилось изображение Богоматери в молитвенной позе с поднятыми руками и медальоном на груди, внутри которого помещено изображение Христа Эммануила, и двух архангелов, лики которых были повреждены после событий 1974 года (в данный момент переданы в музей икон Никосии).

Облик Богородицы в Антифоните сильно потёрт, однако изображение Эммануила в медальоне, трактовка драпировок, общий графический характер рисунка свидетельствуют о хорошем качестве живописи: изображение буквально "прорезано" вертикалями, которые при наложении на форму конхи создают особое впечатление парящей фигуры Богородицы, простирающей свои руки к небу.

Фон сцены- темно-синий, напоминающий по степени насыщенности росписи Лагудеры. На нем отчётливо читаются силуэты плотно написанных фигур, решённых в тёплом колорите. Синий также усиливает звучание золотистой охры, которой написаны лики, нимбы и детали одеяния святых.

В целом, колорит отличается напряжённостью из-за соседства дополнительных цветов на одной плоскости, и даже некой драматичностью. То есть в более "успокоенном" варианте динамического стиля полноточность и концентрация образов достигается не путём трансформации пропорций фигур на грани гротеска и не через обострение выразительности ритмического рисунка. Фигуры архангелов, находясь в движении, не производят впечатление "дрожащей" в порыве экстаза фигуры, мы видим их материальность, плотность их формы, однако ощущение духовной сосредоточенности и внутренней сдержанности присутствует. Отказ от излишне драматических линейных построений и гипертрофированных светотеневых контрастов не подразумевал отказа от чередования дополнительных цветов, кипрские живописцы используют цветовые сочетания для создания повышенной эмоциональной выразительности образов.

Подобный приём вполне вписывается в контекст византийской монументальной живописи рассматриваемого периода, достаточно вспомнить росписи трапезной монастыря св. Иоанна Богослова на Патмосе (1176-1180 гг.), церкви св. Николая в Прилепе (конец XII- начало XIII в.) или Лагудеры (1192 г.), где притенения могут создаваться плавными лессировками или же довольно резкими движениями, однако подобные живописные эффекты имеют единую природу создают ощущение материальности. Мотив ускользающего образа, преобразованного ритмами ломаных линий и спиралей, оказывается нивелирован.

Лик Христа Эммануила решён смелыми контрастными по цвету мазками, сквозь второй слой охрения ярко просвечивается алая подрумянка. Контрастное сочетание зеленоватой карнации с мягкой световой моделировкой без пробелов и алых теней, подчёркивающих линию губ, контур верхнего века и линию носа, усиливается активностью красного фона.

Основная форма структурируется за счёт динамичных контуров, положенных красной охрой и усиленных чёрной обводкой. Тени подчёркнуты пастозными зелёными и красными мазками. Драпировки одежд Эммануила смоделированы линейно и смело охристыми и терракотовыми оттенками, белильные удары кистью не разрушают ощущение целостности и не противоречат анатомии форм.

Фигура Богоматери содержит большое количество утрат и повреждений красочного слоя. Тем не менее, мы можем увидеть, что краска накладывается довольно плотно. Объем строится исключительно тоновыми приёмами- плавных градаций цветовых переходов при разработке одеяния Богоматери художник не использует. Осознанно уплощая фигуру, автор приспособливает декоративный приём чередования светлых и темных вертикалей драпировок, что, с одной стороны, акцентирует внимание на медальоне с Эммануилом, с другой- разворачивает всю композицию на зрителя.

Мафорий написан с использованием большого количества ахроматических цветов, его колористическая гамма напоминает цвет спелой сливы: художник использует тёплый красный, терракотовый, глубокий чёрный. Край мафория украшен незатейливым орнаментом, который делает абрис фигуры ещё более графичным. Насыщенный синий хитон практически сливается с синевой фона, его живописное решение скупее, однако

стоит отметить, что художник прописывает драпировки коричневым и черным, подчёркивая рисунок обреза платья и детали складок.

Значительно лучше сохранились изображения архангелов, обращающихся к Богородице в молитвенном жесте, но их лики также были повреждены при варварской попытке вынуть часть слоя штукатурки из стены. На данный момент лик архангела в северной части апсиды изъят и находится в музее Никосии, поэтому о целостном впечатлении от образа мы можем судить по дошедшим до нас фотографиям⁸, лик архангела в южной части повреждён частично.

Поместить эти образы в канву определённого течения второй половины XII века без оговорок не получается: при несомненной близости к так называемому "позднекомниновскому маньеризму", они не достигают своей доминанты, в них нет той драматической пульсации, которая свойственна росписям церкви св. Георгия в Курбиново, Николая Касницы в Касторье, Панагии Араку в Лагудере. Фигуры архангелов весомы и устойчивы, их лики объёмно смоделированы плотными тоновыми переходами, форма в целом осмыслена пластически.

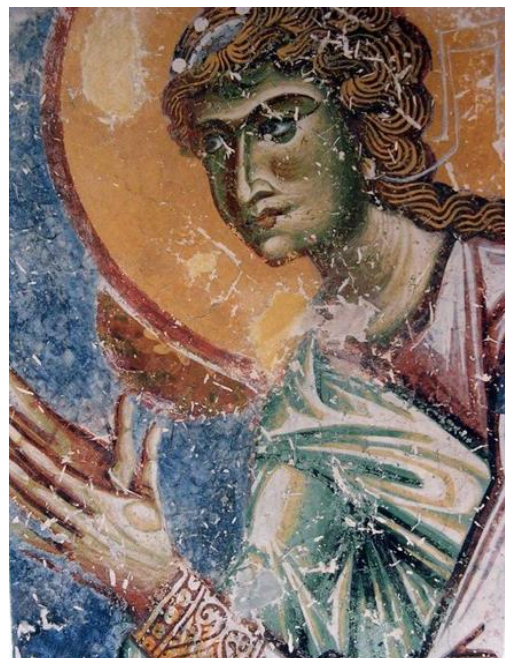
Но, тем не менее, данный тип образов Антифонита наиболее близок к маньеристическому. Силуэты фигур отличается утончённой грациозностью, и, хотя их пропорции не "вытягиваются", каждая часть тела стилизуется и получает плавную "текущую" прорисовку. Крылья архангелов своими контурами замыкают сцену внутри себя, повышая степень спиритуализации. Позы и жесты фигур подвижны и устремлены к Богородице. При близком рассмотрении красочного слоя заметны утраты части контурной прорисовки. Вероятней всего, изначально движение архангелов было акцентировано путём подчёркивания суставов - приём, известный на Кипре ещё в начале XII века (сцена "Вознесения" в Асину).

Образы архангелов не типичны для Кипра: графичная прорисовка ещё не теряет связи с основной формой, хотя и доминирует; подрумянка "яблоком" напоминает о более ранних образцах, лик и одеяние моделируется по-разному. Удивительно, но аналогичные черты мы найдём не в Лагудере, а в Курбиново и Касторье.

⁸ Используются фотографии, опубликованные в работе А.Стилиану "The Painted Churches of Cyprus" (1985г.) и фотография из музея Иконы при церкви св. Лазаря в Ларнаке.



Архангел Гавриил, фрагмент



**Фрагменты росписи церкви св. Георгия
в Курбиново, Македония. 1191 г**

Лик архангела Гавриила выразителен и резок. Вытянутый заострённый овал лица помещается на тонкую шею с подчёркнутыми складками. Скруглённые дуги бровей, верхнего века, крючковатого носа, пухлой нижней губы, подбородка, прядей волос плавно перетекают друг в друга. Черты лица художник усиливает оливковыми, красными, терракотовыми цветами, света наложены на линию надбровных дуг, нос, носогубную складку, подбородок разбеленной охрой. В сопряжении с зелёными оттенками смелые красные штрихи взвинчивают поверхность, усиливая выразительность образа. При сопоставлении с ликами ангелов из церкви св. Георгия в Курбиново образ архангела кажется более успокоенным за счёт сохранения пластической моделировки и анатомии лица: в ликах Курбиново утрируется складка верхнего века и линия ресниц, подчёркивая тёмные глаза, орнаментальной складкой соединяются брови, иногда штрихи начинают существовать независимо от формы, дробя и закручивая ее.

Пластическое осмысление формы как единое целое- характерное явление для провинциальных памятников 1180ых-90ых гг. Похожий на архангела тип можно увидеть во фресках св. Николая Касницы в Касторье (последняя треть XII века), в образах "Крещения" Мавриотиссы.

А.В. Захарова полагает, что над последними стенописями работали одни и те же мастера. В круг аналогий автор также вводит росписи храмов св. Пантелеймона в Нерези (1164 г.), Джурджеви Ступови (1170/1171 г.), фреску с изображением Петра и Павла из монастыря Ватопед (ок. 1197/1198г.): "... сходство распространяется не только на приёмы письма, но и на типы лиц: высокие правильные и тонкие дуги бровей, изящные длинные носы, трактовка волос и румян..."⁹.

Данный физиогномический тип будет развиваться и в XIII веке, но в провинциальных памятниках, в том числе, росписях Христа Антифонита, мы находим предвосхищение новой тенденции, которую описывает О. Демус: "... линии начинают вытесняться абстрактными формами, высветленными плоскостями, имеющими изломанные и колючие формы, которые выделяются на темной основе. Формы обретают металлическую четкость и весомость отличающую их от податливо извивающихся складок линейного маньеризма"¹⁰.

Второй тип отличается совершенно иной эмоциональной наполненностью. К нему стоит отнести изображения архангелов на западных плоскостях восточных опор.

Росписи данного типа отличаются не только художественной манерой, но и своим значением в соотношении изображения и пространства. Зритель, оказываясь в пространстве храма, которое в XII веке воспринималось как центрическое (нартекс был пристроен только в XV веке), ощущал его направленность с запада на восток за счёт выстраивания программы росписей.

Архангелы изображены дважды, художник как будто демонстрирует устремление к Богоматери с Эммануилом во времени. Фигуры на восточных столбах статичны, монументальны и уподобляются опорам, складки одежд ниспадают строгими вертикалями, напоминающими каннелюры; крылья Архангелов соразмерны толщине столбов, тем самым подкрепляют ощущение монументальности; детальность

⁹ Захарова А.В. Фрески церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье - Византийский временник, том 59 - М:Наука, 2000 г. , с. 189- 197.

¹⁰ Demus O. The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art// The Kariye Djami. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background / ed. P. Underwood. – Princeton, 1975, p. 129.

орнаментов облачения, перьев, локонов лишает изображение, написанное на цилиндрической форме, объёма и "выводит" его на плоскость конхи апсиды.

Сочетание живописной поверхности и света как физической величины приобретает в Антифоните символическое значение. Солнечные лучи попадают в помещение храма через щелевидные окна, прорезанные в барабане купола, и два небольших окна на южной и северной стенах. Свет лучами рассеивается по пространству, выделяя подкупольную зону. Сейчас росписи апсиды в утреннее и дневное время слабо освещены, но если мы представим, как внизу могли бы располагаться дополнительные источники освещения, то сможем предположить, что изображения Архангелов на опорах начинает взаимодействовать с изображением конхи.

Для зрителя, оказавшегося в центре подкупольного пространства, композиции объединяются в своеобразный фриз, где движение обращается в центр к фигуре Влахернитиссы и, достигнув своего апогея, устремляется вверх. Если же мы смотрим на восточную часть храма с запада, фигуры Архангелов в конхе оказываются перекрытыми опорами, и их место занимают Архангелы, написанные на восточных столбах. При этом, погрешности масштаба мы не чувствуем.

В средневизантийский период распределение световых зон в храме было спланированным¹¹: освещение поверхности стен, декорированных росписями, должно быть равномерным. О следовании такому рациональному принципу свидетельствует единственное изображение конца XII века на южной опоре - сцена "Крещения", красочный слой которой кажется раз беленым в сравнении с другими росписями церкви.

Архангелы на восточных опорах выделяются не только за счёт распределения световых зон, но и за счёт объёма архитектурной формы, на которой находятся. Благодаря расположению на верхнем ярусе опоры тяжеловесность фигур скрадывается, а вертикали крыльев и складок одежд визуальнo удлиняют столбы, делая их более изящными.

¹¹ Рожнятовский В.М. Световые эффекты в пространстве византийского храма: исторические этапы и особенности развития// Огонь и свет в сакральном пространстве. Материалы международного симпозиума.- М.: INDRIK, 2011 г., с.95-101.

И все же в сопоставлении с изящными Архангелами в конхе, будто застывшими в душевном порыве, Архангелы на восточных столбах выглядят более простыми, статичными, даже грузными. Если сравнить образы Архангелов с музыкальными инструментами, мы услышим высокое надрывистое тремоло струнных и глубокий всепроникающий звук духовых.

Композиция конхи построена таким образом, что линии крыльев, одежд, сама пластика тела заполняет поверхность выгибающейся поверхности, податливо подстраиваясь под ее изгибы. Архангелы на восточных опорах иначе взаимодействуют со стеной: крупные фигуры зажаты в жёсткие границы и лишены внешней динамики, что придаёт образам чувство "мистического напряжения"¹² и одухотворённости.

Иные эмоциональные состояния, стилистические различия напрямую связаны с изменениями в технологии¹³: количество слоёв уменьшается, зелёная карнация не видна, слои накладывают по высохшей поверхности, отчего границы между ними отчётливо читаются. Анализируя изменения в технике русской иконописи границы XII-XIII-ых вв. О.С. Попова описывает похожий процесс "Из-за отсутствия общей зелёной основы краски казались более яркими, светлыми, и вместе с тем более плотными. Таинственного, изнутри излучающегося и как будто проникающего через все слои истечения света стало меньше, но зато больше общей праздничной освещённости формы. Единичные и лёгкие белильные блики, столь характерные для византийских икон, почти исчезают в ликах икон этого периода <...> Однако главной остается сама пластическая форма во всем ее материальном, земном великолепии. Но поверхность ее выглядит столь сияющей светлыми красками, что кажется насыщенной светом, преображённой, далёкой от низменной тварной природы."¹⁴.

¹² Сарабьянов В.Д. Фрески церкви св. Георгия в Старой Ладогe: древнерусская живопись второй половины XII века и византийские традиции : Дис. канд. искусствоведения : 17.00.04 : Москва, 2003 239 с. РГБ ОД, 61:04-17/82.

¹³ Winfield D. Middle and Later Byzantine Wallpainting Methods. A Comparative Study // DOP. 1968. Vol. 22., p. 63-139.

¹⁴ Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики. Фрески. Иконы.- М.: Северный паломник, 2006, с.89.

Сохраненный лик Архангела Михаила может напомнить о многих образцах



византийского мира около 1200 года: гладкий овал лица, низкий лоб, графичные дуги бровей, гипертрофированные миндалевидные глаза с радужкой медового цвета, складка "галочкой" на переносице, тонкий крючковатый "комниновский" нос, небольшие изящные губы, орнаментализированные пряди волос. Форма моделируется жёстко, разделяя поверхность

Архангел Михаил. Церковь Христа Антифонита

лица на отдельные плоскости плотным охрением и оливковыми полутенями. Если заметными разбавленными белильными движениями усиливаются контрасты у глаз, бровей, носа, губ, подбородка. Стоит отметить, что при относительном физиогномическом сходстве с типом ангелов из "Крещения" Като Лефкара, перед нами предстаёт более тонкий и рафинированный образ: контрастные штрихи локальных цветов вытеснены изысканной "плавью" оттенков, и несмотря на то что графическое начало довлеет над пластическим, в росписи Антифонита связь с материальностью не утрачивается, художник варьирует использование оливковых и терракотовых полутеней для создания эффекта тонового перехода или глубины.

Интересно отметить, что обводка красной охрой не наносится на контур нижней



челюсти, видимо, также для сохранения эффекта материальности, что характерно и для других кипрских образов рассматриваемого типа, к которому относится ангел первого слоя Энклистры св. Неофита (сцена "Благовещения, 1183 г.), ангелы в медальонах храма Панагии 1183 г Арактиотиссы в Лагудере и т.д.

Ангел из сцены Благовещения, фрагмент.



Фрагмент росписи вимы. Богоматерь Оранта. Скит св. Неофита. Феодор Апсевдис. 1183 г

Если не концентрироваться на особенности контурной обводки, круг аналогий можно расширить неоднозначными образами древнерусского искусства: "Ангел златые власы" и Архангел Гавриил из Устюжского Благовещения (119-1130 гг.) обладают необъяснимой меланхоличной красотой, во взгляде огромных глаз соединяются воедино чувство экзальтации и эмоционального надлома, что соответствует эстетике маньеристического направления.

Похожие образы можно встретить и на Сицилии, например, в мозаиках апсиды и центрального нефа собора в Монреале (около 1180-1194), но ближайшую аналогию мы увидим в более ранних мозаиках Палатинской капеллы (около 1143-1150), а именно, в изображениях архангелов в скуфье купола. Их коренастые фигуры выглядят монументально и устойчиво, фронтальное изображение не нарушает плоскость стены и выделяется рядом золотых тесер, положенных по контуру. При всей своей крупности и основательности, форма ещё не становится материальной, перед нами лишь попытка пластически осмыслить лик. Одежания и крылья напоминают нам о бестелесной светоносной ангельской природе: использование золотых тесер при разработке лора, перьев, локонов, лабарумов сохраняет прочную связь фигуры и фона, их орнаментальность организует материю, выразительно разделяя ее на схематические части. Частое воспроизведение орнаментов, "жемчужников" и белых бликов на драпировки "расщепляет" объёмы, переводя образ в трансцендентное пространство.

Таковыми же приёмами пользовались и мастера Антифонита. Особенно показательно цветовое решение фрески, изображающей Архангела Гавриила. Голубой хитон

совпадает по тону и цвету с фоном и усиливает звучание охристого нимба, лора, оплечья. Свиток, белые орнаменты на краях формы, перья, жемчужины создают "каркас" формы, всякое отсутствие на них теней дематериализуют ее. Бледно-зелёный позем, нанесённый лессировочным слоем, с одной стороны, объединяет изображения Архангелов в единую композицию, с другой- уравнивает насыщенные синие и охристые цвета. Функцию обособления и подчёркивания плоскости рядом золотых тесер берет на себя контур, положенный красной охрой. Интересно, что здесь контуры уже практически не усиливаются черным за исключением акцентированных изломов тяжёлых бордовых тканей, благодаря чему изображение Архангела Михаила выглядит более жёстким и скульптурным.

Во второй половине XII века подобное художественное решение, сочетающее скульптурную форму с читаемым направлением освещения и схематичную, светоносную плоскость было распространено по византийскому миру и применялось именно для воспроизведения ангелов и архангелов, в качестве примера можно привести изображения Архангела Гавриила" из Бачковской костницы, Архангела Михаила из Спаса на Нередице и т.д. На Кипре приём появляется в последней трети XII века в скуфье купола Пера Хорио (изображение одного из ангелов), ряд продолжает Антифонит, Като Лефкара, Лагудера. Причём в каждом случае способы моделировки формы и принципы орнаментации могут варьироваться.

Группа икон "около 1200 года", изображающих архангелов, из собрания монастыря св. Екатерины на Синае демонстрирует, насколько выразительным может быть контраст между пластическим и линейным началом: белильные блики, характерные для икон конца XI- начала XII вв. пропадают, интенсивность слоя личного письма возрастает, в то время как одежды и крылья подвергаются настолько сильной стилизации, что сама форма воспринимается как орнаментальная и распадается на геометрические элементы.

При сопоставлении орнамента лоров Архангелов на восточных столбах и в конхе мы увидим, что в обоих случаях "наложения" орнаментов на объем не происходит, форма представляется как цельная оболочка, и только белильные удары кистью организуют ее ритмический рисунок. Основное отличие заключается в степени технического

мастерства: в конхе рисунок орнамента более сложен и полихромен, художник



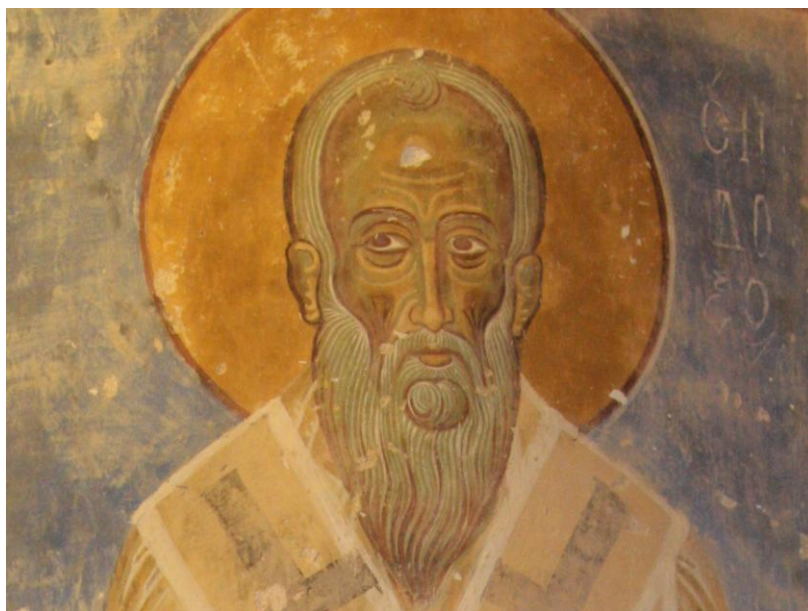
Иконы из монастыря св. Екатерины на Синае, около 1200 г.

использует его как дополнительную колористическую "связку"; крупные изящные спирали и круги ультрамаринового оттенка синтезируют изображение и фон, красные акценты создают лёгкую вибрацию цвета. Орнаментация лоров Архангелов на опорах более примитивная, само письмо не отличается тщательностью, искажения узора связаны скорее с условностью художественностью языка, чем с учётом анатомического построения. Более сложный рисунок в виде завитков, характерный для XII века, заполняет все поле подола хитона.

Драпировки, написанные в первой манере, выглядят текучими, но упругими. В них нет световой разбивки и закрученных спиралей Курбиново и Касторьи, нет напряжённого дребезжания формы, они смягчены, успокоены и подчинены силуэту. Не смотря на потёртости, мы видим, что мастер пишет драпировки лессировочными слоями, пастозны лишь притенения красной охры. Света и рефлексы написаны разбавленными белилами с небольшим добавлением голубого, то есть объем моделируется и с помощью света, и цвета. Драпировки, написанные во второй манере, грубее и разрабатываются лишь тоном, светотеневые растяжки не используются, ритмический рисунок организуется контуром.

Вероятно, мастер второй манеры был не так хорошо знаком с произведениями столичного круга, так как и формальные, и технические характеристики его работы отмечены некой "стандартизацией" художественного языка, что приводит к созданию синтезированного образа средневизантийской провинциальной живописи.

Третий тип демонстрирует процесс поиска средств для спиритуализации образов. К нему относятся изображения святых в нижнем регистре. Хорошо сохранились образы св. Ендокса и св. Полихрония на внутренних поверхностях сводов арки (ил.54-60), св. Дмитрий (ил.61), св. Николай (ил.62) на восточных опорах, частично- изображения св. Феодосия и столпников Даниила и Симеона (ил.63-63).



Святой Ендокс. Роспись нижнего яруса восточной колонны

Изображения святых максимально приближены к зрителю, их лики наполнены глубокой одухотворённостью, а порой- аскетичностью. Ритмическое чередование силуэтов статичных фигур способствуют восприятию всей программы как стройной системы, имеющей заданные вертикальные членения.

Все образы имеют ряд общих характеристик. Размер лица пропорционален росту фигуры, но овал лица, хотя и удлинён, не выглядит по-комниновски заострённым в сравнении с ликами Архангелов в конхе. В ликах чувствуется стремление художника передать правильность и соразмерность благородных черт: размер глаз не гипертрофирован, части лица имеют плавные мягкие очертания.

Карнация положена плотнее, чем в образах св. Ендокса на юго-восточной опоре и сцены Крещения, отчего лики кажутся более пластичными. Моделировка объёмов дополняется живописными лессировками. Мягкие света не нарушают целостности оболочки, а преобразуют ее структуру: перед нами форма, развивающаяся не по законам естественного освящения, а изображение внутреннего божественного свечения, поэтому объёмы не отбрасывают теней, рефлексы мягко списываются и не подчёркиваются красным.

Выразительно подчёркнутый изгиб миндалевидных глаз с расширяющейся по вертикали радужкой насыщенного коричневого цвета, прямой нос с немного опущенным кончиком, дугообразной формы брови и складки на подбородке, характерная "галочка" у основания носа- основные черты образов данного типа.

Графическая проработка складок на лбу св. Ендокса и св. Полихрония отличается своей лаконичностью и живописностью мазка. Слегка варьируя плотность краски, художник контрастно выделяет светлой охрой складку нижнего века, надбровные дуги, очертания ушной раковины и линии губ. Подчёркивая линией правое крыло носа, мастер как будто слегка поворачивает положение головы святого, отчего возникает эффект, сходный с принципом контрапоста: взгляд направлен в противоположном направлении относительно поворота головы.

Причёска и борода всех персонажей третьего типа решены в небольшое количество слоёв: на первый оливковый лессировочным слой красной охрой наносятся тени у границы с одеждой и ликом, сверху коричневым и черным цветами обозначаются основные контуры, штрихами разбавленных белил с пропусками наносится стилизованный рисунок волос. Одежды написаны более экспрессивно и очерчены широким черным или цветным контуром.

В образах св. Димитрия и св. Николая чувствуется проникновенная лиричная отрешённость. Здесь пластическое начало в личном письме оказывается не таким активным из-за того, что складки лба, скул, носа намечены не только живописными светлыми мазками, а очерчены притенениями зелёного и красного цветов.

Лик св. Николая отличается ещё и активной белой обводкой радужки глаза, отчего может создаться впечатление, что взгляд святого направлен вверх, когда остальные святые будто смотрят прямо сквозь нас.

Похожий принцип трактовки лика св. Николая сохранился в Какопетрии в церкви св. Николая, фреска датирована началом XII века. Сходство прослеживается не только в технологии нанесения красок и цветовом решении, но и при рассмотрении орнаментализированного рисунка волос.

В статике позы святых нижнего регистра чувствуется сила духовного сосредоточения и монументальность. Пластика драпировок преодолевается путём отказа от живописных приёмов и более экспрессивным методом работы кистью.

Жёсткость и статичность складок наталкивает на мысль о возможности их сравнения со трактовкой одежд в византийских рельефах. Геометричная строгость ниспадающих каскадами складок одеяний апостолов Петра и Павла из Эрмитажного собрания (XII в., Болгария) связана не столько с преодолением сопротивления материала, сколько с сознательным сохранением прочной связи изображения фигуры и плоскости. Избранный метод работы позволяет автору выделить рельефное изображение лика и сконцентрировать внимание зрителя на взгляде широко открытых глаз.

В монументальном искусстве аналогии трактовки одежд святых нижнего регистра представлены в образах капеллы Богоматери на Патмосе, в "Вознесении" и изображениях отдельных святых церкви Евангелистрии в Гераки, частью образов Зоодохос Пиги в Самарине и изображении святителей и преподобных Бачковской костницы. Элементы линейной стилизации драпировок не нарушают целостности формы и соответствует ритму общих архитектурных членений.



Фрагмент росписи трапезной монастыря св. Иоанна Богослова на Патмосе. 1176-1180е гг

При разработке архитектурных деталей в изображении столпников чувствуется стремление избежать "нарастания" объёмов: форма капители колонны, рисунок мраморных плит и белой решётки орнаментализирует поверхность и делит на несколько ярусов. Лики святых не сохранились, но судя по частично сохранившемуся лику св. Феодосия, они принадлежали к образам третьего типа, а линия, образованная краем капюшона, вторила контуру капители колонны, придавая композиции гармоничности. Своеобразный рисунок капители, напоминающий закручивающиеся листья папоротника встречается в ряде памятников 1180-90ых гг., например, в росписях Патмоса и Касторьи.

Освобождение от тяжести объёма происходит и благодаря цветовому решению. В живописи нижнего регистра преобладают светлые охристые оттенки, несмотря на ограниченность цветовой палитры, мастеру удаётся создать ощущение лёгкости или даже нематериальности одежд и живописных перетеканий зелёных, красных, охристых и приглушенных голубых цветов на ликах. Ритмы цветовых акцентов синего, красного, коричневого, жёлтого объединяют композиции в единое целое.

Степень насыщенности цветов фигуративных изображений и синего фона совпадает, выделяются только черные кресты на омофорах.

При несомненных общих стилистических особенностях цветовое решение Антифонита и Лагудеры отличается. Общий колорит Лагудеры богаче и, в тоже время, более резок. Доминантой цветового решения Антифонита первоначально являлся

чистый глубокий синий, разделка на композиции была сделана густым красным, напоминающим цвет черешни. Выразительность колорита Лагудеры построена на сочетании так называемой "триады": синий-красный-зелёный, - отчего живопись кажется более полихромной и рафинированной.

Именно колористический признак В. Джурич выделяет как основной для разделения памятников комниновского искусства на "аристократическое" и "клерикальное".¹⁵ И если Лагудера представляет собой пример маньеристического направления, что проявляется и в колорите, в Антифоните чувствуется тяготение к большей монохромности, так как перед нами монашеская обитель.

Таким образом, росписи Антифонита демонстрируют нам пример гибкости и вариативности позднекомниновского искусства в провинции, что проявляется и в иконографии, и в появлении новых стилистических тенденций.

Система построения композиции с ее стремлением к ясности прочтения изображений, симметрии и уравновешенности схем отсылает нас к кипрским памятникам первой половины XII в., но иные смысловые акценты, связанные с богословскими спорами и новыми литургическими текстами, вносят свои корректировки: библейские сюжеты подразумевают более эмоциональное, даже драматическое прочтение. Во многом данный процесс связан с развитием византийской гимнографии. И художники, подобно гимнографам, различными изобразительными средствами стремятся предать образам особую выразительность («Говорящий» жест в "Сретении").

В ходе изучения росписей Антифонита были выявлены художественные приёмы, которые были почерпнуты из разных источников, трансформированы и использованы для создания образов, соответствующих, с одной стороны, представлениям мастеров и вкусам местных заказчиков, с другой- тенденциям развития изобразительного искусства Византии в целом. Многие из упомянутых приёмов будут существовать на территории Кипра и дальше, подчиняясь новым задачам и обогащая образы иного эмоционального наполнения.

Значительным для росписи Антифонита становится возрастающее значение монашества, что находит своё отражение и в иконографии, и в стиле. В.Джурич

¹⁵Djuric V. J. La peinture murale Byzantine XII et XIII siècles / Actes du XV-e Congrès International d'Études byzantines. Athènes: Association Internationale des Études Byzantines, 1979. p. 184.

подчёркивает значительность социологического компонента в позднекомниновском искусстве. На основании колористических (монохромность, преобладание светлых оттенков) и тональных (утяжеление формы, стремление к монументальности) автор помещает роспись Антифонита в одну группу с росписями Бачковской костницы, церкви Космосотиры в Феррах, Шио-Мгвиме в Грузии и Зоодохос Пиги на Самарине.¹⁶

Подобное деление не может полностью отобразить реальное положение вещей. Данный памятник представляет собой определённую стадию поиска новой формы монументального искусства, имеет свою предысторию и особые условия формирования художественного языка, обнаруживая черты и "клерикального", и более рафинированного искусства.

Распределение работ между отдельными мастерами не могло способствовать достижению эффекта целостности всего ансамбля и приводило к более свободному обращению с художественной формой. В ходе исследования было выявлено три типа образов и индивидуальная манера, проявившаяся в "Вознесении". В процессе работы над своей частью декорации каждый мастер располагал определённым набором формальных художественных приёмов, в итоге стенопись Антифонита представляет яркий пример переплетения различных стилистических направлений и изобразительных находок, характерных для разных регионов византийского мира.

В первом типе образов ощутима преемственная связь со столичными образцами. Данный тип характеризует сохранение методов работы с пластической формой, основанных как на контрастной светотеневой моделировке, так и на сочетании дополнительных цветов при "лепке" ликов, придаёт живописи более выразительный и динамичный характер. Образы первого типа отличаются монументальностью, устойчивостью и изяществом исполнения.

В руке мастера, исполнившего роспись конхи чувствуется хорошая выучка. Мелодика линий контура пленяет своей элегантной простотой, колористическое решение более сбалансировано.

¹⁶ Djuric V. La peinture murale Byzantine XIIe et XIIIe siecles // XVe Congres Internationale d'Etudes Byzantines. Rapports et corapports. Athenes, 1976. III. p. 1-40.

В образах второго типа чувствуется тяготение к образам раннекомниновского искусства: отсутствуют тонкие цветовые градации, предпочтение отдаётся заливкам, линейное начало оказывается доминирующим. Контур и обводка многочисленных деталей составляют каркас композиции, взаимодействуют с архитектурной пространственной членением храма.

Образы третьего типа демонстрируют контраст между линейной стилизацией и объёмной моделировкой лица, причём при "лепке" формы художники нередко прибегают к чисто живописным приёмам.

Роспись вимы представляет отдельную стилистическую линию, вероятней всего, над ней работал мастер адриатической школы.

Антифонит- интереснейший памятник для изучения способов упрощения столичных моделей и приёмов. Удивительно, но в фресках рассматриваемого памятника мы не встречаем прямого обращения к классическому византийскому образцу. Складывается ощущение, что художники сознательно отказывались от ориентации на Нерези (1164 г.), и стремились к фиксации иных эмоциональных состояний.

То есть классическая модель являлась основой внутреннего содержания образа, но не его "оболочки".

Настроение этого искусства не было экспрессивным и утрированно драматичным, вся сверхчувственность бытия горнего мира оказывается не визуализирована, но прочувствована.

В заключении работы приведём цитату А.Грабара, которая описывает феномен византийского искусства как такового, но может стать иллюстрацией феномена позднекомниновского искусства на территории Кипра, в частности, Антифонита: "Византийская эстетика стремилась избежать случайного, отойти от мгновенного, чтобы сохранить только типичное и длительное. Чтобы дать почувствовать эти особенные качества, ценные с точки зрения верующих, ибо они приближаются к неизменности божества"¹⁷.

¹⁷ Grabar A. Byzance. L'art byzantin du moyen age (du VIII-e au XV-e siecle).- Paris&Ифвут-Ифвут: 1963, p. 55.