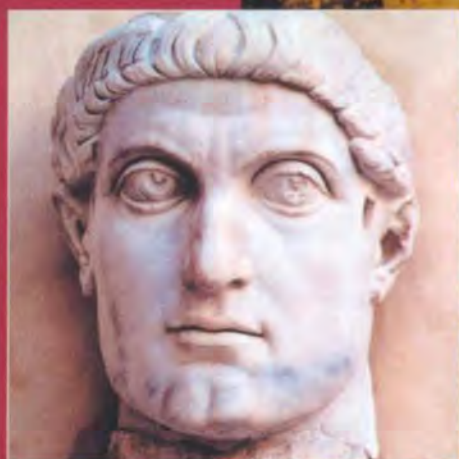


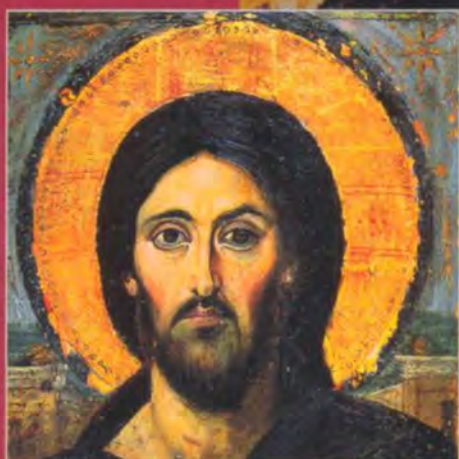
ГАЛИНА
КОЛПАКОВА



ИСКУССТВО
ВИЗАНТИИ



РАННИЙ И СРЕДНИЙ
ПЕРИОДЫ



НОВАЯ
ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА

АЗБУКА-КЛАССИКА

Введение

История изучения византийского искусства обширна: историография византистики могла бы явиться отдельной темой. Возможны диаметрально противоположные точки зрения на это явление в целом — от «*misérable Byzance*» Петра Чаадаева до возвышенных восторгов в духе Константина Леонтьева. Точка зрения часто зависела от отношения не столько к византийской культуре, сколько к православию, и это обстоятельство нельзя не учитывать. Неизменными остаются общие положения: византийская культура — это утонченная, изощренная художественная система, сумевшая органично соединить в неразрывное целое традиции античной культуры и мировосприятия и христианство восточного (православного) толка.

Высота интеллектуального начала, умение сложно мыслить и тонко чувствовать — одна из главнейших характеристик этого феномена. П. П. Муратов, в попытке выявить специфику византийского искусства, пишет: «Когда мы пробуем проникнуть в красоту Византии, нас поражает ее крайняя сложность. В ней нет ничего простого, природного, свободного, ничего, что давалось бы человеку легко, вместе с воздухом полей, светом солнца и шумом рек. Это самое сложное и самое искусственное из всех искусств»¹.

Не случайно в XIX в. в России времен Николая I ориентация на Византию, провозглашенная в качестве государственной художественной программы, вызвала возмущение в придворных кругах, пораженных суровостью византийского искусства. За плечами этой культуры была не только своя собственная многовековая традиция, но и тысячелетия античности, с ее рассудочностью, холодностью, рациональной продуманностью и внутренним аристократизмом. В византийском мире, насквозь пронизанном рефлексией и скепсисом, немислимым было бы возникновение «Fioretti» Франциска Ассизского с их наивными восторгами и трогательной, личной любовью ко всему сущему.

В начале этого раздела нелишне напомнить, что, строго говоря, государства с названием Византия никогда не существовало². Византием называлась греческая колония на берегу Босфора, на месте которой Константином Великим была основана столица будущей великой империи, но город этот получил не античное название, а был посвящен самому Константину. Византийцы же именовали себя ромеями, а свое государство — империей ромеев, или Римской империей в более привычном для нашего слуха звучании. Официально Римская империя оставалась единой, несмотря на то что ее западная административная часть вскоре (в 476 г.) вообще перестала существовать. В соответствии с хронологией разделения Римской империи на две части — западную и восточную (это произошло при императоре Феодосии) — точкой отсчета существования Византии должен был бы стать 395 год. Однако справедливее было бы считать сроки более размытыми и менее четко определенными³.

Восточная Римская империя, или, как ее еще именовали в эсхатологически окрашенной перспективе, «Рим второй», просуществовала тысячу лет. Она действительно стала преемницей Рима первого, античного, и создала на основе его традиций свою оригинальную государственность и культуру, или, прибегая к определениям А. Д. Тойнби, евразийскую «цивилизацию». Территорией ее существования стали восточные земли Великой Римской империи, хотя в отдельные периоды и предпринимались попытки вернуть хотя бы часть западных земель и возродить утраченную целостность⁴. По завещанию Феодосия к Византии после 395 г. отошли владения Рима на Балканах, в Малой Азии, Месопотамии, Армении, Южный Крым, Египет, Сирия, Палестина и часть Северной Африки, с начала V в. к ним присоединились Иллирия и Далмация. Однако границы византийского государства не оставались неизменными: они сокращались или расширялись на протяжении столетий, пока накануне падения империи в середине XV в. собственно византийским не остался только Константинополь.

В контексте нашей темы существеннее иное: вне зависимости от реальных государственных границ территория распространения влияния византийской культуры была всегда широкой. Это и Древняя Русь, и Грузия, и отчасти Италия. В отдельные периоды византийское влияние обнаруживается, хотя и в своеобразном обличье, даже в Западной Европе. Уровни этого культурного воздействия были различными: наряду с «ближним кругом» православного ареала импульсы византийской культуры сказывались и на католическом Западе, и на мусульманском Востоке. Для нас особенное значение будет иметь специфическое духов-

ное и культурное византийское «сообщество», которое Д. Оболенский обозначает понятием «византийское содружество наций» (Byzantine commonwealth). Эта особая целостность существовала и в восприятии византийцев, ибо те, кого римляне считали варварами до принятия христианства, после крещения становились подданными императора Восточного Рима. Характерно, что и сами эти «подданные» признавали политический авторитет византийского императора за границами его империи, на своих суверенных территориях, но в сложившихся отношениях никогда не существовало жесткости, свойственной отношениям подданства на Западе. Правильнее, наверное, этот «ближний круг» Византии оценивать в границах вероисповедного сообщества — как единый православный мир, православную ойкумену, главой и центром которой была Константинопольская церковь⁵.

Хронологические границы византийской культуры определены начальной и конечной датами существования империи (середина IV в. — 1453 г.), между тем реальная хронология гораздо шире. Это, с одной стороны, период вызревания в рамках еще античной римской культуры признаков нового художественного сознания (то есть I, II и III вв.); с другой — это время действия византийских традиций после падения Константинополя, за пределами 1453 г. Они сохраняли свое значение на территориях, захваченных турками, в самой Греции, на Афоне, Кипре и Крите в XV—XVII вв., и культура этого периода получила название «поствизантийской». Существенными эти традиции оставались и для стран Балканского полуострова (особенно Молдова-Валахии), отчасти и для Древней Руси⁶.

Периодизация

Традиционным является разделение тысячелетнего с лишним периода развития византийской культуры на несколько значительных этапов, каждый из которых отличался своими особенностями.

1) I—IV вв. Раннехристианская культура. Этот хронологический этап стал своего рода колыбелью для формирования в будущем и византийского, и западноевропейского искусства, но в контексте данной работы период рассматривается с преимущественным вниманием к тем чертам, которые будут определяющими для восточно-христианского искусства. I—II вв. — период так называемой христианской античности, время развития христианского искусства в подполье во времена гонений, живописи катакомб. III в. — фрески церкви и синагоги в Дуре-Европос. IV в. — искусство после Миланского эдикта (312 г.), снявшего запрет на исповедание христианства.

2) V—VII вв. Ранневизантийское искусство.

3) VIII в. Период иконоборчества.

4) IX–XII вв. Средневизантийское искусство, его завершающей точкой служит год захвата Константинополя крестоносцами (1204 г.).

5) XIII–XV вв. Позднеевизантийское искусство вплоть до падения Константинополя (1453 г.).

Общие категории византийской культуры

Тема, к которой мы обращаемся теперь, могла бы не входить в рамки данной работы, поскольку существует большое количество исследований, рассматривающих так называемую византийскую эстетику⁷. Между тем существенные для понимания византийской культуры акценты лежат не в плоскости энциклопедического цитирования высказываний богословов, а в динамическом сцеплении реалий византийского общества. Поэтому речь пойдет о мировоззрении византийцев, их жизненных и духовных установках, впервые в интересующем нас ключе изученных А. П. Кажданом и С. С. Аверинцевым⁸. Само сознание византийцев сплело вещи, казалось бы, совершенно несоединимые, подобно тому как в христианстве соединились ранее противоборствовавшие народы: здесь не было ни эллина, ни иудея. Страстный пафос убеждения, глубина обретения новой веры слились в Византии с глубоко прочувствованной литургической, церковной жизнью, с пышностью и великолепием Священной империи.

Византийское искусство не было безродным и органически усвоило предшествующие традиции; оно представляло удивительный сплав различных составляющих: зрелищной — изобразительной, пластической античной системы — достояния средиземноморских народов; словесной — библейской, восходящей к иудаизму образности евангельского слова; наконец, эмоциональной экспрессии и догматизма Востока. Пластический образ, слово и эмоция — каждый из этих трех компонентов имел свою традицию, враждебно настроенную по отношению к иным⁹.

В основе средиземноморской пластической системы лежали два начала: чувство зримости и обозримости, в том числе идеальной завершенности и космоса, и самого человека. Безграничное и бесконечное были для грека хаосом, само устройство Вселенной ассоциировалось с понятием порядка (космос и есть порядок), не случайно греки так любили геометрию и стереометрию, а философию именовали «умозрением». Центральное философское понятие — идея, или эйдос, — означало дословно: «то, как мы ее видим», это и было внутренним смыслом вещи. Принцип зрительной наглядности связан для грека с самыми интимными особенностями восприятия мира. Греки считали,

что глаз, касаясь предмета, как бы присваивал его себе, сохраняя при этом его объективную независимость.

Второе начало, определяющее греческое чувство пластики, — это категория телесного достоинства — прекрасного, нагого, гармонично развитого тела, которое, по определению С. С. Аверинцева, было «знаком полиса». Блеск олимпийской наготы не таил в себе ничего интимного или сокровенного, выставляемая напоказ реально и фиксируемая в громадном количестве скульптур телесность была неотъемлема от высокого понимания гражданских свобод (свободного человека могли убить, но не могли искалечить или пытаться). Античная нагота, античная пластика никогда не нагота срама. Она — победительная и холодная, абстрагированная от своего носителя. Последнее качество — отчужденности, «объективированности», рассудочности — родовое для эллинской культуры. На основе этих двух составляющих античной культуры — зрелищности и пластики — вырастает ведущий для нее вид искусства — скульптура. Архитектура и живопись античности — скульптурны, осознаны сквозь реалии пластически понятого человеческого тела и уподоблены им.

Совсем иное — мир Библии. Это мир, где все разрывается от боли, от чревного тепла — совсем не античного, по сути противостественного для эллинства. Здесь сердце тает, материнская утроба благая и благодатная. Все выглядит мягким, болезненным, незащищенным, все нуждается не в демонстрации, а в сокрытии, в утаивании. И Истина обращается к людям в самом непластическом, *без-видном, без-образном образе* — раба Яхве. «Нет в Нем ни вида, ни величия. Он был презрен и умален пред людьми, Муж скорбей, изведавший болезни»¹⁰. И в этом нет стыда, вернее, стыд, стыдливость входят как составная часть в общую интонацию пронзительности и потрясенности.

Третий компонент христианской культуры — властное духовное начало, страстность, мир сокрушительных эмоций, парадоксально соединенный с догматизмом, пришедшим из Сирии и Египта. На этапе становления византийской культуры возрастает инициатива ближневосточных народов: влияние ее распространяется на самые различные сферы¹¹. Этот мир отличался локальной замкнутостью, страстью и горечью переживаний. Здесь ненавидели все эллинское, и именно здесь эллинское будет воспринято как синоним языческого. Этот мир отличала необлагороженная, экспрессивная выразительность, тут слово не любили, предпочитая ему дело. Здесь из слов о христианском подвиге родилось молчаливое и страстное монашество. Антоний Великий и Пахомий были коптами, а Сирия, Египет, Палестина вошли в сакральную топографию христианства на столетия вперед. Мир Ближнего Востока — мир низовой культуры, мир апокрифов и суровой аскезы. И, наверное, самое важное, что это —

мир неизменных сопоставлений и антиномий, не знающий полутонов и оттенков, мир абсолютного спасения и абсолютной гибели; может быть, в этом он с наибольшей полнотой противопоставлен рефлектирующей эллинской мудрости.

Взаимное притяжение, отталкивание, перекрещивание этих трех элементов составит процесс развития восточно-христианской культуры на тысячелетия вперед. Художественное и духовное содержание этого процесса заключалось в снятии дуализма души и тела, духа и материи, земного и небесного. Принято считать, что христианство принесло с собой раздвоение человеческой личности, противоречие между телом и духом. Но на Востоке их мучительный антагонизм или экстатическое преодоление (как это было на Западе) всегда стремились заменить гармоническим одухотворением плоти. Даже реальная материя в архитектуре, «плоть храма» преображалась в Византии различными способами¹². В восточно-христианском искусстве это преобразование осуществлялось по принципу «иконности», в основе которого лежала неоплатоническая конструкция: в соответствии с ней любая вещь или предмет мыслятся как идея, намек, отражение того, что связано с Абсолютом. Иконологическая структура мышления являлась здесь ядром не только культуры, но и всех остальных общественных и духовных явлений. Однако, и это существенно, иконологическая концепция культуры слилась в Византии с приоритетной установкой на зрение, образ (икона буквально и есть образ), породив полноценную невербальную типологию культуры¹³. Здесь все (даже самый сложный в богословском отношении текст) могло быть выражено через зрительный образ. Для образа-«иконы» не нужны были словесное аллегоризирование или внешние символические ходы, поскольку символика здесь становилась плотью искусства. Средневековый Запад ориентировался в основном на проповедническое слово — слово упрощающее, назидательное, строящее даже свои зрительные конструкции на основе психологического (и очень часто педагогического) диалога «говорящий — воспринимающий». Изображение здесь — обязательно «картина», книга для неграмотных, поучающая, наставляющая, рассказывающая. На Востоке образ выполняет иные функции. Во-первых, образ — это источник полноценной информации об Абсолюте, открытой созерцающему иконе. А во-вторых, и это очень важно подчеркнуть, образ — источник реального воздействия на окружающий исторический мир благодатной божественной энергией, заключенной в иконе, с целью его преобразования.

На всем протяжении развития византийского искусства в нем параллельно сосуществовали два различных пласта, которые в разные периоды и у разных исследователей получали различные наименования: искусство гуманистическое и аскетическое, при-

дворное и монашеское, наконец, классическое и динамическое (или экспрессивное). Они могли пересекаться или отходить далеко друг от друга, напоминая параллельное существование в мировоззрении античного, языческого и христианского пластов, а в филологии — сосуществование элитной лексики греческой софистики и античной трагедии, языка ученых интеллектуалов и живого греческого языка повседневного обихода (койне). Конечно, в изобразительном искусстве не могло быть идеального соответствия словесности, но некое родство здесь имеется.

Нельзя не отметить и параллелизма христианского и императорского аспектов византийской культуры, по мнению А. Н. Грабара также движущихся бок о бок, начиная с основания Константинополя и до падения Византийской империи¹⁴.

Консервативность византийской культуры — одна из ее основополагающих категорий. Этим Византия коренным образом отличалась от западного мира, основанного на идее прогресса. В Византии не было утраты античного наследия, обусловившего на Западе пафос поисков антики, постоянные попытки ренессансов, жажду обретения «золотого века» — гуманистической культуры древности. По большому счету, психология Ренессанса, Реформации, неустанного Взыскания Града определяла и определяет динамический и целеустремленный тип западной культуры и западного духа. Этот бесконечный поиск некоего утраченного идеального образа жизни, идей, порядка незнаком Византии принципиально, несмотря на то что в истории византийского искусства существовали периоды, получившие наименование ренессансов (Македонский, Палеологовский). Византия ощущала себя и в действительности была правомочной наследницей античности: ее языка, культуры, топографии — греческой ойкумены. Здесь не существовало чувства утраты, «лишенности», обусловившего поступательный путь развития западной цивилизации. Ощущение данности, обладания всем тем, что искали на Западе, определило специфические формы культурного процесса.

Вся византийская культура стоит под знаком дуализма античной и христианской традиций. Несмотря на конфликты между языческой традицией и христианством, система фундаментальных ценностей античности сохраняла свой авторитет¹⁵. Эллинизм здесь ассоциировался со славным и великим прошлым ромеев. Но одновременно он был и каждодневной реальностью, естественным ощущением благородного происхождения аристократа, тем родовым наследием, которое отличало его от плебса — варваров.

В Византии всегда сохранялось античное отношение к форме — продуманной, отточенной, внешне выразительной и прекрасной, за которой, как и в античности, скрывается глубинный

пласт символических ассоциаций. Тело прекрасно не только в силу своей красоты, но потому, что оно — символ человеческой свободы. Правда, в античности это была свобода от рабской плетки и пытки, само тело было символом полисной демократии и гармонично устроенной Вселенной. Теперь это свобода от греха, символ «сотелесного» спасения человека, обновления его плоти. Поэтому самыми прекрасными образами в византийском искусстве были образы Спасителя и Богоматери, не ведавших греха. Изображение человеческого тела подчинялось античному, строгому и идеальному, чувству пропорций, классическому пониманию соотношения форм, эллинскому изяществу рисунка силуэта, пусть аскетизированного и спиритуализированного, но никогда не деформирующего естественные антропоморфные понятия.

Античное чувство зрительной красоты (калократии), создающей мир, входило в плоть и кровь византийской культуры. Типичные для Запада понятия «некрасивое, но выразительное», «красота уродства» были немыслимы в Византии. Не случайно даже в России, воспринявшей византийскую традицию, должно было пройти два века со времени петровской секуляризации, чтобы появился словесный нонсенс: «некрасив, но прекрасный человек».

В изобразительной сфере византийцы всегда ценили иллюзорную убедительность существования образа, пронзительное ощущение его явленности, данности. Однако, как и в античности, последнее имело мало общего с чувственностью. Изображение прекрасного обнаженного тела, благодаря своей восходящей к античности наглядности, сохраняло холодную отстраненность и *без-эмоциональность*, уподоблявшие его мраморной статуе. Античная гармония и покой, отсутствие чрезмерных, несоизмеримых с достоинством человека страстей, исключая редкие периоды, всегда были идеальным стержнем византийской культуры.

Поразительно, что в техническом плане, в профессиональном смысле византийцы умели столь же много, сколь и эллинские художники, правда, востребовано средневековой системой было не все. Степень взыскания античного наследия была неодинаковой в разные периоды и, по определению К. Вайцмана, оборачивалась то силой, то слабостью византийской культуры¹⁶. И в художественном, и в смысловом отношении понятие античности было неоднородным. Оно состояло из трех потоков: собственно греческого наследия, широкого эллинского круга и, наконец, римского. И если на первых порах для Византии преимущественным было влияние государственно-триумфальной античности, то впоследствии более существенной стала чисто греческая струя.

Не стоит забывать, что в ориентации на античность наряду с художественными установками существовали и глобальные государственные идеи. Как было отмечено С. С. Аверинцевым, престиж античной культуры был одним из аспектов престижа римской государственности и престижа римской церкви. Ориентация на эллинизм состояла в неразрывном родстве с пафосом империи, порядка, правил, цивилизованности. Эллинизм, как и империя, был преградой на пути невежественности, плебейской мысли и плебейского искусства, не знакомых со «школой». Жесткость структуры империи выступала как параллель, но и как гарантия осуществления правил искусства, обеспечивавших неизменно высокое художественное качество. Здесь господствовал строгий канон, запрещавший произвольное самовыражение. В основе этого свода правил лежали риторические конструкции, пронизывавшие в Византии сферы словесности, художественной культуры и даже феномены религиозной жизни. Риторика, ее схемы, постоянство ее структуры для средневекового искусства Греции стали тем же, чем для древнегреческой культуры был ордер, — системой воспроизведения правильного построения мира.

Культура Византии возникла не в силу необходимости, определившей художественные пути Запада. Художественный мир Византии был богатым и разнородным, в иные периоды — избыточным. Даже после 1204 г., когда памятники из захваченного латинянами и разоренного Константинополя буквально наводнили западный мир, греческая культура поражала своим изобилием. Здесь не знали скудости, напряжения сил в поиске путей и противоборстве тенденций, долгое время характеризовавших развитие западной культуры, не знали борьбы за победу единственного и высшего образца. Может быть, поэтому попытки выстраивания в византийском искусстве эволюционных магистралей, линий постепенного восхождения к идеалу почти всегда оказываются несостоятельными. Путь развития культуры был здесь прямо противоположным: от данности высшего идеала к последующему его упрощению и нисхождению. Таким, например, был переход от храма Св. Софии Константинопольской к крестово-купольному типу.

Одна из самых существенных категорий византийской культуры была связана со спецификой общественного сознания. Своеобразие социальной и политической ситуации в Византии привело к тому, что господствующей идеологией здесь стал, говоря условно, «цезарепапизм» (мы должны в данном случае отдавать себе отчет в несовершенстве терминологии). Официальное сознание византийцев получило яркое отражение в «Эпаноге» — литературном сочинении IX столетия. В нем взаимное согласие власти духовной и светской в государстве сравнивает-

ся с созвучием, гармонией сердца и головы в человеческом теле. Поэтому василевс в Византийской империи был «держателем» не только власти светской, но и власти духовной: не случайно императоры председательствовали на церковных соборах и без императора собор не мог состояться. Со времен Юлиана Отступника император выступал как лицо сакральное, как защитник истинной веры и предстоятель священной державы¹⁷. Для православия взаимная соотнесенность державы и веры имела глубокий символический смысл: империя была сакральным царством, а религия — господствующей. «Господь посреде нее, да не подвигнется», — текст этого псалма относился не только к Церкви, но прежде всего к священной империи.

Византия сцепила в единую систему своего рода политической ортодоксии две различные идеологии — христианства и имперства. Их происхождение, формы их существования взаимно исключают друг друга. Незыблемое и мнящее себя вечным земное царство — Рим — не признавалось таковым библейским Востоком — находящимся в пути Новым Израилем. Возможность их единства обеспечивалась посредством платонически окрашенного символизма, или, говоря иначе, центрального для Византии принципа «иконности», в соответствии с которым земной образ был лишь символом небесного прообраза. Для христианской ортодоксии император был только человеком, но поскольку власть над людьми не может принадлежать никому, кроме Бога, единственного Царя всех верующих, постольку император является представителем Христа на земле, Его местоблюстителем в священной державе. Тем самым небожественный царь причастен к божественной власти, в совершенном подобии с тем, как тленная вещь могла участвовать в нетленной идее. Так, человек в христианстве был образом преображенной Вселенной, благодаря месту, отведенному ему в домостроительстве Господнем. Философское умозрение связывалось с политической реальностью через понятие «мимезиса» (отражения, подобия), кардинальное для византийской жизни и культуры. Понятие мимезиса входило как составная часть в концепцию иконы, образа. В соответствии с ним земной царь был отражением Царя Небесного, а священное царство — отражением Царствия Небесного. Именно поэтому и выход императора, и любые другие торжественные и репрезентативные императорские церемонии превращались во всенародный праздник, поскольку являлись символом открытия завесы над реальностью — иного царственного бытия¹⁸. Именно поэтому василевс именовался христолюбивым и равноапостольным, ему воздавались священные почести, даже, наверное, большие, чем обожествляемым римским императорам. Он никогда не стоял на земле, а всегда на специальном подножии — *поте*; его голову во время выходов,

процессий или восседания на троне окружало подобие сияния, его одежды были блистающими, и, подобно небесной страже, его всегда сопровождала императорская гвардия и толпы приближенных. Византийцы умели и любили обставлять церемонии почитания императора пышным антуражем и едва ли не чудесами. Во всяком случае, они не жалели ни умственных, ни материальных усилий для того, чтобы явление императора в Большом Императорском дворце воспринималось современниками, и особенно иностранными послами, как безусловное чудо: трон императора спускался с небес, львы у его подножия грозно рычали, а птицы усаждали императорскую особу нежным пением.

Император был сакральной фигурой, и в качестве таковой он участвовал в литургии, уподобляясь первосвященнику. Во время службы в храме Св. Софии Константинопольской он находился в алтаре, где вместе с сыновьями исполнял особые функции. Причащался он, в отличие от остальных верующих, как священник, самостоятельно. Для него справа от алтаря существовали особые помещения — мутатории. Император являлся сакральным олицетворением своих подданных, когда он «от всех и за вся» клал земной поклон (проскинезис) перед Небесным Царем при входе в Св. Софию, выступая как предстатель византийского народа. Подчеркивая свою правомочность в церковных делах, Лев Исавр, император-иконоборец, говорил: «Я царь и священник».

Однако характер императорской власти являлся сверхличным: в известном смысле император тоже был лишь подобием, иконой Небесного Царя. Поэтому взгляды на эмпирическую личность василевса и его сан были строго разделены. В Византии не существовало представления о легитимности родового престолонаследия — императором здесь мог стать, и часто становился, любой человек из низов, и его, подобно римским «варварским» императорам, войска все равно возносили на щите. Идея передачи власти по наследству, столь характерная для западного сознания, была абсолютно чужда Византии. Все положительные смысловые оттенки в восприятии императора относились исключительно к его сану, но ни в коей мере не к конкретному носителю сана, не к личности. Император оставался сакральной фигурой вне зависимости от того, каким человеком он был на самом деле ¹⁹. Характерно, что миропомазание императора смывало, подобно крещению, все его прежние смертные грехи, даже грех убийства. Поэтому возвеличивание императорского сана сопровождалось необходимыми знаками унижения и смирения конкретного носителя сана: при восшествии на престол василевсу вручался мешочек с прахом — акакия, василевс в Великий четверг умывал ноги последнему константинопольскому нище-

му, а в праздник Недели Ваий император, как служка, вел под уздцы патриаршего осла, направлявшегося к храму Св. Софии. Императорские воинские победы не увенчивались триумфом: в город как победитель вступала икона Богоматери, на специальной повозке, а победивший царь смиренно шествовал за ней. Он был носителем победы, ее жезлом, но не действительным лицом. По сути дела, ощущение монаршего сана для византийцев было сопоставимо с принципом правильного рукоположения священника: последний сохранял благодать священства вне зависимости от реальных обстоятельств его личности и жизни.

Итак, в системе византийской жизни император — царь и священник — был держателем государственной и церковной власти, то есть фигурой, отчасти уподобленной Папе на Западе. Однако — и это очень важно — его положение в структуре византийского мира никоим образом не могло быть сопоставимо с положением Папы. Понтифик имел и имеет право решать, по какому пути пойдет Церковь, что предполагает возможность выбора или изменения пути. В Византии же никто из людей — ни царь, ни патриарх — не имел основного западного права — права выбора. И если случались ситуации, когда императоры пытались присвоить себе это право, как, например, в период иконоборчества, это не становилось окончательным решением ни для народа, ни даже для государства. Сопряженное с католичеством понятие глобального духовного авторитета, безусловной власти, по своему усмотрению формирующих мир, чуждо Византии. Высшей инстанцией для религиозного сознания, высшим церковным авторитетом был не царь и не патриарх (им отводилась лишь репрезентативная роль), а христианский народ. Решения принимались соборами представителей церкви в характерной формулировке: «Умоляем же и священный народ Божий...», а народ сохранял за собой высшую автономию, как овеществленный носитель церковного предания. Народ выступал как анонимное коллективное тело, и, таким образом, он тоже не решал вопроса об изменении путей, но хранил то, что есть, препятствуя изменениям.

Так возникает в византийской системе еще одно из важнейших понятий — понятие соборности. Оно, безусловно, сопряжено с принципом духовной свободы личности. Правда, эта свобода не имела ничего общего с демократией: Византия не знала политической свободы, и с этой точки зрения любой человек был достаточно бесправен. В Византии «соборный» народ был телом Христовым и плотью церковного предания. Народ являлся не этническим и, наверное, даже не социальным, но вероисповедным понятием (в государстве, включавшем в себя различные этносы). Христианский народ воплощал собой осуществленное согласие, единомыслие; он был церковным консенсусом,

объединявшим богатых и бедных, банщиков и философов, аристократов и чернь, греков, славян и евреев.

Общественное и религиозное устройство Византии и его отличие от Запада, безусловно, соотносятся со спором о «филиокве», с пониманием места и характера действия в мире третьего лица Св. Троицы — Св. Духа. Дополнение к никейскому Символу веры, введенное на Западе в эпоху Карла Великого, согласно которому Дух исходит не только от Отца, но и от Сына, окончательно разделило пути Запада и Востока. Умаление Св. Духа, превратившегося в западной интерпретации в своего рода «агента» Христа, повлекло за собой такие явления, как христологичность, иерархичность и односторонность Запада в противовес пневматологичности, соборности — синергии Востока. В символике средневекового сознания со Св. Духом связана сфера индивидуальных отношений человека с Божеством; а с Христом — деятельность Церкви как института. Известно, что христологический аспект оказался ориентированным на преувеличенную роль иерархической и корпоративной стороны западной церкви, в противоположность византийским индивидуализму и соборности, освящаемым пневматологической ориентацией.

Церковная иерархия в Византии никогда не мыслилась как Церковь, стоящая над народом, которой принадлежит право даровать или не даровать рядовым христианам Небесное Царство (вспомним институт индульгенций). Церковь вообще не воспринималась на Востоке как корпоративно замкнутое сословие, противопоставленное безгласному стаду остального сообщества. Здесь не было celibата (обязательного безбрачия католического духовенства) и недопущения мирян к одному из видов причастия (крови Христовой); служба велась и Священное Писание читалось на родном языке, а не на латыни, незнакомой основной массе населения. Учение о даровании или выкупе спасения, разработанное Западной церковью, которое должно было подчеркнуть ее особую, иерархическую роль в этом отношении, было абсолютно чуждо Византии. Здесь всегда утверждали индивидуализм спасения, и это становилось особенно актуальным в периоды активизации мистических учений. Так, Симеон Новый Богослов уверял, что «Святой Дух сообщим мирянам», что исповедь не имеет права принимать священник, не стяжавший реально Божественного Света, а новаторские позиции исихазма XIV в. — учения о действии божественной благодати и Св. Духа в земной жизни, в частности, сказались в стремлении вывести эту особую духовность за стены монастырей и сделать ее доступной мирянам.

Духовное различие средневекового Запада и Византии определило во многом разницу общественного устройства, обще-

ственной психологии. Западный мир был построен на понятиях корпоративного деления на сословия и иерархического подчинения сословий: *oratores* — духовенство; *bellatores, pugnatores* — рыцари; *laboratores* — трудящиеся, пахари. Византия не знала сословного деления, феодального договора и вассальной зависимости. «Вместо горизонтальных связей преобладали вертикально направленные отношения подданных к царю»²⁰. По сути дела, в Византии не было даже и знати: знатным мог стать любой выходец из низов, возвеличенный милостью императора. Как уже было сказано, понятие династии в империи ромеев не связывалось с признаками рода и родовой преемственностью. Отсутствие сословных перегородок и вертикальная динамика, пришедшие с христианством, здесь были возведены в принцип общественного устройства. Оппозиция между государством и обывателями была гораздо важнее, чем оппозиция между богатыми и бедными. Совершенно полновластных не было вообще, как не было, с другой стороны, и совершенно бесправных. И если византийский император так часто говорит о равенстве людей, то это вовсе не демагогия, а почти правда. Перед лицом императора никто не мог быть защищен, и вчерашний всемогущий придворный сегодня мог оказаться в тюрьме или под пыткой. Но, с другой стороны, и сам император не был защищен перед лицом народа. Тому можно привести немало примеров, один из самых печальных — это судьба Андроника Комнина: «богоравный» вчера василевс оказался во власти разъяренной черни, и любой нищий мог плюнуть Андронику в лицо, когда его волочили по улицам Константинополя.

В структуре Византии не существовало полярности и драматического напряжения, характерных для западного мира с его противоборством духовной и светской власти, папства и имперства. Зрелое западное Средневековье знало три противостоящих друг другу начала, локализованные в трех топографических пунктах: царство — Германия, папство — Рим, ученость — Париж, и каждый из них имел возможности обособленного существования. В Византии все три начала были локализованы в Константинополе и мыслились согласными. Константинополь был воплощением священного царства и гармонично включал в себя церковность и ученость. Существовавшая в Византии полярность была совсем другого рода. Это была и духовная, и географическая противоположность столицы, метрополии — пустыне. Это особое византийское противостояние находило отражение даже в двух наиболее предпочтительных для человека видах деятельности: либо служение императору, нахождение у его трона и внимание его словам, либо удаление в пустыню и безмолвие. Отсутствие в Византии понятия об обособленности и возвышенности церковной иерархии отчасти компенсировалось

наличием другого рода духовного авторитета: существовал особый тип людей, близких к Богу и воспринимаемых как посредники и наставники в духовной жизни, — это монахи и старцы. Роскошному и шумному Константинополю, представленному сакральными фигурами императора и патриарха, на всем протяжении византийской истории противостояла пустыня — мир Египта, Палестины, Сирии, Синая, а затем горы Афон, такой же нелюдимой, как пустыня. Там жили монахи, отшельники и столпники, там учились отрешению от страстей и совершенному безмолвию. Однако сам характер духовного авторитета, трансцендентного по отношению к рядовой действительности, окончательно и абсолютно исключал возможность спора или обсуждения. Тем самым конфликтность, если она возникала, переводилась в иной план, исключавший возможность выбора приоритетов. Старцы подчиняются беспрекословно, а если не желают подчиниться, то с ним не спорят. Византийские монахи и даже монахи на патриаршем престоле отклоняли урбанистическую цивилизацию и пышную суетность имперского двора, но не склонны были вступать в полемику и навязывать свое мнение. Несогласие с «миром» проявлялось в неучастии в его делах: так, патриарх Афанасий в XIV в., убежденный исихаст, покидал патриарший трон и удалялся от дел. Атмосфера спора, придающая такую эмоциональную напряженность духовной жизни средневекового Запада, была немыслима в Византии; здесь подчинялись восточной мудрости: «знающий не говорит, а говорящий не знает». Духовность византийцев по преимуществу — духовность исихии — молчания. Жизнь монаха-исихаста — состояние радикально противоположное не только страстям и эмоциональным тревогам западного мира, но и энтузиазму крестоносных войн. Возможно, это объясняет отсутствие миссионерского пыла в восточном христианстве, практически никогда не связанном с насильственной экспансией своей веры, столь типичной для католичества, огнем и мечом «крестившего» народы.

Все вместе объясняет специфический строй психологии византийца: отсутствие эмоциональной напряженности, экстазной взвинченности, рассудочность, высокомерный рационализм и молчаливость. Вдобавок гораздо большей гармоничности душевного склада византийцев способствовала одна особенная черта психологии, которая заставляла чувствовать все самое высокое как заведомо данное. Можно было бы утверждать, что в центре религиозного сознания православного типа находилось переживание духовного преображения на всех уровнях, тесно связанное с пневматологической ориентацией Восточной церкви. Здесь родилась своего рода теология преображения, а результатом ее было снятие раздвоенности земного и небесного, возможность соотнесения божественного и тварного, возмож-

ность трансформации — «обожения» для мира и человека. Западная «разведенность» земной юдоли и грядущего Небесного Царства — источник прямолинейного и поступательного, но исключительно земного исторического прогресса — была бы не понятна на Востоке. Цивилизаторские наклонности первого Рима, с его «землеустройством» ойкумены, с «*рах ad lux*» («мир и свет»), просвещавшими варваров, оказались практически не востребуемыми Римом вторым. И дело здесь не только в оборонительной политике, преобладавшей в Византии, со всех сторон окруженной жадными и враждебными взорами. Византийцы считали, что мир может быть обустроен благодатно и главные усилия человека должны быть направлены на обустройство его собственной души — «зерна» будущего преображения мира в целом. Не случайно здесь говорили: «Бойся, как бы, устроая чужой дом, ты не разрушил свой собственный».

Земной мир и человек в соответствии с православной концепцией были непрерывно открыты действию внеприродных, божественных энергий, активно вторгающихся в реальную, историческую действительность и преображающих мир и человека. В центре самого интимного внутреннего сознания византийца находилось интенсивное и постоянное переживание «обожения» человека и мира. Устремленность к преображению всякой твари через преображение человека и посредством человека, прокламируемая Максимом Исповедником, лишена экстатической нервности и драматической экспрессии западного толка. Идеальным состоянием человека на Востоке считалось неподвижное созерцание, молитва, объединявшая духовную и физическую деятельность. И это предпочтение получило отражение в целом ряде черт восточной религиозности: в длительном созерцании бесконечного золотого сияния икон; в приобщении к свету молчаливников — исихастов; в торжественной медлительности пышных дворцовых церемоний; в застывшем великолепии праздничного богослужения; наконец, в самой доминанте архитектурного типа — центрического, венчаемого огромным куполом храма, где человек пребывал в неподвижном созерцании, а святилище как бы вращалось вокруг него.

Типология искусства оказывается тесно связанной с направленностью духовной деятельности, различной для Запада и Востока. На Западе господствовал метод психологических уподоблений, породивший физическое подражание Христу и Его страданиям, переживание и проекция на себя страданий Богоматери, абсолютно исключенные для православия. На Востоке — пассивное приятие божественной благодати, вольное нисхождение Бога к человеку, даруемое «туне», без заслуг, даром. Динамика искусства отражает эту основную направленность. В западной архитектуре продольная динамика базилик, с их целеустрем-

ленным, поступательным движением на восток, соответствует рациональной земной созидательной воле романского мира, а вертикальный взлет в готике — состоянию восхищенности, эмоционального порыва, дерзания человека, «пронзающего» своим духом небеса. В Византии же главными будут противоположные законы, знаменующие своего рода обратную динамику: нисхождение горнего к дольнему в пространстве храма; парение, повисание, подчеркнутые зрительной алогичностью и иррациональностью конструкций. Место движения к алтарю займет статичное пребывание, обретение чувства райского блаженства. Купол здесь не опирается, а спускается с небес, колонны — это корни, углубленные в наш мир, иллюстрирующие любимый византийцами образ псалма: «В руке Божией концы земли». Даже рукописный шрифт — знаменитый минускул — не опирается на линейки, а подвешивается к ним.

Повышенный интерес к предвосхищению образов гармонии и славы Небесного Царства сказывается и в иконографии изобразительного искусства. Центральный образ — образ Спасителя, «икона всех икон» — очень редко предстает в типе кенозиса — униженным, страдающим, что характерно для живописи Запада. В Византии это почти всегда образ Христа во славе — в типе Пантократора. Воплощение второго лица Троицы само по себе знаменовало примирение Бога с человеком, являло собой образ прославленного, а не падшего творения. Тема мук Спасителя, страдания мучеников всегда оборачивается темой высшего триумфа — и потоки крови терзаемых страстотерпцев застывают в иллюстрациях менологиев в торжественном сиянии золота. В контексте этого повышенного интереса к прославленному Богу, прославленному человеку и прославленной материи стоит и необыкновенный интерес византийцев к символике золота и драгоценных камней — материи, искушенной огнем, девственной или не подверженной порче и тлению. Мотивы золота, света, цветного сияния, связанные с целыми пластами символических ассоциаций, и в первую очередь с темами Солнца, царства, славы и истины, стали излюбленными мотивами византийской изобразительности.

В известном смысле мы могли бы говорить о психологизме как доминанте западной духовной жизни и об онтологизме — плотном, заключенном в самом себе бытии — византийского сознания. Поэтому столь характерной для византийского искусства станет мозаика на золотом фоне, знаменующая бытие, омываемое вечными золотыми лучами, а для западного — витражи, прихотливый неустойчивый свет которых словно отражает изменчивый трепет души. На Востоке христианин безмолвно погружается в бесконечные золотые дали икон, а на Западе — внемлет *sacra conversatione* (святое собеседование) бегущего вдоль стен

соборов «хора» святых персонажей, ведущих духовный диалог между собой и со зрителем.

Суммировать разницу религиозного восприятия Востока и Запада можно было бы в ответе на вопрос: может ли человек поставить себя на место Бога? На Востоке, в отличие от Запада, на этот вопрос всегда отвечали отрицательно. Психологические и личностные аналогии здесь были исключены из религиозного восприятия. Божество в трех ипостасях для византийского богослова было скорее знаком чего-то неопишуемого, нежели лицом. Для западного же благочестия цель состояла в том, чтобы, разделяя страдания Спасителя, приблизиться к Нему, в том числе и духовно. Начало этой весьма несвойственной для Византии возможности было положено еще Августином, который соотносил ипостаси с памятью, мышлением и любовью.

Описанные особенности не должны фиксироваться в нашем сознании как агрессивное противостояние восточного православия и католичества, которые все-таки ветви одного христианского древа. Однако именно они определили столь несхожий, несмотря на временные сближения, культурный и общественно-политический облик двух самых крупных средневековых ареалов, сохранявшийся на протяжении столетий.

I. АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

I—VIII вв.



Раннехристианская культура

I—IV вв.

Заслуга реабилитации раннехристианского искусства (как и Средневековья в целом) принадлежит К. Воррингеру и М. Дворжаку, впервые рассмотревшим Средневековье как самостоятельную художественную систему — не результат утраты профессиональных навыков по сравнению с античностью, а итог сознательных устремлений. Фундаментальное значение до сих пор сохраняют труды А. Н. Грабара; новая систематичность и умение увидеть эпоху как сложный взаимосвязанный организм отличает статьи каталога выставки 1979 г. в музее Метрополитен.

Раннехристианским в истории византийского искусства обычно именуется период, предшествовавший становлению византийской культуры, включая эпоху Константина Великого (324—337 гг.). Точки отсчета фиксируют лишь общие хронологические позиции, на самом же деле границы их более размыты. В отношении к этому временному отрезку в науке до сих пор нет единого мнения: следует ли относить эту эпоху к византийской культуре, к культуре западного Средневековья, или, может быть, вообще в ней должно видеть заключительную фазу поздней античности — «христианскую античность». Эта эпоха стала своеобразным горнилом и для будущего восточно-христианского искусства, и для средневековой культуры Запада. Сложное сплетение художественных тенденций своеобразно отражает противоречивые перипетии исторических и этнографических процессов, пришедшихся на период Великого переселения народов.

Становление христианского искусства связано с так называемым катакомбным периодом — временем существования христианской Церкви в подполье, в окружении своих гонителей (I—III вв.). Искусство этого этапа представлено живописью и скульптурой; архитектурных сооружений первые христиане не строили. С точки зрения художественного уровня катакомбный период — явление крайне неровное; искусство в это время связано с фиксацией новой идеологии и не заботится о профессиональном совершенстве своих созданий. Наряду с прекрасными

по исполнению образцами есть и весьма примитивные вещи, явно неумелые и не имеющие эстетических достоинств. Второе обстоятельство, которое необходимо отметить, анализируя этот этап, — отсутствие прямой преемственности с последующим развитием христианской живописи: искусство катакомб, по сути дела, никуда не ведет и не найдет продолжения в дальнейшей эволюции. С этой точки зрения определение М. Дворжака, данное этому периоду: «Красота... раннехристианского искусства в тех возможностях, которые в нем заключаются. Оно еще не осуществляет всей полноты заложенного в нем смысла, а является лишь обещанием бесконечных возможностей», — нуждается в корректировке.

Христианское искусство вызревало в недрах позднеантичного общества, переживавшего на рубеже перехода тысячелетий становление новых понятий и формирование новых духовных и эстетических идеалов. Несмотря на близкое родство с философией поздней античности (в частности, с учением неоплатоников и гностиков¹), разница существенна. Характерно, что в самом возникновении христианского искусства, прошедшего период прояснения своих задач и целей, совсем не было мучительных поисков и трагических изломов. Напротив, его рождение на фоне острого кризиса языческой античности выглядит как гармоническое освобождение, обретение так необходимого для всех идеала. Отличия художественных законов христианства от принципов античного мира очевидны. В течение длительного периода разница эстетических позиций интерпретировалась как результат потери мастерства, вырождение и упадок, преодоленный лишь художниками Возрождения. На смену цветущей культуре античности с ее жизнеутверждающими и оптимистическими началами, с культом красоты окружающего мира и человеческого тела, с высоким художественным уровнем созданий приходят буквально «темные века», как именовали Средневековье. И первые признаки этого начавшегося упадка — отказ от всего естественного, природного, телесно красивого, появление образов мрачного аскетизма и мучительного антагонизма духа и тела — исследователи стремятся зафиксировать в раннехристианском искусстве, в идеологии христианства. Между тем пристальный взгляд историка, обращенный к античному обществу на рубеже двух эпох, обнаруживает широко разливающуюся, вне всякой связи с христианством, безотчетную тоску по избавлению от плоти, трагическое напряжение между духом и материей, страстное желание выйти за пределы материальной оболочки и обрести внетелесное существование. Эти чувства находили выражение в различных сферах жизни позднеантичного общества: в идеологии противных христианству ересей — таких, как гностицизм и манихейство; в высокой философии неоплатони-

ков; в литературе — в «легких» эротических стихах Паллада, называющих тело «тюрьмой», «болезнью», «гробницей», «пыткой для души»; наконец, в искусстве — в разрушении классической гармонии образа, в ощущении глубокого внутреннего конфликта, разъедающего души изображенных персонажей, в спиритуализации утративших материальную полновесность фигур, их нервной взвинченности.

В ситуации душевного кризиса и духовного эксперимента, как характеризует эту эпоху С. С. Аверинцев, христианство (подчеркнем это) выглядит для современников недостаточно аскетичным. Язычники бранят христиан не за презрение к телу, а за почитание его, выраженное в церковной доктрине о телесном воскресении. «Поистине есть нечто радостное в этой торжествующей победе над смертью, — пишет Афанасий Александрийский, — в нашей нетленности, обретенной через Тело Господне». Действительно, лишь в христианстве тело перестает быть гробницей души и превращается в храм Св. Духа: «...плотское обоживый естество и сие десным сидением Отца почтый», — поется в каноне Вознесению. В более поздней традиции тело предстает даже менее греховным, чем душа и ум человека, поскольку всякому греху тела предшествует помысел. Церковным отцам и суровым монахам приходилось в первые века христианства не научать, но ограждать общество от чрезмерного увлечения аскезой: «Все, что нарушает меру, — от бесов», — внушает строгий подвижник египетской пустыни Пимен. Ему вторит, в трактате «О девстве», мистик Григорий Нисский: «...тот, кто предан добродетели, не допускает в своих нравах ничего нестройного и несозвучного».

Без всеобщей идеи аскетизации и поисков духовного смысла, овладевших обществом вне зависимости от христианства в первые века нового тысячелетия, процесс торжества христианской идеологии выглядел бы просто мистическим. Христианство смогло стать реальной общественной силой, а затем и государственной религией, лишь потому, что каждый член позднеантичного общества был убежден: упорядочение, умиротворение и оформление жизни возможно только *извне* материальной и реальной природы: в смерти — для нехристиан, в сверхземной перспективе бытия — для христиан. Интересно проследить, как на границе перехода эпох нарастает тенденция всеобщего интереса к духовному. Занятия философией перестают быть уделом только профессионалов: любой банщик и пекарь — сетуют современники — рассуждают о высших материях. Идеалом античного полиса был гражданин, идеалом позднеллинистического общества становится мудрец, философ. Изменения в структуре античного общества после завоеваний Александра Македонского привели к коренной переоценке ценностей: люди потеряли

интерес к внешнему, физическому миру; космос из объекта поклонения превратился во вмещилище несчастий, средоточие зла, а тело — олицетворение космоса — в сосуд греха и порока. Обращение к нефизической, нематериальной стороне жизни оборачивается поиском религиозного опыта, и на рубеже эпох это повсеместно опыт монотеизма. Место постижения мира в позднем греко-римском обществе занимает осмысление монотеистического божества. Внезапно разрушенные границы полисной системы, раскрывшиеся горизонты мира, оторванность от традиционных верований громадных масс населения сделали жажду спасения и умиротворения почти мучительной, физической болью. Ее нельзя было насытить ритуализированными «массовками» потерявшего смысл язычества. Только религия, понятая как вера, только личный контакт с божеством мог дать разрешение духовным поискам эпохи, и полнее всего этот контакт можно было осуществить в христианстве.

Собственно христианство возникает лишь в момент проповеди апостола Павла язычникам, то есть в самом его зарождении заложен принцип синтеза иудейской традиции с греческой культурой². Лишь на греческой почве исповедники Христа осознают себя носителями новой религии — христианами. Гений апостола Павла дал христианству новое измерение: первоначальное иудеохристианство с его апологией законничества было оттеснено на задний план, а в центр христианской мысли было помещено событие Воскресения Христа. Тем самым из этической, социально-нравственной проповеди, по сути мало отличной от распространенного в Иудее учения евнионитов — нищих, христианство стало учением о Боге — богословием. Из веры в Воскресение возникает впервые удивительная вещь — положительная оценка смерти, поскольку «Христос умер за наши грехи». Привычные для обыденного человека представления оказываются перевернутыми, и острое переживание этого удивительного превращения наполняет весь раннехристианский период, в том числе и искусство. Смерть становится желанной: только она, и особенно мученическая смерть, открывает двери загробному блаженству. Не случайно первые христиане выдвигали на мучения тех, кого больше всех любили, — детей.

Действительно, христианская идеология изменяет характер человеческого сознания. Душа и тело праведника мыслятся спасенными. Исчезает трагический конфликт между телом и духом, восприятие человека становится единым: бренному телу открывается путь очищения и преображения; ему наравне с душой сообщена божественная благодать. Доктрина телесного спасения и преображения плоти очистила христианскую живопись от безысходного напряжения, свойственного искусству поздней античности, заставила ее обрести покой и просветленность.

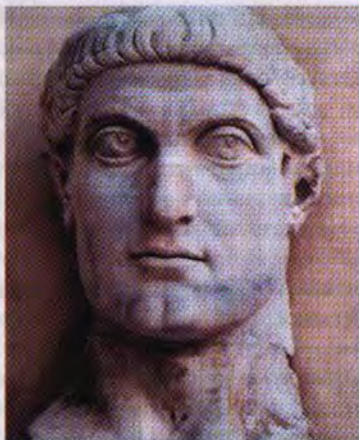
И благодаря этому же христианская культура сумела навсегда сохранить антропоморфные формы и широко использовать эллинистические традиции иллюзионизма и пластичности в изображении предметного мира и человека. Подчеркнем еще одно обстоятельство: целью и смыслом жизни для христианина (и в этом главное отличие христианской идеологии от неоплатонизма) была, говоря условно, не просто духовность, но одухотворение материи, поиски ее преображения, очень часто в дальнейшем — зримого претворения в чистый свет. Поэтому центральной темой христианской (мы имеем в виду православный вариант) культуры с начала ее рождения и вперед на столетия становятся образы и символы преображения, переплавки земной оболочки. Не случайно для византийского искусства самыми праздничными, самыми изысканными и блистательными персонажами будут святые мученики, зримо, своей смертью, «купившие» переход плоти в нетленное состояние.

Самый момент рождения христианского искусства — I—II вв. — очень часто называют «*continuata Hellenistica*» («непрерывающаяся эллинистика»), однако следует сразу оговорить специфику тем и сюжетов христианства и сложность их взаимодействия с действительным — языческим — эллинизмом, с официальным искусством Римской империи, рядом с которым на первом этапе существовала эта культура.

В различных сферах позднеримской художественной системы происходит все более решительный отказ от классического для античного мира понимания формы, пространства и образа. Архитектура Рима изменяет принципам идеальной греческой тектоники, с ясным разделением элементов ордерной системы. Колонна утрачивает свою пластическую самостоятельность, она перестает быть выражением конструкции. Становясь декорацией, которой можно оформить снаружи любое пространственное устройство интерьера, колонна в римской архитектуре не связана более с основными мировоззренческими установками, как это было в Греции, где ордер воплощал наглядные представления об устройстве мироздания. Отход от архитектурных идеалов классической Греции очевиден и в сооружениях Пальмиры и Баальбека, где превосходящий все разумные меры ордер использован весьма необычным с точки зрения греков способом: как конструкция, оформляющая внешнее пространство в формах внутреннего вместилища огромных масс людей. Грандиозные уличные колоннады и перспективы, разгораживающие на зоны более крупные пространственные образования, не менее важны для генезиса будущего христианского зодчества, чем римские сооружения с величественными сводами и куполами. Повсюду предпочитая применению колонны работу с аркой, сводом, с пространством, римское зодчество словно предвидит

специфические возможности будущего. Именно этому направлению позднеантичной архитектуры обязано своим происхождением Средневековье, чье зодчество развивается из концепции пространства, а не опоры.

В скульптуре — самом, наверное, существенном виде художественной деятельности для античного мира — происходят необратимые изменения. Даже в произведениях эпохи Августа академическая холодность и «красивость» не уничтожают впечатления внутренней опустошенности и бесцельности существования представленных персонажей. В более поздние периоды (отдельные образы эпохи Флавиев, а затем Антонинов, большинство памятников начиная с эпохи Траяна) изменения становятся более активными и формируют иные способы художественного мышления. Место прекрасно пропорционированных, уравновешенных, идеализированных античных «героев» занимают другие образы. Нарушается ритм, он становится резким, рваным, ломаным. Искажаются пропорции, в фигуре главным элементом становится голова, огромные, подчеркнута декоративные прически обретают необычную функцию рамы. Все более активными становятся элементы, разрушающие идеальную стереометрическую «оглаженность» объемов, — морщины, графика контуров, интенсивная «импрессионистическая» лепка поверхности. Возникает целая серия средств, направленных на достижение сугубо непластических по сути эффектов. Рельеф утрачивает гармоническую ясность композиций, становится дробным, перегруженным светотеневыми контрастами. Они разъедают, динамизируют поверхность, уничтожают главное для классического рельефа — незыблемость передней плоскости. Ритм выглядит нерасчлененным, спутанным, рождается впечатление хаотического движения, подчинения всех объемов некоему стихийному, не зависящему от формы и самого творца началу. Это движение подвластно только наложенной извне жесткой симметрии, внешнему диктату графических контуров, разделяющих фризы. Главенствуют принципы бессмысленной хаотичности жизненного потока и внешне наложенной на него иерархичности общей композиционной структуры. Параллельно нарастает натурализм, сверхконкретность. Фиксация мельчайших деталей жизни, облика портретируемого словно пытается остановить стремительное наступление небытия, тесно сопряженное с ощущением временности и бесцельности реального, материального мира. Нервность, тревожность, болезненное напряжение драматично противопоставлены статике — сверхреальной физической мощи и масштабу³, так, словно больная душа ищет подчеркнута масштабных материальных форм, чтобы обрести хоть какую-то опору во внешнем мире, и не находит ее...



Голова колосса (императора Константина)
из базилики Максенция в Риме.
312—315 гг.

Значительно изменяется техника ваияния: шире используют бурав, но и обычный резец работает иначе, чем прежде. Он не высекает форму, а все время вторгается в ее глубину, рассекая, разрезая, графически очерчивая ее поверхность. Поразительные изменения претерпевает рисунок, которому соответствуют движения резца. Прежде идеально округлый, оглаживающий поверхность формы, вытачивающий ее стереометрическую завершенность (гладкость и есть совершенство), он становится резким, рваным, расторгающим

единство объемов, разрушающим идеальную замкнутость форм. В беге коротких ломких штрихов, падающих в пустоту, не находящихся окончания, — ощущение безысходности и бессмысленности бытия, безнадежности существования человека, фатальной обреченности. Острая графика, «ранящая» поверхность, отверзающая ее сквозь отверстия, сделанные буравом, рождает новые художественные и смысловые оттенки: уязвимость, изъязвленность, проникание, тесно связанные с новым пониманием формы вообще, ее идеи. Внешний вид (эйдос) вещи последовательно разрывается, деформируется, для того чтобы добраться до необлагороженного, *без-видного*, сокровенного и скрытого от глаз естества. Бурав, который активно применяют для передачи зрачков, придает новую остроту и «прицеленность» взорам. Новая «зрячесть», неведомая классическому искусству, дана скульптурным портретам рубежа тысячелетий как рана⁴: вещество уязвилось и прозрело, оно взирает на мир отверстыми — «вещими» — зеницами. Появляется интерес к новым породам, ранее не входившим в арсенал скульпторов. Цветные (зеленые, пурпурные) камни нарочито «изымают» пластику из мира жизненных реалий. Подчеркнуто твердые породы — такие, как лабрадор, порфир, — создают ощущение незыблемости, статики, новой плотной монументальности.

Характерно, что в рамках императорского искусства новые символические идеи звучат даже резче и отчетливее, чем в границах существующей рядом христианской скульптуры. «Иконные» принципы создания формы здесь не менее поразительны, чем обязательность фона, к которому приставляются пока еще круглые фигуры⁵. Фон как неразложимое плотное, идеальное бы-

тие воспринимается в скульптуре в качестве необходимого условия существования любых проявлений материи. Пржнее — самоценное и независимое бытие пластической формы в пространственной среде ушло безвозвратно, и это — свидетельство мировоззренческих сдвигов. Так называемый Барлеттский колосс (скульптура неизвестного императора в рост; иногда высказывается мнение, что это Константин Великий) — еще изваяние, но уже икона по существу своих художественных и смысловых законов. Резкая статика, подчеркнутость



Голова колосса (императора Константина). 330 г.

фронтального разворота, постоянное, осязаемое тяготение к плоскости, выстраивание жесткой иерархической структуры драпировок, огромный масштаб оформляют и демонстрируют новую иератичность жеста. Имперская держава, новая вера — государственная религия осеняют ойкумену, космос. Надличностное величие образа сакральной империи и ее владыки (в этом символический смысл изображенного) существеннее конкретности или иллюзорности форм. Новые законы определяют не только интерпретацию форм, но и восприятие образа.

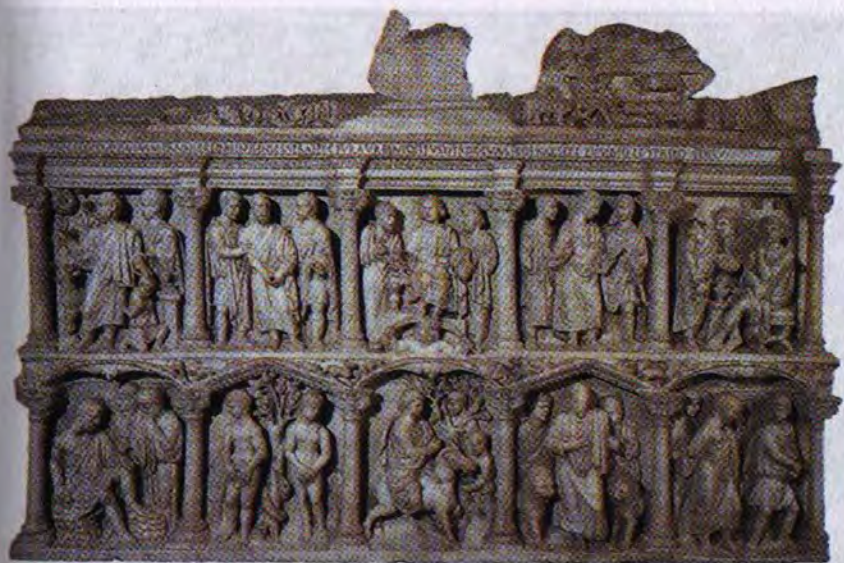
Собственно раннехристианская скульптура возникает на стыке позднего римского веристического портрета и традиций эллинистического Востока — рельефов Малой Азии, надгробной скульптуры Пальмиры. Роль последней в сложении символики христианской культуры трудно переоценить. Огромное значение имели в этом смысле развитые погребальные культы Востока, ориентированные на заботу о посмертной судьбе тела умершего. Это явление было чуждым и Греции, и Риму. Напомним, что даже тела первых христианских мучеников не считали возможным погребать в пределах города, ибо умерший — нечист. Наименование целого ряда ранних базилик, воздвигнутых на местах погребения, — «fuore le mura» («за стенами») — отражает эту старинную античную особенность.

Надгробная скульптура Пальмиры поражает несхожестью с классическими памятниками эллинизма. Смелое нарушение пропорций, выделение символически значимых элементов в фигуре — дланей, отверстых очей, ушей — должно подчеркнуть провиденциальный смысл образа (вспомним пушкинского Пророка: «Моих зениц коснулся он... Моих ушей коснулся он...») —

ожидание архангельского зова к воскресению плоти. Ритм складок, подобно кокону обвивающих фигуры, может напомнить о лентах саванов, но еще больше в нем ориентации на плоскость фона, включенности в бытие, а не самодостаточной «героической» независимости от окружающей жизни и выспих ее начал, как это было в классической античной скульптуре. Изменяется интонация образа: на место погруженности в себя, чувства бесцельности жизни, которые мы находили в поздней римской скульптуре, приходит новое чувство максимальной надежды, оптимистической устремленности за пределы земного существования. Традиционно эти особенности в надгробной пластике Пальмиры толкуются как результат профессиональной неграмотности или неумения воспроизвести классический антропоморфный канон. На самом же деле они — следствие намеренного выхода за границы классического идеала, сознательного отказа от него, поскольку последний не в состоянии был вместить те смысловые оттенки, которые интересовали ближневосточных художников и их заказчиков при создании погребальных образов. Не случайно эти качества были органично усвоены раннехристианской пластикой и встречаются даже в период ее зрелости⁶.

Иконография раннехристианской скульптуры весьма неустойчива, особенно на первых порах. Среди круглых, отдельно стоящих изваяний главное место, конечно, занимают образы Христа — Доброго пастыря: Он может выглядеть и юным прекрасным отроком, и бородатым мужем, несущим на плечах агнца. Раннехристианскую круглую скульптуру отличают (в сравнении с поздней римской пластикой) прежде всего гармония и идеальное спокойствие облика и образа. Особая мягкость, порой даже сентиментальный лиризм обнаруживает в них родство с позднелатинской традицией, но никак не с римской интонацией. Мелкость, изящество форм, правильные пропорции, иногда импрессионистически «лыющиеся» объемы соединяются здесь со сложной светотенью; бурав применяется весьма деликатно (для передачи воздушной шапки волос или овечьего руна). Аналогии этим мечтательным, буколическим интонациям можно обнаружить и в раннехристианской живописи. Общее для этого периода тяготение к плоскости проявляется в специфическом приеме: задняя поверхность круглой скульптуры плоско срезается. Это предполагает фронтальность и неизменность позиции зрителя, свидетельствуя о том, что христианская скульптура (как и светская пластика этого времени) «непроизвольно» стремится утратить статуарность, уподобиться рельефному изображению.

Более разнообразна и сложна иконография скульптурного рельефа: он представлен значительным числом погребальных саркофагов, широко распространившихся именно в это время.



Саркофаг Юния Басса. Ок. 359 г.

Весьма характерно, что сложение иконографического языка идет параллельно поискам нового смысла композиционных законов изображения. При этом разные варианты композиций соответствуют различным смысловым моделям. Уже в этих ранних опытах намечаются приемы сложной символической взаимосвязи изображений, введение типологических мотивов, где сюжеты Ветхого Завета восприняты как прообразы новозаветной истории. В знаменитом *саркофаге Юния Басса* (ок. 359 г., Рим, Ватиканские музеи) сцены, группирующиеся вокруг образа Спаса Эммануила, организованы как раз на началах прообразовательной символики: «Жертвоприношение Авраама» отвечает здесь «Взятию Петра под стражу»; «Иов на гноище» — «Адаму и Еве» и т. д. Эпизоды объединяются попарно в горизонтальном ряду, знаменуя тем самым включение новой символики в рамки прежнего повествовательного принципа. Поиски новых законов объединения разновременных эпизодов фиксируются и тем обстоятельством, что каждая сценка помещается в архитектурно оформленную нишу. Игра разнообразно выступающих объемов (от почти круглой скульптуры к уплощенному рельефу) подчеркивает эффектную «раскадровку» композиции колонками коринфского ордера. Пространство, заключенное в эти ниши, выглядит очень глубоким: объемы фигур таинственно проступают из этой глубины, заставляя впервые предполагать в ней некий недоступный земному взору смысл.

В скульптурном решении *саркофага «двух братьев»* (IV в., Рим, Ватиканские музеи) иной принцип организации: это не отдельные сцены, соединенные по закону «агрегатного» пространства, как в предшествующем памятнике, а лента непрерывного фри-



Саркофаг со сценами сбора винограда. 350 г.

Саркофаг с фигурами Христа и апостолов. IV в.

за. В основе здесь не пространственные ячейки и не архитектурный ордер, а плоскость — ее единство является стержнем рождения композиции. Общее устройство подчинено очень жесткой симметрии, строгой центричности и постоянной ориентации фигур на заднюю стенку рельефа. Новые композиционные принципы отражены и в интерпретации формы: она гораздо более резкая, определенная, «академическая».

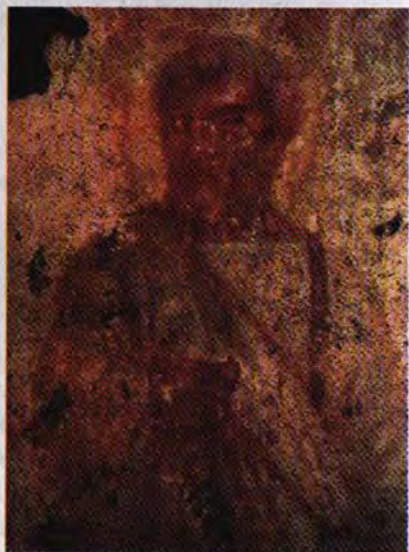
Еще один вариант композиционной структуры представлен саркофагом со сценой сбора винограда (350 г., Рим, Ватиканские музеи). Буйство форм и игра динамичной светотени на основной поверхности изображения заключены в жесткие границы вертикальных «разделителей» — фигур трех мосхофоров. Фигуры этих «добрых пастырей» подобно лакмусовой бумажке проявляют новый христианский закон и новый смысл обыденной жизни. Сценка сбора плодов приобретает значение христианской жатвы: устойчивые вертикали фигур мосхофоров придают мельканию форм, импрессионистической игре светотени, динамике мелких завитков лозы на почти кружевной поверхности рельефа новую разумность и целенаправленность евангельской перспективы.

Среди наиболее зрелых и отточенных по замыслу и исполнению — хранящийся в Равенне саркофаг с изображением Христа и



апостолов. Абсолютное единство композиции, проявившийся в ней новый строгий вкус вновь достигнуты посредством архитектурного членения. И архитектура, и орнамент упорядочены и симметричны: в этой симметрии, нечувствительной к конкретным жизненным проявлениям, прочитывается новый высший закон, данный материи, — абсолютный покой, статика и неизменность. Раковины, на фоне которых помещены головы апостолов, — еще не нимбы, но они четко формулируют идею изокефалии (равноголовия), которая здесь несет нескрываемый символический подтекст: «И кто хочет между вами быть первым, да будет вам рабом» (Матф. 20:27), «А вы не называйтесь учителями, ибо один у вас Учитель — Христос, все же вы — братья» (Матф. 23:8). Раковины, вписанные в арки на колоннах, — традиционный, еще ветхозаветный символический знак храма, Святая Святых. Апостолы представлены на саркофаге в Новой скинии евангельского завета, огораждая строем своих фигур ее Святая Святых⁷.

Обилие художественных вариаций в рельефной пластике раннего христианства словно предвещает будущий выбор Византии, где круглая скульптура окончательно утратит свои позиции (она напомнит о себе лишь частично в XIII в.). Ведущим видом скульптуры для Византии станет рельеф, но уже не мраморный, а из слоновой кости, уподобленный по цвету главному писчему



Саркофаг «двух братьев». IV в.
Катакомбы «Джордани» в Риме. Фреска
в нише. Первая половина IV в.



Катакомбы Домициллы в Риме. Христос с апостолами. Середина IV в.

материалу греческого Средневековья — пергамену. Рельеф будет почти таким же плоским, как изображение на листе, а его теплый тон и неуловимое мерцание подчеркнут строгие контуры и деликатные переходы формы.

Живопись периода позднего Рима отличается похожей эволюцией. Здесь тоже на смену гармоничным спокойным образам, продуманным и точным композициям, долженствующим украшать интерьер, радовать глаз, создавать атмосферу благорасположенности и покоя («Воспитание Диониса», вилла Фарнезина), приходит иное искусство. Грубовато-резкие, «фавнические» по типу изображения становятся главными⁸. Трагический излом, тревога, ощущение безысходности часто оправдываются особым сюжетным замыслом, однако вскоре эти интонации выйдут за границы мистических и «странных» сюжетов и станут нормой художественного языка. Иллюзионизм, перспективные эффекты, иллюзорные прорывы пространства теперь выглядят избыточными, приобретая оттенок «барочной» экспрессии, разрушения нормы. Нагнетенные формы часто разрыхляются, кажутся эскизными, ускользающими, находящимися на грани небытия. Всюду обязательно подчеркивается экстатическое начало, мистическая взволнованность, эффекты развешествления материи, бегства от плоти.

Самые ранние произведения христианской живописи возникли, в отличие от архитектуры, в границах нехристианского государства, параллельно с господствовавшим языческим искусством. Это росписи стен в катакомбах Рима II–IV вв. — Сан Себастьяно, Сан Каллисто, Домициллы, Присциллы и Комодиллы, Про-

тестато на Виа Латина, Сан Марцеллино и Пьетро и др. Находившиеся за стенами града, подобно языческим захоронениям, катакомбные лабиринты подчинены особой системе: длинные коридоры и небольшие квадратные помещения (кубикулы) объединены вокруг своего рода капелл с отверстиями вверху, в центре свода. Иногда эти капеллы имеют архитектурное убранство. В коридорах производились захоронения (в несколько ярусов), в остальных помещениях собиралась община для литургии, поминовения усопших и совместной трапезы, которой заканчивалась вечера любви — «агапа», как первые христиане именовали литургию. Таким образом, катакомбы соединяли погребальную, меморативную и литургическую, богослужебную функции. Это совмещение определило тематику катакомбной живописи, где главными стали темы воскресения мертвых, евхаристические изображения и образы молитвы.

Иконография изображений причудливым образом соединяет христианские и языческие мотивы. Рождающееся христианское искусство не имело четкой программы: во всем здесь много заимствований из официального искусства Рима, трактуемых, однако, символически и аллегорически. Главное новшество катакомбной живописи — отказ от иллюстративного и декоративного принципов

позднеантичной живописи: все изображенное имеет скрытый смысл и не может быть понято в своей данности. Именно здесь формируется практика арканы: изображение намеренно эзотерично, его смысл доступен лишь посвященным. Именно поэтому Христос соседствует с Эротом и Аполлоном, нимфы и путти резвятся в цветах рядом со сценой жертвоприношения Авраама и особенно много сцен, связанных со сбором винограда и виноделием. Язык символов и аллегорий приобретает здесь подчеркнутое значение. Иносказательно прочитываются все элементы окружающего предметного мира, все персонажи языческой мифологии, все графические знаки. Виноградная лоза и виноград связаны с темой крови Христовой, хлеб — с Его плотью; рыба — знак самого Спасителя, поскольку греческое *ἰχθῦς* прочитывалось как аббревиатура фразы «Иисус Христос Бога Сын Спаситель»; якорь — символ спасения, павлин — бессмертия;



Римские катакомбы. Христос Добрый пастырь. III—IV в.



Катакомбы Присциллы в Риме. Кубикула Велато. Оранта. Середина III в.

Бюст принцепса. Середина III — начало IV в.

чаша с водой — крещения; олени, пьющие воду, — образ христианских душ, жаждущих приобщения к вере, и т. д. Весь мир здесь кроме своей видимой сущности обладает иным, незримым, потаенным смыслом. И именно этот таинственный смысл — истинный. Одновременно формируется типологическая символика, о значении которой для будущего развития христианского искусства уже говорилось. Излюбленными композициями были «Воскрешение Лазаря» и «Три отрока в пещи огненной», «Иона во чреве китовом», символизировавшие будущее воскресение и нетление плоти, а также Тайная вечеря и образы орант.

Стены катакомб членятся по античным законам на отдельные поля и ниши, в которых написаны фигуры и сцены. В стиле живописи — тоже огромное количество античных заимствований и ассоциаций. Однако целое впечатляет иным. Принципы IV помпеянского стиля — общей основы катакомбной живописи — здесь изменены. Архитектурный стаффаж, декоративный по форме, создающий своего рода раму для изображений, отсутствует. Между сценами — простейшие разграничения, менее все-

го напоминающие архитектурные фрески позднеантичной живописи. Внутри композиций сложные архитектурные или пейзажные фоны тоже исчезают. Построение сцен упрощено, в них нет дробного, беспокойного и сбивчивого ритма, типичного для помпейских фресок, уходит самоценное любование фактурой, сложной и переливчатой цветовой гаммой и виртуозностью рисунка.

Наиболее существенным кажется изменение главного закона, характеризующего стиль, — концепции пространства. Отсутствие конкретных признаков среды — ландшафта или интерьера — не предполагает здесь осуществления принципиального требования античного искусства: каждая вещь должна изображаться в связи с естественным, непосредственно к ней относящимся окружением. Философское осознание этого античного принципа сформировалось одновременно с развитием учения перипатетиков о господствующей повсюду естественной причинности, однако на самом деле этот принцип выявляет наиболее глубинные основы античного мировосприятия. Каждое действие, каждый персонаж должны быть соединены с определенной, ограниченной и замкнутой пространственной сценой, своего рода ячейкой пространства. Это отражает сущностную для эллинского сознания закономерность: греческий бог всегда живет в отведенной для него части универсума — Зевс на небе, Посейдон в море, Аполлон на горе. Греческий бог принадлежит конкретному сакральному участку — теменосу, сращен с ним, неотрывен от него, прорастает в него своей внутренней сутью, как дерево корнями. Именно поэтому пространство античной живописи — «агрегатное»: оно возникает не только как результат преобладания в живописной системе категорий объема и пластики, но и как результат *невозможности* мыслить пространство иным; оно дискретно, потому что в его основе — раздельные теменосы. Поэтому в попытках передать значительное по охвату пространство греческий художник вынужден обращаться к террасному, ячеистому способу созидания пространства из обособленных зон, из которых «обязано» состоять целое⁹.

Иное — в живописи катакомб. Исчезает замкнутость и ограниченность сцен. Свободный от каких бы то ни было предметных форм (архитектурных, пейзажных), окрашенный белым или



Гробница Аврелиев. Голова апостола Андрея (?). Середина III в.

серо-голубым цветом, фон воспринимается как безгранично открытое в глубину неконкретное пространство — бесконечность. Параллельность и симметрия в расположении изображенных фигур, их одинаковая удаленность от зрителя обуславливают эффект взаимной автономности персонажей и фона: фигуры как бы плавают в пространстве, не связываясь с ним. Это впервые обретенное впечатление бесконечности определено изменением восприятия пространственных категорий. Пространство из физического и оптического феномена превращается в метафизическую реальность. По большому счету новая художественная организация является отражением совершенно иного, по сравнению с античностью, понимания бытования божества, неместимого никаким конкретным пространством и не связанного им. Бог Сам становится вместилищем мира, Он создает границы и формы существования мира. Так в катакомбных фресках рождаются сущностные понятия средневекового искусства, и в основе их рождения не профессиональная недостаточность, но принципиально иные представления об устройстве мира.

Фигуры, представленные на этом нематериальном фоне, впечатляют отсутствием плотного рельефа, эскизностью фактуры, минимальной телесностью. Здесь почти нет ракурсных сокращений. Изображения возникают подобно теням на границе небытия, как зыбкие видения на стыке земного и неограниченного ничем, не оформленной никак бездны. Они словно извлечены из небытия зовом Бога и удерживаются над пропастью, над пустотой шеола Его рукой. Бытие здесь впервые может быть воспринято не как жребий (или судьба), внеличносно раскинутый на ковре человеческих жизней, но как личный выбор, как любовный дар Творца, обращенный к каждому индивидуально, как «харис» — благодать. Одинокие прямостоящие фигуры, как правило более темные, чем все окружающее, представлены на фоне «втягивающей» плотности пустоты. Они исключены из действия (даже там, где оно есть), погружены в себя и предстоят Богу, простирая к Нему огромные раскрытые длани. Чувство личного контакта с божеством, постоянства обращения к Нему усилено аурой пустого пространства и особой ритмической организацией.

Композиции построены почти примитивно: основой для них служит принцип центральной симметрии, поэтому ритмическая структура — мерная, торжественная, «речитативная». Мало того, что отсутствует динамика ритма, но и медлительные ритмические взаимосвязи постоянно нарушаются контрастами масштабов, перебивкой действия, огромными пространственными цезурами, трансформируя тем самым внутренний смысл изображаемого. Человек постоянно изымается из земного бытия, для того чтобы оказаться наедине с Богом. Его главным жизненным

призванием становится молитва, поэтому самое главное место в изображении занимают лица молящихся, их вдохновенные взоры, «поднимающие завесу» земного бытия.

Объемы фигур — вроде бы еще совершенно античные, как и строй классических пропорций. Между тем их нельзя воспринимать в контексте иллюзионистического искусства — как отражение действительности. Все главные художественные средства ориентируют на создание впечатления нематериальности этих образов, как бы ни была порой сильна иллюзорность в деталях. Целое — не оптическая иллюзия (вспомним, как много места отводилось понятию иллюзорности в античной живописи), а символ. Изображение впервые не ограничивается своим объективным содержанием, а является напоминанием о глубоком внутреннем смысле — тайнах новой веры. Можно констатировать, что переход к иной художественной системе совершился: за видимым изображением вырастает незримое символическое знание Истины.

Античные приемы в передаче материи не призваны утверждать иллюзорную реальность изображенного, но должны обозначать сверхреальное его бытие: представленные персонажи находятся в одном пространстве со зрителем и одновременно предстоит престолу Всевышнего. Поэтому язык форм, каждая деталь приобретают новую символическую значительность. Мастера намеренно отказываются от всего, что напоминало бы о реальной жизни. Главным становится духовное содержание образа. В выражении лиц — молитвенный экстаз, в широко открытых глазах — страстный пафос убеждения, энергия обращения в новую, непререкаемо истинную веру, в молитвенно возведенных огромных руках — гарантия ходатайства и заступничества за оставшихся на земле собратьев.

В облике персонажей катакомбной живописи есть нечто близкое характеру первых христианских песнопений. Раннехристианская музыка отличалась упрощенной конструкцией, мерной внушительностью и торжественностью. Главной формой была псалмодия — речитативное пение, которое впечатляло своей безыскусственностью и экстатическим религиозным чувством. Общее псалмопение (а в нем участвовала вся община, ибо не было еще ни чтецов, ни хора) рассматривалось как средство сплочения христиан, ибо «разве останется человек врагом тому, с кем он вместе пел Богу». «Любовь — величайшее из благ, рождается из псалмопения. Оно как узы некие для единения придумало общую песнь и собирает народ в мелодию единого хора»¹⁰. Но единый хор верующих, единое их собрание — образ единства Церкви, собранной от концов земли в Новое Царство, образ, подобный «хлебу, рассеянному по полям и холмам, но, будучи собран, становится единым». Частые изображения нивы, хлебных

колосьев, самого хлеба во фресках катакомб — это еще и образ будущей жатвы Господней, в которой община предстает вместе со своими заступниками — орантами. Так литургия (буквально — «общее дело») становится образом будущей вечной христианской общности. Создание сердечной и духовной взаимосвязи изображенных и реально присутствующих в храме в единой молитве к Богу — нечто принципиально новое для живописи. Фреска не призвана украшать помещение, наставлять или поучать. Изображение перестает быть «обрамлением» реально текущей рядом жизни. Живопись воспринята как способ активного преобразования действительности, ибо в ней впервые запечатлена высшая реальность, введенная в земное время и земное пространство. В этом смысле катакомбная живопись действительно предтеча тех поисков, которые будут актуализированы в византийском искусстве.

Где истоки такого искусства? Для ответа на этот вопрос показательно сравнить живопись катакомб с мозаиками и фресками в моельном доме Дура-Европос III в. (подробный рассказ о них чуть ниже). Они ни в коей мере не продолжают тенденций, намеченных в искусстве христианского подполья в окрестностях Рима. Росписи в Дура-Европос открывают новую страницу, ведущую к историческому и изобразительному эпосу мозаик Санта Мария Маджоре (435 г.), где заново будут обретены эллинистические традиции, где возродятся черты римской государственной триумфальности. Первые образцы христианского искусства, созданные во времена гонений в окрестностях Рима, отличает мистическая и страстная эсхатологическая направленность, отрицающая возможность земного существования человека. В погребальном экстазе катакомб, оторванности от всего земного есть лишь общие духовные предпосылки для будущей эволюции христианского искусства. Гораздо более в них воспоминаний об уходящей в глубину столетий местной традиции — этрусских погребальных росписях. Безусловно, это лишь предположение, которое даже для того, чтобы стать гипотезой, нуждается в серьезной проработке. Тем не менее ряд обстоятельств заслуживает того, чтобы обратить на них внимание. Как известно, римляне не имели собственной традиции образа, именно поэтому они с такой легкостью приобщились к греческой изобразительной системе. Напротив, у этрусков существовала собственная живописная традиция, связанная, правда, преимущественно с погребальным культом. Этрусские росписи гробниц представляют собой простые композиции на белых фонах, с четко читаемыми силуэтами, мерным ритмом, с активной «диалоговой» формой взаимодействия с реальным окружением. Пространство в них, несмотря на общую примитивность художественных средств, воспринимается как плотное бытие, на

фоне которого любая статичная форма материи, особенно человек, осознается через призму драматических коллизий. Этруски, возможно, не первыми заметили, что плотность пустоты имеет бесконечную потенцию к символическому преобразованию, однако для нас важно, что эти качества не были востребованы эллинистической изобразительной системой. Этрусская мифология поражает своим несходством с греческой и римской, обнаруживая родственность с древними космогониями Египта и Вавилона. В отличие от Греции и Рима, мир для этрусков — это храм с вертикально организованной иерархией трех ступеней: небес, земли и преисподней. Причем события в верхней зоне являются символом событий земных. Боги этрусков не вступали в земные отношения брака, любви и деторождения. Наконец, огромное значение в этой системе имели представления о загробной жизни, о действиях ангелов и демонов и т. д. Все сказанное не означает религиозной взаимосвязи первых христиан и этрусков. Речь идет о существовании некоего генетического художественного прообраза, который внезапно всплыл на поверхность в особой ситуации поисков нового изобразительного языка, соответствующего «экстремальным» с точки зрения язычества духовным задачам христианства.

Фрески и мозаики крепости Дура-Европос (232—244)

Завершает раннехристианскую эпоху катакомбного периода необычный ансамбль, стоящий на границе между искусством христианства в подполье, в гонениях и новым этапом, наступившим после Миланского эдикта (312 г.), легализовавшего положение христиан и уравнивавшего их общины с другими религиозными конфессиями. Речь пойдет о росписях в молитвенном доме (*domus ecclesiae*), находящемся в крепости Дура-Европос на реке Евфрате, в Сирии (ныне фрески хранятся в Национальном музее в Дамаске, а также в музее штата Иллинойс в США). Такие церковные дома были, по мнению Р. Краутхаймера, «переходными» архитектурными типами на пути к настоящему христианскому храму. Все церковные дома этого периода представляли собой обычные частные здания, приспособленные к новым функциям. Они совмещали зал для молитвы, комнату для обучения неопитов, баптистерий, жилые комнаты и служебные помещения, кладовые. Комплекс в Дура-Европос включал наряду с христианской церковью и еврейскую синагогу. Росписи обнаруживают необычную в сравнении с катакомбными фресками тенденцию. Они решены как цельная по замыслу иконографическая программа декорации интерьера, хотя сюжеты циклов различны. Важно, что перед нами первый опыт украшения росписью храма, а не погребальных камер. В христианской капел-

ле фрески исполнены на ярких красных фонах. В восточной нише представлен рай с Добрым пастырем — в верхнем регистре, а под ним, в нижнем, — Адам и Ева. Символическая соотнесенность эпизодов по вертикали не вызывает сомнений. Тема утраченного прародителями рая и рая, обретенного благодаря новому Адаму — Спасителю, особенно существенна для прообраза будущей алтарной апсиды, каковой является эта ниша. На боковых стенах баптистерия в двух регистрах развернуты композиции, связанные с тематикой крещения и веры. Это сцены «Хождение по водам», «Исцеление паралитика» и «Беседа с самарянкой». Тема воды выступает здесь в разных контекстах, но она всегда сцепляется с темой веры. От возможности верой покорять водную стихию («Хождение по водам» с Петром, усомнившимся и начавшим тонуть) до образа «воды живой», текущей в жизнь вечную для верующих во Христа («Беседа с самарянкой»). Сцена «Жены у гроба» служила своеобразным зрительным символом христианской веры («веруем во Христа распятого и воскресшего», по слову апостола Павла).

Синагогу украшают сцены из жизни Моисея, ветхозаветных царей и пророков, исход евреев из Египта с переходом через Красное море и Ковчег завета.

Стиль фресок представляет собой уникальное совмещение приемов катакомбной живописи (беглых, эскизных, со свободным композиционным построением) и монументального торжественного языка имперского Рима с его своеобразным историзмом и классической традицией. В росписях синагоги этот стиль более примитивен и груб, и не случайно он был оценен М. Ростовцевым как «месопотамский»¹¹. Росписи Дура-Европос поразительны не своим художественным уровнем (он невысок), но предвидением тенденций развития христианского искусства. Иконография христианских сюжетов, более развернутая и осознанная, нежели в живописи катакомб, оказывается сопряженной не с дальнейшим отторжением эллинизма (как этого следовало бы ожидать), но, напротив, с поисками гармоничного соединения с традициями позднеимперского искусства. Этим тенденциям принадлежало будущее. В живописи катакомб античная традиция существовала непосредственно — на уровне ремесла, жила «в кончиках пальцев» художников, в то время как в идейной программе было стремление к фанатическому разрыву со всем тем, что переживалось как эллинское. Росписи далекой сирийской провинции демонстрируют противоположный результат, и в этом их безусловное значение.

Христианское искусство после Миланского эдикта

Принятый в 312 г. Миланский эдикт (указ), узаконивший христианскую Церковь, открыл новую эпоху. С царствованием Константина Великого Церковь выходит из затворничества и широко открывает двери окружающему миру. По определению Г. Флоровского, «Церковь приемлет под свои священные своды взыскующий античный мир: он приносит сюда свои тревоги и сомнения, свои соблазны, великую тоску и великую гордыню. Эту тоску Церковь должна была насытить и эту гордыню усмирить. Так, в смуте и борениях, воцерковляется древний мир»¹.

Трудность начальной христианизации общества состояла в том, что все его члены, несмотря на этнические различия, принадлежали к эллинистической культуре. Для того чтобы обратить мир в христианство, нужно было истолковать его в духе эллинизма — в категориях греческой философии, для которой само понятие исторического процесса, центральное для Ветхого Завета, было чуждым. Эта попытка была неосуществима без самоотверженного деяния — подвига ума, духа и сердца, который взяли на себя христианские подвижники, нареченные в истории «отцы-каппадокийцы». Поэтому и сама эпоха получила название «эпохи великого каппадокийского синтеза». IV век стал периодом церковных споров и церковных соборов, на которых отрабатывались основополагающие христианские догматы, рождалась истина, рождался символ веры.

Мир оставался языческим. Действовали языческие храмы. Но и вне связи с этим жизнь была насыщена языческими переживаниями. Культура же просто была языческой, по сути, от уровня домашнего бытового до уровня философии. Продолжали функционировать языческие философские школы, в них преподавали языческие учителя. Так, известно, что будущие император Юлиан Отступник и отцы-каппадокийцы (Василий Великий, Григорий Богослов, Григорий Нисский) вместе учились в Афинском университете. IV век был временем расцвета платиновской школы, философии гностиков. Между тем интонация взаимодей-

ствия языческой культуры и христианства существенно изменилась. В отличие от предшествующей эпохи, не Церковь не приемлет античной культуры, но эллинизм отторгает христианство. Так, Василий Великий пишет ряд сочинений на тему оправдания эллинистической культуры. И даже великий противник языческой культуры Афанасий Александрийский осуждает греческую мифологию не как таковую, а как написанную людьми, желающими обелить свои собственные пороки. Одновременно знаменитый языческий ритор Либаний говорит, что единственным, кому бы он оставил свою школу, мог бы стать Иоанн Златоуст, не будь тот христианином.

Вместе с тем, став легализованной, христианская Церковь утратила ту первоначальную гармонию, которая отличала катакомбный период. «Время великого торжества церкви стало для нее временем великих искушений и скорбей»². На деятельности самой Церкви в эту эпоху сказываются расчеты политиков и правителей, этнические противоречия. Став с 342 г. государственной религией Рима, христианская Церковь не могла не войти в столкновение с империей: известны многие случаи противостояния правителей и церковных иерархов, и, может быть, поэтому византийские императоры до Феодосия крестились лишь на смертном одре. Христианство стало массовым: первоначальное единство — «экклесия», собрание лично призванных, ответивших на персональный зов Бога, — испытало известную трансформацию. Происходит процесс так называемой клерикализации Церкви: в прежде едином церковном сообществе выделяется монашество, возникающее в IV в. как бегство от мира для свершения духовного подвига, но и как противостояние миру. Наплыв большого числа новообращенных вызывает страх недолжного отношения к святыне со стороны неофитов, и из среды собрания отделяется особый слой клириков — духовенство. В катакомбной церкви изначально предполагалась необходимость схождения Св. Духа к каждому члену собрания, там не было посвященных и мирян, и характерно, что причастие каждый получал в свои руки (как потом будут причащаться лишь священники и императоры при интронизации); теперь же возникают «оградительные» тенденции, формируется дисциплина арканы. Не случайно существование даже самых первых христианских храмов немыслимо без алтарной преграды, отделяющей священнодействие от массы предстоящих ему.

Архитектура

В ранний период (II—III вв.) христиане не имели особых молитвенных зданий и не ставили перед собой задач их художественного оформления. Очарование античной архитектуры и

скульптуры, фресок и мозаик, зрелищный, театрализованный характер этого искусства воспринимались враждебно. В сознании христиан (да и в действительности) языческая культура была оформлением и репрезентацией той власти, которая подвергала их гонениям, была ложной и ужасающей с точки зрения духовной. Долгое время вообще все то, что было создано античностью, считалось не способным к выражению духовного начала. Скорее, весь реальный окружающий мир, его красота воспринимались как художественное произведение, как акт художественного творчества Бога.

Разумеется, все изменилось с того момента, когда Константин объявил христианство государственной религией. Начиная с IV в. вся создаваемая масса художественных произведений на всех уровнях либо имеет прямое церковное назначение, либо непосредственно включается в круг христианской символики. Приобщение к христианству и задачи воспитания миллионов верующих вызвали к жизни интенсивное строительство огромных храмов, способных вместить в себя толпы новых христиан (такие храмы, как Латерана в Риме, могли вместить до 3500 человек). Христианская архитектура обретает новый масштаб и новое измерение: это архитектура общественная, во-первых, и государственная, во-вторых. Большой наплыв неофитов не только потребовал возведения новых мест церковных собраний, но изменил сам характер церковной проповеди. Символы первых веков христианства — достояние небольшого количества посвященных — были непонятны для новых христиан. Для более доступного изложения христианского учения нужны были новые способы выражения — конкретные и ясные. Это касалось как символики вновь сооружаемых церковных зданий, так и их художественного оформления.

Исследование происхождения христианского храма невозможно без обращения к предшествующей строительной традиции. Причем эта последняя должна быть рассмотрена в двух аспектах: как традиция художественных приемов и как традиция типологическая, связанная с рождением архитектурных типов.

Раннехристианская архитектура — продолжательница античной. Все богатство форм и приемов позднеэллинистического антаблемента было доступным для христианских мастеров IV в. Однако уже очень рано определилось принципиальное отличие новых построек от античных образцов, причиной чему были мировоззренческие сдвиги. Идеологическая противоположность язычеству сделала невозможным использование для религиозных нужд христианства языческих культовых сооружений. Поэтому основными при создании типологии христианского храма стали общественные и светские сооружения: базилики (залания судебного и административного назначения) и мавзолеи.

Они явились прообразами двух главных архитектурных типов христианского зодчества — базиликального и центрического.

Для создания христианских центрических зданий существенное значение имели дворцовые постройки, такие как Золотой дом Нерона, или меморативные — мавзолей Адриана и Пантеон Агриппы. Золотой дом дает образцы сложной группировки пространств, перекрытых различными сводами. Пантеон замечателен общей концепцией цельного пространства, венчаемого мощным куполом. И снаружи, и внутри сооружение отличают монументальная простота, единство, разумность, ясность. Статика величавого купола практически гасит ритмику чередования ниш — прямоугольных и полукруглых — на окружающих пространство толстых стенах. Роскошь декора — сложного композитного ордера, оформляющего ниши, — подчинена крупному масштабу и одновременно легкой обозримости интерьера. Строгая центричность, четкость пространственных границ подчеркнуты кессонированным потолком с перспективно уменьшающимися по направлению к купольному отверстию ячейками. Грандиозность и рациональность удивительно согласованы в этой архитектуре. За ними — цивилизационный пафос Рима, организуемого на рациональных началах космос, ойкумену. Световое единство и легкая обозримость пространства служат своеобразной параллелью прозрачности и понятности для ума всего мира, в нем не предполагается ничего скрытого или таинственного, все доступно и взору, и интеллекту.

Среди базиликальных зданий старого Рима одной из самых значительных построек была базилика Максенция. В огромном трехнефном сооружении в центре, перпендикулярно к входу, располагалась экседра для статуи императора, под ней помещалось кресло судьбы. Сами нефы громадны, но в базилике нет цельного, слитного движения, которое будет обязательным для христианских храмов. Это объясняется рядом особенностей. Нефы равноширокие, центральный не выделен по размеру; они перекрыты кессонированными тяжелыми коробовыми сводами. Движение нефов ориентировано поперечно к главному входу, идущему от портика. Нефы разделяются не колоннами, а массивными стенами, к которым некогда был «приставлен» ордерный декор. Соединение двух нефов рождает в зоне сводов крестчатые структуры, расчленяющие пространство на отдельные ячейки. Торжественность, статика, пластическая пышность, тяжеловесное величие — основные характеристики этой архитектуры.

По сравнению с античностью самое главное новшество раннехристианского зодчества определено принципиально новой задачей: структурной и декоративной организацией пространства литургии. Целью христианских мастеров впервые стало оформление храмового интерьера для присутствия внутри него

верующих во время богослужебного действия. Задачи такого рода никогда не стояли перед эллинистическими зодчими. Характер культа определял экстерьерную, внешнюю ориентацию архитектуры: организовывалось пространство вокруг храма, и стержнем этой организации были мотивы шествия, прохождения. Колоннады, окружавшие фасады, галереи, фигуративные фризы с мотивами движения вторили сакральному шествию и задавали ему ритм. Интерьер античного храма — целла — не предназначался для верующих, он был местом пребывания монументальной статуи божества, и входили в него лишь жрецы, совершавшие жертвоприношение.

Принципиально иной смысл вкладывался в христианское храмовое сооружение. Внешний облик храма утрачивает декорацию, и в первую очередь колонное убранство. Подчеркнуто гладкие, никак декоративно не украшенные стены противопоставляют себя окружающей среде, а не организуют ее. Кубическая замкнутость объемов, их монолитность, аскетичность и суровость подчеркивают идею отторжения от внешнего мира как принципиальную задачу этой архитектуры. Особая неподвижность первых христианских храмов, зримость тяжести и толщины внешних стен фиксируют в их наружном облике идею сокрытия тайнства от мира, сокрытия верных за незыблемой священной оградой. «Господь посреде нее, да не подвижется» — текст этого псалма идеально выражает смысл образа. Однако мотив колонного шествия не утрачен: вместе с сакральным действием он перенесен внутрь храма. Колоннада перистильного храма, устойчиво ассоциировавшаяся с архаическими временами культа, с идеей божественного служения, вошла внутрь интерьера церкви, стала его главной смысловой доминантой. Правда, колоннады не смогли держать тяжелые каменные своды, поэтому в христианской базилике своды заменены плоским деревянным потолком и лишь в центрических сооружениях с кольцевым колонным обходом они сохраняются. Замечательно, что в христианских базиликах и мавзолеях, в отличие от аналогичных по типу позднеимперских зданий, колонны играют не декоративную роль. Колонна, вернее, ряд колонн становится главной структурной единицей в организации пространства. Ритмика интерьера, расчленение на пространственные зоны, организация целого — все это достигается рядами колонн. Портик на колоннах — архитектурная конструкция, связанная с идеей храма и в ветхозаветных текстах. Описания Святой Святыни рисуют ее устройство в виде четырехколонного портика, а умножение этой конструкции приобретает космологическое и антропологическое значение. Колоннады с портиками или крытые плоским архитравом — это символ Небесной скинии, Небесного Иерусалима. Тем самым храм, украшенный внутри колон-

нами, возвращая христианское зодчество к античному архетипу, одновременно оказывался свершением ветхозаветных пророчеств. С другой стороны, такой вид храма исполнял апостольское предание, ибо апостольские постановления еще до IV в. прямо указывали на необходимость строительства церквей по образцу ветхозаветного устройства.

В противоположность лаконизму внешнего облика интерьер христианского храма — средоточие роскоши, не только благодаря огромному количеству сияющих мраморных колонн. Мозаические или инкрустированные мрамором полы; мраморная резьба плоских перегородок и порталов; сияющие мозаики алтарной зоны; оформленные как сложные скульптурно-архитектурные сооружения алтарные преграды, включавшие в себя золотые или серебряные фигуры Спасителя и апостолов; различные светильники из драгоценных и полудрагоценных металлов, свет от которых смешивался с ярким освещением центрального нефа и более сумрачным — боковых; наконец, богатые цветные тканые завесы — все это органично входило в образ чертогов небесных, с которыми, по мнению Порфирия Газского, должно было отождествляться убранство христианского храма. Таинственное сокрытие блистательного «райского» мира за серыми, неприглядными внешними стенами явно было символическим: в определенной степени оно могло быть аллюзией на евангельские образы Царства Небесного, противопоставляющие бесконечно малое и невидное — скрытому за ним бесконечно огромному, прекрасному и великолепному (притчи о горчичном зерне, сокрытой жемчужине).

Символика христианского храма отрабатывается практически сразу, что не помешает ей вперед на столетия стать неисчерпаемым источником для размышлений и толкований церковных писателей и богословов. В главных своих чертах структура христианского храма воспроизводит структуру иерусалимского храма, состоявшего из двора (преддверия) самого храма и Святая Святых; теперь это атриум, нартекс (нарфик), наос и алтарь вместе с алтарным полукружием (апсидой). Каждая из частей имела собственное функциональное назначение и множество символических истолкований как в своем самостоятельном значении, так и в аспекте литургического действия. Символическое «зонирование» противопоставляло в храме восточную и западную стороны, верхнюю и нижнюю части, наконец, все пространство храма и алтарную часть — место свершения таинства священниками. Структура храма соответствовала членению литургии на проскомидию, литургию оглашенных, литургию верных, анафору, и каждая часть храмового пространства, каждая деталь церковного убранства рассматривалась как символическое обозначение событий жизни Спасителя, христианской космологии.

Весь материал раннехристианской архитектуры можно с известной долей условности разделить на три раздела, которые мы рассмотрим последовательно. Это архитектура времени Константина Великого; основные варианты раннехристианских базилик IV, V, начала VI в.; центрические сооружения доюстиниановой эпохи.

Архитектура времени Константина Великого

Строительство эпохи императора Константина носило экспериментальный характер. Памятники 312—337 гг. необычны по замыслу, по смелости решений, отличаются уникальностью и не найдут непосредственного продолжения в дальнейшей эволюции. Важно отметить, что все они своим появлением обязаны императорскому заказу; это определило высокий уровень исполнения, триумфальность, грандиозность, роскошь и величие. И для святынь Иерусалима, и для базилик Рима обязательна ориентация на особенности богослужения. Все типы (базилики, центрические сооружения, сложные варианты) отличают меморативные функции: храмы возводятся на памятных местах, и само их строительство связано с идеей запечатления последних. Практика закладки храмов с обязательным положением мощей на этом этапе еще не установилась: многие постройки не имели мощей в своем основании (храмы Иерусалима, Латеранская базилика, первая церковь в Русафе и др.). Тема «самовидцев Христа», свидетелей жизни апостолов — центральная для этой эпохи. Она находит отражение и в архитектуре: храм возникает на месте, «видевшем» Спасителя и Его учеников, само место «видения» почитается как реликвия и служит своеобразной заменой мощей, обязательных в будущем.

Все строительство этого этапа может быть разделено на два обширных ареала. В первый входили территории, где существенное значение имели эллинистические принципы; это касалось и обработки материала, и изящной роскошной резьбы, особенно по мрамору. Здесь не утратили своей роли античные пропорции, античный рисунок профилировок, здесь колонна никогда не заменялась столбом и т. д. Наконец, здесь сохранялся вкус к большому «столичному» искусству, к большому имперскому стилю. К этому кругу, безусловно, относятся Рим и Милан, Константинополь, Равенна и Греция, а также Иерусалим.

Иное дело христианские постройки Сирии, Малой Азии, Месопотамии, Каппадокии, Алжира. Хотя в основном они возникли уже после смерти Константина, их отличие от предшествующего круга не стадийное, а художественное. Язык архитектуры этих регионов не связан с эллинистической традицией, основное внимание отводится не художественной гармонии, а

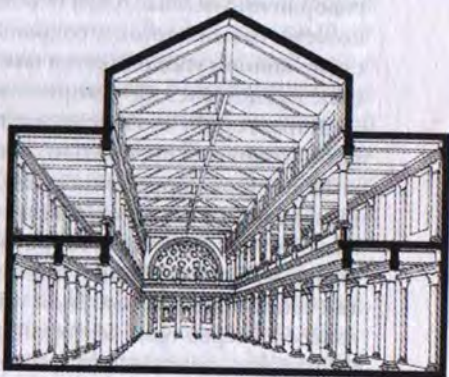
функциональным задачам. Структурные преобразования хорошо известных в центральных регионах типов (той же базилики) отличаются решительностью. За ними часто прочитывается будущее развитие христианской архитектурной мысли. Наверное, поэтому Й. Стржиговский построил свою теорию эволюции христианского искусства на приоритетной роли этих областей, пытаясь свести к малоазийским истокам постройки зрелого средневекового зодчества³.

Постройки Рима. К сожалению, большая часть ранних римских базилик перестроена. Базилики времени Константина — обязательно пятинефные, с алтарем на западе, с плоскими балочными или деревянными кессонированными потолками. Уже в эту раннюю эпоху встречаются два типа плана: Т-образный с трансептом и U-образный с деамбулаторием (кольцевым обходом вокруг алтаря). К первому типу относятся Латеранская базилика, базилики Сан Пьетро, Сан Паоло фуоре ле мура, Санта Мария Маджоре; ко второму — Сан Себастиано (до 350 г.), Санта Агнеса (до 342 г.), построенная уже дочерью Константина Констанцией, Санти Марцеллино и Пьетро (320 г.), Сан Лоренцо фуоре ле мура.

Самая знаменитая римская базилика — *Латеранская* (или *Латерана*) — возведена в 313 г. на месте явления императору Константину креста, поэтому второе ее название — *Santa Sacra*. Полностью перестроенная К. Борромини, она известна по старинным рисункам и обмерам, а в сравнительно недавнее время были обнаружены археологические остатки этого грандиозного раннехристианского храма⁴. Стены ее (сохранившиеся на высоту около 8 м) возведены в бутовой технике с облицовкой кирпичом и заливкой раствором (*opus caementum*). С 1144 г. базилика была посвящена апостолу Иоанну Богослову. Долгое время Латерана была местом пребывания римского папского престола, поэтому ее, наверное, более, чем других, коснулись перестройки. По сути дела, Латерана стала «матерью» римских церквей и первым христианским зданием, порывающим с традицией частного богослужения. Поскольку этот храм был самым ранним, вероятно, именно в нем впервые были отработаны наиболее символически значимые формообразующие и пространственные элементы. Огромному пятинефному сооружению (его длина 37 м), вытянутому по оси восток–запад, предшествовали атриум (внутренний дворик) и нартекс (образ земли для учеников и кающихся). Пространство самого храма, предназначенное для общины совершенных верных (то есть уже принявших крещение), называлось наос (корабль); наос символизировал видимое небо и был образом Церкви — корабля, устремленного в плавание к Небесному Иерусалиму. Пять нефов Латеранской базили-

ки разделялись колоннадами (в эпоху барокко заменены массивными пилонами). Колоннады несли стены, прорезанные окнами, освещавшими более высокие, чем крайние, средние нефы. Эта особенность конструкции базилики называется базиликальным разрезом. В трех средних, ярко освещенных неффах находились верующие, в крайних, затененных (катехуменах), — подготовляемые к крещению. Широкий средний неф завершался апсидой с хором, символизовавшим царство чистого духа: здесь располагались служащие священники, алтарь и кафедра. В Латеране, как и во всех базиликах эпохи Константина, алтарь размещался с западной стороны. Крайние нефы с западной же стороны завершались поперечно идущими помещениями — прообразами жертвенника и диаконника; впоследствии они, как и алтарь, переместятся на восток. Уже здесь существовал отдельный вход для епископа — типичная черта для храмов западного богослужения. Он ограждался парадетом (солеей) и вел в алтарь. По более поздним источникам известно, что каждый из пяти входов в Латерану имел свое название и символически соотносился с определенными богослужебными действиями и христианскими темами. Так, отмечено существование Небесных врат, Папских врат, Врат для паломников, что свидетельствует о значимости уже в этой ранней постройке идеи шествия, определившей типологию и устройство раннехристианских базилик⁵.

В Латеране, несмотря на уникальность замысла, присутствовал ряд черт, которые будут типичными для христианской архитектуры. Внутреннее пространство рассматривается как главная ценность здания. Пространственные зоны собраны в единое



Базилика Св. Петра в Риме. 324—349 гг.
Реконструкция

Латеранская базилика. 312 г. Реконструкция

грандиозное целое, противопоставленное алтарю. Интерьер организован двумя главными элементами: мерно развивающимся огромным и цельным, без перегородок, пространством центрального нефа и ритмом колоннад, «шествующих» к алтарю храма. В наосе нет ничего случайного, конкретного, единичного, задерживающего взгляд. Мощное и величавое движение в алтарную сторону целиком фиксирует внимание; алтарь служит точкой «притяжения» пространства, средоточием декора, смыслом пребывания в храме человека, осью его движения.

Колонна перестает восприниматься как пластическое тело, уподобленное в своих статуарных достоинствах человеческой фигуре. Она — не тектоническое звено, но часть единой ритмической структуры, объемлющей пространство. По сути дела, колонна очень мало значит как материальная форма вообще, гораздо важнее строй колонн, их ряд, который выглядит скорее пространственной структурой, ибо в основе его — движение. Уже здесь возникает особое ощущение — пространства, разделяемого пространством (нартекс, трансепт, ряды колонн воспринимаются как пространственные зоны). Общий ритм становится важнее красоты отдельной формы. Колоннады ранних базилик совершенно особые. Они необыкновенно длинные, с огромным количеством колонн и сокращенным шагом между ними. Шествие колонн уподобляется шествию людей, напоминая библейские представления о мире, о жизни как пути к Богу.

Характерно, что форма как таковая вообще интересует создателей базилики очень мало, несмотря на совершенство отделки деталей. Ордерные принципы, проявлявшие тектонику отдельных форм, отсутствуют. Ощущения веса, тяжести, опоры в строе блестящих колонн нивелированы. Плоский архитрав никак не выделен, не подчеркнут, а вырастающая над ним стена, покрытая бликующей мраморной облицовкой, выглядит невесомой завесой, через окна которой лучится свет. Сияющие блеском мозаичной смальты алтарные апсиды кажутся ирреальными. Храм не может быть отсчитан материальной формой и земной мерой, суть его доступна лишь в духовном плане. В этом отличие раннехристианских базилик от романской архитектуры, усвоившей ту же типологию. Уже ранние романские постройки являют взору мир упорядоченный, геометризованный; для них характерно иерархическое соподчинение частей, понятная структура.

Латерана представляла собой своего рода символический образец для будущего христианского храмоздательства и еще в одном отношении. Среди даров, сделанных базилике императором Константином, упоминается так называемый Латеранский фастигиум, реконструируемый ныне как своеобразная архитектурно-скульптурная алтарная преграда, представлявшая собой

портик с колоннами, в интерколумнии которых были вписаны скульптуры Спасителя и апостолов. Подобного рода структуры, отделяющие алтарь, известны и по другим римским базиликам — знаменитой Сан Пьетро (где такая преграда ограждала главную святыню храма — гробницу апостола Петра), Сан Лоренцо, Санта Мария ин Космедин и другие.

Постройки в Иерусалиме. Строительство в Иерусалиме, относящееся к эпохе Константина, замечательно своим размахом и необычностью. Большинство сооружений посвящено увековечению наиболее значимых мест — это постройки, связанные с местом рождения Спасителя, Воскресения Христова, храмы на месте Сошествия Св. Духа и Тайной вечери (так называемая Сионская горница), храмы на Елеонской горе. Иерусалимские постройки — самые грандиозные и сложные: большинство из них объединяет оба типа раннехристианской архитектуры — и базилику, и центрическое сооружение. Их отличает многоаспектность замысла и сложность пространственного устройства, при этом впечатляет масштаб сооружений. Возникновение этих комплексов было определено психологической потребностью паломничества к местам жизни и смерти Спасителя, которое приобрело после 312 г. массовый характер. Вероисповедный энтузиазм раннего периода христианства имел предметный и конкретный характер. Традиция паломнического благочестия сформировала сам тип раннего богослужения (ставшего основой Иерусалимского устава), отличительной чертой которого была «стациональность» — традиция постепенного обхода всех святых мест. Богослужение начиналось в одном месте, продолжалось в другом и заканчивалось в третьем. Мотив паломничества по святым местам получил необходимое отражение и в символике церковного здания, и, много позднее, в IX в., в системе росписей. Так, жертвенник — место приготовления жертвенного хлеба — ассоциировался с местом рождения Предвечного Младенца, Вифлеемом, алтарь и престол — с Голгофой и местом Воскресения Господня; свод и пространство вимы — с Вознесением Христа и горой Елеон; триумфальная арка — с местом Преображения, горой Фавор. Прохождение по храму само по себе становилось образом паломничества по святым местам: от входа к Святой Святынь — месту смерти и Воскресения Спасителя. Иерусалимские храмы, как и ранние римские базилики, не имели мощей в основании: сама святость места, на котором заложен храм, рассматривалась как священная реликвия, поскольку была свидетельством теофании (явления Бога).

Иерусалимское строительство эпохи Константина — это не только возведение величественных сооружений, но и первый опыт (наравне с Константинополем и в отличие от Рима) отра-

ботки градостроительных принципов христианского зодчества. Константин вернул Иерусалиму древнее название, которое он утратил во времена императора Адриана, пытавшегося уничтожить все, что связано с памятью о Христе. При Константине языческие капища и святилище Афродиты, возведенные на месте Голгофы, были разрушены до основания. Был даже вывезен мусор от языческих строений, а территория очищена до грунта. Во время этих работ и обнаружили пещеру, в которой был погребен Спаситель. Так забота о физическом обнаружении святости шла рука об руку с благодатным ее явлением. Смысловым стержнем константиновского переустройства Иерусалима было создание сакрального града, в сердце которого находились конкретные свидетельства реальности христианства и, соответственно, истинности его. Одновременно с созданием нового образа Иерусалима происходила отработка понятия сакрального образца, модели, прообразом которой служил Небесный Иерусалим и которая затем воспроизводилась в многочисленных средневековых городах и ансамблях.

На месте погребения Спасителя построили самую значимую для христианства святыню — *храм Гроба Господня*, или *ротонду Воскресения Христова*. По своим размерам она превосходила императорские и царские усыпальницы: здесь, как и во многих начинаниях Константина, святость носит количественное измерение. Постройка соединяет в себе два типа зданий: к огромному центрическому храму примыкает на западе базилика; по свидетельству паломники раннехристианского времени Эгерии, в ней молились до прихода архиепископа. Во время строительства была откопана цистерна, в которую римские солдаты бросали кости казненных, найден крест, на котором распят Спаситель. И базилика и цистерна были подведены под общую крышу и получили название «мртирий» — «свидетельство».

Базилика — огромное пятинефное сооружение с многочисленными рядами белоснежных каннелированных колонн. С восточной стороны примыкали обширный открытый атриум и колонный портик, с западной — апсиды. Ротонда представляла собой центрический купольный храм с обходом из двадцати одной колонны. Его центр, совпадавший с местом погребения Спасителя, был отмечен колонным же киворием. По описаниям паломников, богослужение происходило в ротонде, именно туда переходили верующие после прихода епископа. Единство сложного замкнутого комплекса, каким был храм Гроба Господня, потребовало поиска особых решений. Вместо пастофориев в базилике возникли проходы в ротонду. Два строения объединялись не только сквозными проходами, но и сплошным (единым для ротонды и базилики) рядом колонн и столбов, отделявших в базилике крайние нефы, общим масштабом, огромностью

переливавшегося пространства. В то же время ротонда имела более низкий по сравнению с базиликой уровень пола и отделялась от базилики промежуточной пространственной зоной, как бы внутренним двориком.

*Базилика Рождества Христова в Вифлееме*⁶ соединялась с октагоном. Она тоже была большой по размеру, пятинефной, с широким центральным нефом, окруженным рядами порфировых колонн с коринфскими капителями. Легкие, облицованные мрамором, стены клеристория прорезались сплошными рядами окон, благодаря которым освещалось центральное пространство. Проход из базилики в центрально-купольный храм осуществлялся через боковые нефы.

Базилики конца IV — начала VI в.

С конца IV в. наступает эпоха стабилизации. В этом косвенно отразилось новое положение христианской Церкви в обществе, поскольку с 380 г. христианство было объявлено государственной религией. К началу V в. большинство городов империи стало христианским. Время сложных комплексных решений, многоплановых композиций миновало. Новый архитектурный этап связан с очищением и прояснением типологии и композиционных приемов. Возникают упрощенный тип базилики и более простой тип центрического здания, теперь, как правило, баптистерия или мартирия. Решения становятся более конкретными. Базилика — преобладающий тип церковного здания, обязательное городское сооружение. Ее составные части четко определены: это атриум, нартекс, основное здание, примыкающий баптистерий. Все элементы ансамбля располагаются по одной оси: запад—восток. Алтарь теперь обязательно ориентирован на восток, и этому находится соответствующее символическое объяснение. Василий Великий пишет даже специальное сочинение на эту тему, используя образные уподобления Христа: «Солнце правды», «Незаходимое Солнце» и др.

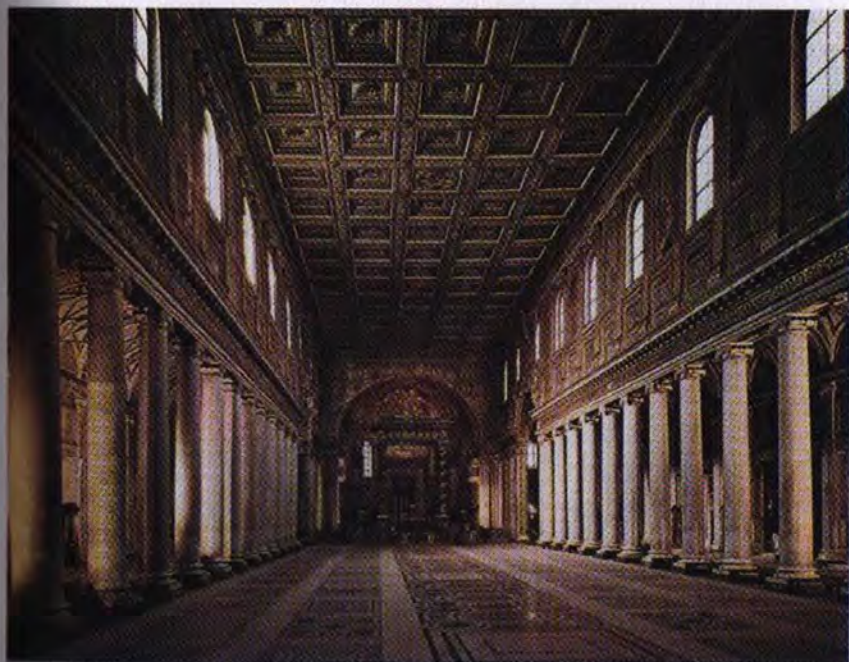
Если время Константина Великого было эпохой активных типологических поисков, то теперь идет процесс совершенствования разработанных архитектурных типов. Хотя с конца IV в. (времени разделения империи) ведущая роль закрепляется за Константинополем, римская архитектура продолжает сохранять свое значение. Замечательно, что именно эта эпоха открывала путь к рождению местных вариаций типологии, разработанной в центральных регионах. С начала V в. региональное зодчество приобретает не меньшее значение, чем архитектура столиц.

Для нового этапа «воцерковления» мира и, соответственно, нового этапа христианского строительства характерно иное отношение к античному наследию. Античность уже ни у кого не

вызывает отвержения или неприязни, поскольку перестает ассоциироваться с религиозными символами. Осознанная «нео-классика» архитектуры этого периода строится на особом смысловом ходе: языческое наследие должно послужить новой вере. Классические формы переживают явное возрождение. Это касается и профессиональных приемов и навыков, и возрождения античных мотивов, и использования частей старых зданий (так, по наблюдению Р. Краутхаймера, тщательно подбираются «наборы» колонн и капителей).

Базилики Рима. Римские базилики отличаются наибольшим единообразием. Построены они в традиционной римской технике «opus rusticellana», но декор их выполнялся, как и во времена императора Константина, из самых роскошных материалов: колонны цветного мрамора, разноцветная инкрустация полов, резные мраморные капители и мозаики. Это по-прежнему наиболее крупные сооружения, однако именуют их папскими базиликами не только из-за больших размеров, но потому, что они отражают целенаправленную строительную политику папского престола. Такие базилики являлись частью осуществления новой общественной роли предстоятелей Церкви и возводились на деньги пап, а не императоров. Некоторые сохраняют и старинную пятинефность. Самая древняя из них — знаменитая *Санта Мария Маджоре на Эсквiline*, посвященная Богоматери после Эфесского собора 431 г.⁷, а до этого (она построена в 350 г., но перестроена после пожара уже в V в.) именовавшаяся по имени своего заказчика — Либерияна. Ее возведение отчасти созвучно старым идеям сакрального места, поскольку построение христианского храма Папой Либерием освятило языческую святыню — Лициниевы сады и Мацеллум Ливии. Огромное многонейное пространство выглядит старомодно статичным, поскольку колонны несут, как и прежде, плоский архитрав, а центральный неф подчеркнуто широк, мерен и спокоен. Богатым ионическим капителям колонн отвечают ордерные пилястры второго яруса, завершенные, как колонны, плоским архитравом. Классические формы интерьера подчеркивают импозантность и торжественность ансамбля. Стены клиристория расчленены очень плоскими коринфскими пилястрами, окон в них мало, поэтому мозаики, появившиеся после Эфесского собора, расположились выше архитрава и впервые украсили не только восточную зону, но все пространство храма.

Базилика Св. апостола Павла за стенами (Сан Паоло fuori le mura) 381–400 гг. (перестроена в 441 г., обновлена в 1823 г.) на Остийской дороге — последняя базилика, возведенная в Риме на средства императора. Она, как и предшествующая, еще пятинефная, но колонны в первый раз здесь соединяются арками, поэто-



Базилика Санта Мария Маджоре в Риме. 350, 431 гг. Интерьер

му пространство выглядит более легким, динамичным, менее монотонным и тяжеловесным. Ритмичный строй арок поддержан полукруглыми оконными проемами, орнаментальным стуквым декором между арками и находит гармоничное завершение в полукружии триумфальной арки и вписанной в нее апсиды (расположенной теперь на востоке). Длинные ряды колонн, устремляющихся к алтарю, наряду с христианскими ассоциациями вызывают в памяти совершенно иные прототипы. В их мощном, упругом, целеструстленном шаге — отголоски силы и величия имперского Рима, осваивающего Вселенную, пересекающего пространства регулярной сетью дорог.

Одной из первых римских трехнефных базилик была *Санта Сабина* (422 г.). В отличие от предшествующих построек, она возведена на средства частного лица и являлась приходской церковью — «титолом». Ее композиция проще, массы ясно расчленены, пространство отличают подтянутость, прозрачность и элегантность. Во втором ярусе Санта Сабина нет ордерной декорации, стены гладкие и готовы принять либо блестящий мозаичный наряд, либо фресковую роспись. Необычные каннелированные колонны не останавливают движения пространства. Каннелюры не демонстрируют «тела» опоры, их параллельные складки-бороздки, напротив, даже способствуют течению пространства. Расставлены опоры широко и, так же как в базилике Сан Паоло, соединяются не плоским архитравом, а арками. Колонны тонкие, подтянутые, арки (в первый раз) соединяют-



Базилика Сан Паоло фуоре ле муре в Риме. 381—400, 441 гг. Интерьер

ся с их капителями через импосты, поэтому шаг колонн выглядит легким, воздушным. Окна клеристория очень широки, их размер, пропорции идеально соотносены с размерами и ритмом проемов между колоннами (каждому просвету между колоннами соответствует окно). Тем самым ритм вертикалей усилен. Нефы сильнее вытянуты вверх, не загромождены лишними формами. Пространство неожиданно для римских базилик приобретает эффект парения. Поверхность стены теряет свою прежнюю пластичность и тяжеловесность, она кажется легкой плоскостью, тонкой преградой на пути к бесконечности.

Римские базилики этого периода не открывают новых путей, а скорее лишь слегка варьируют старую, освященную начальной памятью христианства систему. Широкое «освоение» христианскими храмами городского пространства связано с введением в литургическую практику Рима особенностей иерусалимского «стационального» богослужения. В соответствии с ним Папа должен был служить в течение года в одной из «стаций». Таких «стаций» к концу V в. в Риме существовало не менее двадцати пяти.

Базилики Малой Азии и Африки. Сохранение величавого языка классических форм и импозантности имперского искусства Рима становится особенно заметным в сравнении с архитектурой

Северной Африки и Малой Азии. Язык этой архитектуры иной по природе: формы крупнее, их очертания грубее. Кладка — из квадров камня, положенных «всухую». Храмы лишены, как правило, детальной и точной проработки рельефа, профилей. Постройки приземистые, храмовое пространство, несмотря на свой достаточно примитивный язык, обладает внушительной выразительностью.

Особый тип базилики был разработан в Северной Африке. С точки зрения художественных характеристик здесь все плотнее, массивнее, неряшливее по формам. Однако это не только результат провинциального происхождения, но отчетливо выраженный местный вкус, иное видение мира. Казалось бы, трехнефная римская базилика остается стандартом для этой архитектуры, на самом же деле это не совсем так. Здания гораздо короче римских. Возвышение солеи, связанное с отделением алтаря, впервые появляется именно в храмах Северной Африки. Вдобавок по краю солеи ставится колоннада, еще раз изолирующая восточную сакральную зону от наоса. Пространство отличают массивность и расчлененность, оно формируется из обособленных и замкнутых зон, развернутых в поперечном направлении.

Совершенно необычными в сравнении с центральной типологией выглядят базилики в *Типасе* и *Тебессе* (Северный Алжир) V—VI вв. Первая — семинефная, а вторая девятинефная, обе короткие и очень широкие. Хоры, расположенные над боковыми нефами (в Риме эта традиция неизвестна), могли быть связаны с развитым институтом катехуменов, но вероятнее другая причина их происхождения. Боковые нефы отделены от центрального «корабля» парапетами. Поэтому пространство центрального нефа оставалось недоступным для общины, его сакральный уровень равен священной зоне алтаря. Видимо, это обстоятельство и вызвало увеличение количества нефов, находившиеся в которых верные окружали, подобно кольцу, места священнодействия. Прочитывающаяся в этом пространственном устройстве иерархизация церковного общества имеет иерархическую природу: она связана не с типичным для этого региона статичным предстоянием тайне — мистическому действию в алтаре, а с социальным разделением на мирян и священников. Поскольку Типаса и Тебесса представляли собой монастырские комплексы, можно полагать, что «миру» здесь противостояло монашество, для него и был выделен центральный неф. Не случайно здесь возникают полукруглые атриумы, пересекающие в поперечном направлении пространства огромных многонефных базилик. Можно видеть в них отражение сложных пространственных поисков Константинополя, но не менее вероятно их особое назначение, связанное со стремлением обособить монашеский хор от мирян.

В Сирии разрабатывался тип небольшой и короткой базилики. Колонны здесь часто заменяются столбами, тоже короткими и толстыми. Зато в центральном нефе, в его середине, появляются особые экседры: здесь находились священники во время литургии оглашенных. Еще одна особенность — возникновение поперечно ориентированных входов с юга, иногда и с севера. Многие сирийские базилики имеют наряду с арками в интерколумниях огромные арки и своды, объединяющие пространство центрального нефа. Апсиды в сирийских храмах — полукруглые лишь внутри, снаружи они прямоугольные. Постройки Сирии обязаны своим внешним обликом особенностям местного вкуса: приземистые пропорции, простые очертания форм, подчеркнутая замкнутость «блочной» архитектуры, будто составленной из отдельных кубиков. Внутри обязательны массивность, ощущение материальной тяжести стены, молчаливая уединенность и отгороженность пространства интерьера от внешнего мира. Все это сопоставлено с неожиданной ритмической подвижностью резных деталей, остротой профилировок. В крупных, упругих завитках орнамента, в подчеркивании кристаллической природы твердого камня и точных линий формирующего его резца — энергия и активность созидания, невольно ассоциирующиеся с особой интонацией в развитии христианства в этих областях. Внутри храма главным становится переживание неподвижности, стояния, предстояния перед алтарем, соборного единения в созерцании святыни, телесной скованности и волевого преодоления ее в энергии и силе эмоций. Среди наиболее известных сирийских храмов — *базилики в Шакке и Тафке* (ок. 520 г.). Средние нефы обеих намного шире боковых, через них к каждому из коротких столбов перекинуты огромные арки, задающие в пространстве храма мощный и суровый ритм. Им отвечает прочитывающийся в каждой травее ритм малых арок, перекинутых к стенам и замыкающих пространство хор второго яруса. Пропорциональный контраст широких величественных арок и коротких, едва в человеческий рост, квадратных столбов с активно выступающими полочками капителей, подчеркнутых набором горизонтальных ярусов резьбы, определяет эмоциональный контекст восприятия: здесь нет пассивного созерцания, небесное и земное сходятся в активном диалоге, христианство понято как подвижничество, как энергичное усилие в предстоянии небесам.

Построенный около 490 г. на месте столпа Симеона Столпника *монастырь Калат-Семан* варьировал тему, разработанную в знаменитой константинопольской постройке — храме Св. Апостолов. Обширный крестообразный монастырский храм (он сохранился лишь частично) состоял из четырех трехнефных базилик, объединенных вокруг ротонды. Центральное пространство с сохранившимся мемориумом св. Симеона увенчивал деревян-



Мартирий Симеона Столпника в монастыре Калат-Семан. 476—490 гг. Фасад

ный купол. Наружные фасады Калат-Семана демонстрируют даже более зрелый вкус к энергичной профильной резьбе, обилию вертикальных тяг, резкому разграничению горизонталей и вертикалей. Решение фасадов напоминает композицию законченной перспективной картины, где одна форма словно вложена в другую.

Под влиянием таких величественных сооружений возник целый ряд сирийских построек VI столетия. Крупные, с торжественным ритмом, с формами тяжеловесными и внушительными, они поражают воображение не только своими большими размерами: в них уравновешенность и триумфальность искусства, полностью осознавшего свои собственные задачи и цели. *Базилики в Турманине, Рубехе, Кальб-Лузе* относятся уже к юстиниановскому времени, и новый «имперский» константинопольский вкус своеобразно преломляется в их стилистике. В них нет атриума, на западном фасаде — обязательно две башни, фланкирующие огромный торжественный портал входа, внутри нет сводов, они перекрыты плоскими деревянными кровлями, но сохраняют квадратные столбы и членение нефов на травеи, свойственные более ранним сооружениям. Широкий ритм массивных цилиндрических арок, перекинутых между очень далеко расставленными низкими, «присевшими» под тяжестью арок столбами, определяет выразительность внутри храма. Количество опор сокращается, в отличие от традиционной базилики они никуда не ведут, а стоят неподвижно и незыблемо. Осевого продольного движения нет, интерьер характеризуется статикой, кубичностью, застылостью отлитого в законченные материальные формы пространства. Здесь, как и на фасадах, много резь-



Базилика в Кальб-Лузе. Конец V в. Интерьер

бы, упруго вторгающейся в плотную поверхность камня; мотивы многочисленных овоидных ниш, полукруглых эллипсовидных профилей доминируют. Наиболее торжественно оформлена резьбой апсида, ее пространство отделяется от наоса высокими ступенями повышенного уровня пола. Стена членится на обособленные горизонтальные пояса, в пределах каждого — собственный ритм членений, резного убранства и особого «приземистого» ордера с геометризированными капителями.

В этой архитектуре есть некое неясное созвучие с будущим романским зодчеством, и, несмотря на ошибочность в целом теории Й. Стржиговского, внутреннее соответствие культур Запада и сирийского мира на первых этапах развития христианства не вызывает сомнений. Наряду с этим скрытым созвучием, «подтекстом», в архитектуре присутствует и ряд более конкретных аналогий, отмеченных в свое время тем же Стржиговским: двойные башни западных фасадов, подобие парадной лоджии меж ними, оформленной торжественной аркадой, мотив сдвоенных проемов, арок и т. д. Геометрическая чистота и подтянутость кладки из квадров тесаного камня, ясная расчлененность отдельных деталей, рассудительный и откровенно рациональный строй станут спустя столетия характерными для романской архитектуры.

Снаружи массивность сочетается со строгой симметрией; многочисленные портики и аркады, профилировка оконных проемов поражают своей изощренной резьбой и четким кри-

таллическим ритмом в сочетаниях различных форм и объемов. Архитектура имеет кубическую структуру, которая может быть прочтена как структура кристалла: она столь же ясна и рациональна. Создавая ее, человек совершает шаг к преодолению косной материи, зримо фиксируя возможность невозможного для духа. Есть известная параллель между образным строем этих сирийских памятников и созданных в близкой среде миниатюр так называемых пурпурных кодексов, являющих зрителю то же величие человеческой воли и мужество поступков.

Процесс замены колонн столбами, по мнению многих исследователей, был связан с желанием большей зрительной доступности церемонии богослужения, но кроме особенностей восприятия литургии необходимо учитывать и художественные предпочтения этого региона, тесно связанные с мировоззрением сирийцев.

Совсем маленькие базилики (длиной до 10 м) строили в Каппадокии (Малая Азия). Они не имели базиликального разреза и были ложными базиликами. Трехнефные низкие здания перекрывались коробовыми сводами, а не плоским потолком. Несколько таких храмов было построено в местечке, известном под турецким названием Бирнбиркилиссе. У каждого из них лишь одна выступающая апсида. Апсиды, арки, своды этих базилик имеют подковообразные очертания. Храмы сложены из квадров тесаного камня, но ряды их не очень ровные. Снаружи эти строения массивны и монолитны, стены глухие, лишены декора, окон мало, поэтому внутри довольно темно. Своды низкие, с активно выступающими арками. Монотонная повторяемость сокращающихся зрительно по направлению к востоку арок вызывает ассоциации с тоннелем: путь к Господу здесь понят как погружение во тьму. Все выглядит очень низким, устойчивым. Тяжесть каменной массы сочетается с рыхлостью форм. Суровость, грузность и замкнутость этого мира не случайны: культура Каппадокии и в дальнейшем будет отличаться ярким своеобразием, преобладающие ее черты — аскетизм и экстатичность — определились очень рано.

Базилики Греции. Если архитектурный мир Малой Азии, Сирии, Месопотамии суров, напряжен и аскетичен, то в Греции архитектура имеет прямо противоположный характер. Следует отметить, что здесь долгое время не развивалось христианское искусство, настолько устойчивы были культурные, философские и религиозные традиции античного язычества. Строительство начинается лишь в V в. Отличительными чертами греческих базилик стали наличие транспта перед алтарной зоной, развитый второй ярус с хорами, необыкновенное богатство и совершенство внутреннего убранства, которое по изяществу, тщатель-



Базилика Ахиропоитос в Салониках. Интерьер

ности и артистичности отделки безусловно превосходит остальные регионы христианского мира и может быть сопоставлено только с убранством храмов Константинополя.

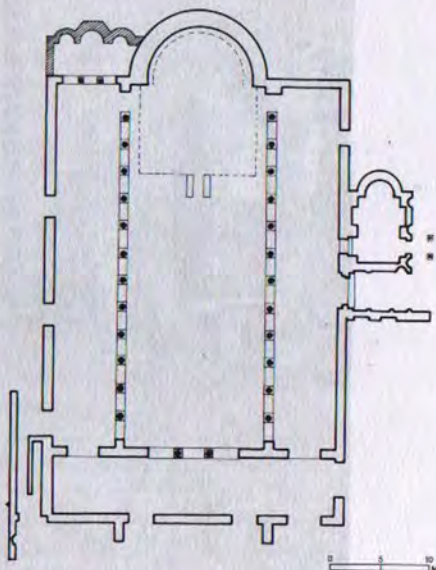
Приблизительно серединой V в. датируется *базилика во Вравроне*. Трехнефная, с атриумом, нартексом и полукруглой апсидой, базилика отличалась рядом необычных черт. К торцам нартекса симметрично примыкали прямоугольные помещения, а само его пространство раскрывалось в наос великолепной тройной аркадой на колонках. Уже в этой ранней постройке появляются мраморные резные парапеты в интерколумниях колоннад, отделяющие центральный неф от боковых. Эта особенность связана с переносом центральной части богослужения из апсиды в центральный неф, который здесь рассматривается как пространство для священников, верующие же находились в боковых неффах. Поэтому в базиликах Греции преобладает не осевое продольное движение, а поперечно направленное — от крайних неффов к центральному.

Особенности иерархического разделения пространства базилики, отмеченные уже в храме во Вравроне, приведут к дальнейшим структурным изменениям в греческих базиликах. Здесь постепенно будут усложняться поперечные перспективы, а также появятся хоры на обширных аркадах второго яруса. Параллель-

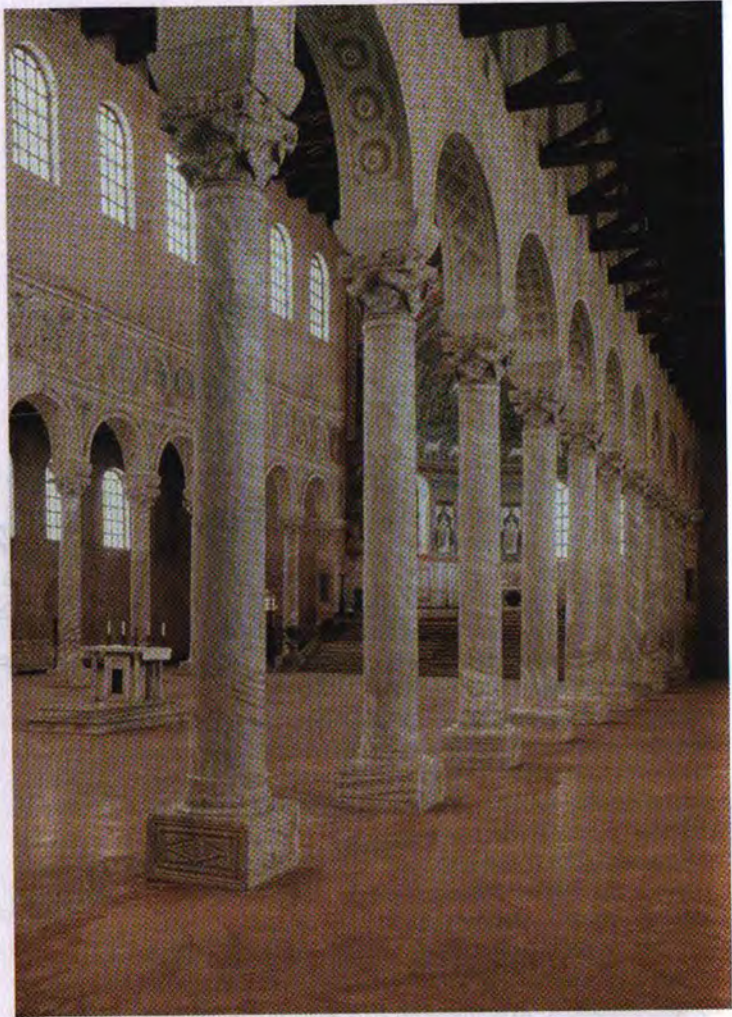
но трансформируется художественная система. Очень большая ширина центрального нефа, его хорошая освещенность, обилие окон (их особенно много над аркадами второго яруса) приведут к рождению гораздо более сложной и развитой пространственной организации, нежели в традиционной базилике. Появление сложно организованных, обведенных двойными аркадами трансептов (причем иногда они завершаются полукруглыми конхами), обилие виртуозно разыгранных сквозных арочных ритмов, многообразные группировки оконных проемов с полукруглыми люнетами, активная роль беломраморного резного декора, любовь к колонне — все это определит художественную оригинальность, богатство и совершенство композиций греческих базилик.

Базилику Ахиропиитос в Салониках (V в.) отличают огромные размеры и редкая подвижность общей структуры. Обилие беломраморных колоннад (черта необычная: раннехристианская архитектура предпочитала колонны из цветного мрамора), «просвечивающих» друг сквозь друга, придает интерьеру этого храма яркую освещенность, прозрачность, постоянное ощущение сквозной пространственной перспективы. Ряды колонн нигде не завершаются плоским архитравом, а арки, перекинутые между колоннами, имеют еще и импосты. Сама форма, благодаря совершенной резьбе деталей и интенсивно излучающим свет белым поверхностям мрамора, выглядит легкой, прозрачной, «световидной», — именно такую ноту полюбят в Византии.

В столь же древней пятинефной базилике Св. Дмитрия в Салониках возникает еще ряд оригинальных черт: двойной базиликальный разрез (постепенное повышение боковых нефов к центру); чередование колонн со столбами (колонны объединены в группы по четыре и отделены массивными квадратными устоями), причем этот «парный» ритм повторяется в нижнем и верхнем ярусах, арки интерколумниев выложены из цветных камней, а окна клеристория объединены попарно. Этот особый ритм, апеллирующий к ясной метрической системе, предвара-



Базилика Ахиропиитос в Салониках. План.



Базилика Сант Аполлинарио ин Класе в Равенне. 549 г. Интерьер

ет художественные принципы будущих романских базилик Германии. Но на этом сходство и заканчивается. Целое в раннем греческом памятнике определено совсем другими началами: ажурной и прихотливой резьбой (капителей колонн, узорных парапетов, сложных профилей), масштабными удвоениями одной и той же формы, видимой в многочисленных просветах, большим количеством разнообразно трактованных колонн, особенно нарядно оформляющих апсиду. Существует мнение, что апсида некогда имела деамбулаторий — круговой обход, соединен-

ный с боковыми нефами. Ритм становится изменчивым, варьированным и очень сложным — это качество надолго сохранится в греческих постройках.

В *базилке Св. Леонида в Лехаоне*, пригороде Коринфа, тоже заметны поиски сложной ритмической системы. Общая длина этой огромной базилики составляла около 186 м. Нефы завершались на востоке трехчастным трансептом и огромной полуциркулярной апсидой. Обширные многоярусные колоннады, обходящие нартекс, нефы и трансепты, довершали грандиозное впечатление. Пространственное многообразие усугублялось тем, что полы в разных зонах находились на разных уровнях.

Одновременно со сложными по структуре и значительными по масштабу сооружениями в Греции возводились и более простые храмы, такие, например, как *базилика Дафнусион в Локриде*. Известная по раскопкам и реконструкции, эта трехнефная базилика имела признаки греческих раннехристианских храмов (трансепт, парапеты, отделявшие центральный неф), но при этом в ней не было многоярусных колоннад и сложно обыгранного яркого освещения. Простое и цельное, невысокое строение отличается пластичностью и скульптурной ясностью каждой детали интерьера, каждой пространственной зоны. Эти качества будут обязательными в характеристиках зрелого средневекового зодчества Греции.

Особенности структурного устройства греческих базилик (как и базилик христианского Востока) П. Лемерль объяснял спецификой совершения литургического действия: в этих регионах основная масса верующих занимала не центральный, а боковые нефы⁸. Богослужение же было сосредоточено, в отличие от Рима, не в апсиде, а в центральном нефе. Это и вызвало повышение пола центрального нефа, обрамление его парапетами, возведение обширных, многоярусных хоров. Известное соответствие этому процессу можно обнаружить в ранневизантийском строительстве, где К. Манго выделяет особый тип «храма больших митрополий», с П-образными хорами в двух уровнях, обходящими центральное пространство⁹.

Базилики Равенны. Обособленную группу, отличающуюся ярким своеобразием, представляют раннехристианские и ранневизантийские базилики Равенны. Архитектура этого города возникает на стыке нескольких традиций: к Милану здесь восходит строительная техника (кирпич), характер оформления фасадов, к Риму и Милану — типы построек, к Греции и Константинополю — художественные приемы. Базилики Равенны — небольшие, всегда трехнефные, с широким центральным и узкими боковыми нефами. Поскольку базилики короткие, явно обнаруживается тенденция к формированию зального пространства, в ко-

тором хорошо освещенные зоны боковых нефов практически сливаются с центральной. Этому же способствует широкий шаг колонн, «раскрывающий» пространства боковых нефов в центральный «корабль». Обязательные импосты (черта, заимствованная из Греции) между капителями колонн и аркой, небольшая высота, яркая освещенность (здесь много больших окон в нижнем ярусе боковых нефов) придают равенским базиликам очарование легкости и ритмической прозрачности, хорошо известное по сооружениям Салоник.

Среди самых известных равенских базилик — *Сант Аполлинарио Нуово* и *Сант Аполлинарио ин Классе*. Первая построена еще королем Теодорихом во времена остготского владения Равенной и являлась придворным храмом, посвященным Спасителю. Базилика находилась рядом с дворцом Теодориха, имела просторный, поперечно выступающий за пределы базилики нартекс и обширную апсиду. Нартекс с самого начала имел вид открытой аркады. Строительство базилики проводилось с 493 по 526 г., и возводимое здание предназначалось для отправления арианского культа (поскольку готы приняли христианство в арианской «редакции»). После завоевания Равенны Юстинианом церковь была переосвящена и посвящена св. Мартину Турскому, «молоту еретиков». В IX в. в связи с переносом мощей св. Аполлинария (первого равеннского епископа) из посвященной ему церкви в порту (ин Классе) базилика была вновь переименована, но, в отличие от храма в порту Равенны, ее стали именовать Сант Аполлинарио Нуово (Св. Аполлинарий Новый). Существует предположение, что имя «Новый» введено и для различия со старой городской базиликой «ин Векло». Первоначально базилика была приблизительно на один метр выше, чем теперь: сокращена часть стены между аркадой колоннад и первым ярусом мозаичной росписи. Старинные описания позволяют предполагать, что здесь могли быть лепные украшения.

Снаружи небольшой храм имеет вид типичной ломбардской постройки: гладкие кирпичные стены расчленены строгими пилястрами и сдвоенными окнами, а своеобразным узором фасадов служат «пальцы» от лесов. Внутри интерьер поражает продуманностью и гармонией, достигнутыми простыми приемами. Колонны выглядят очень тонкими и хрупкими, широкие импосты и развитые, даже массивные коринфские капители заставляют воспринимать их «подвешенными». Очень широко расставленные и выполненные из мрамора струящегося рисунка, они легко включаются в волнообразное движение аркад. Общее впечатление освобожденности и подвижности пространства, гибкости и невесомости материальной оболочки доминирует. Есть какой-то особенно изящный и тонкий вкус в этой архитектуре, весьма далекой по своим устремлениям от грандиозных



Сант Аполлинарио Нуово в Равенне. 493—526 гг. Интерьер

установок римского зодчества, великолепия Константинополя и Греции или суровой монументальности Востока.

Вторая из названных равеннских базилик — Сант Аполлинарио ин Классе — построена после завоевания Равенны византийцами, в 549 г. В ее строительстве принимали участие лица, известные по знаменитому равеннскому храму Сан Витале, — епископ Максимиан и банкир Юлиан Аргентарий. Эта базилика, в отличие от предшествующей, сохранила свой древний алтарь. К западному ее фасаду некогда примыкал открытый вестибюль, остатки которого вскрыты раскопками. Фасады декорированы традиционной ломбардской аркатурой — плоскими пилястрами, между которыми помещены двойные плоские арочки. В аркатуру вписаны полукруглые окна. К пятигранной апсиде примыкают снаружи прямоугольные пастофории. Внутри получают окончательное развитие тенденции, намеченные в базилике Сант Аполлинарио Нуово. Пространство храма выглядит почти квадратным, центральный неф его широк и слит с боковыми. Стройные колонны, исполненные из роскошного проконисского мрамора струйчатой текстуры, отвечают переливающемуся движению пространства. Они поставлены еще шире, чем в предшествующей базилике; их невесомость в свободном течении пространства подчеркнута кубовидными импостами и высокими постаментами. Стены в боковых нефах, буквально испещренные нишами, некогда были украшены мраморной облицовкой (ин-

крустированными панелями), которая теперь сохранилась только в нижнем ярусе апсиды. Практически все детали убранства обнаруживают единство вкуса и «стильность»; по мнению многих исследователей, они были заказаны в Константинополе для украшения именно этой церкви.

Базилики Константинополя. Константинополь после разделения империи на Западную и Восточную принимает на себя роль ведущего мирового художественного центра. На протяжении IV и V столетий в городе идет грандиозное по масштабам строительство — не только церковное, но и светское. В константинопольской архитектуре осуществился неизвестный доселе синтез римского размаха, конструктивной рациональности и восточной роскоши. Строительство велось настолько спешно, что материалов не хватало. Применялся старый римский способ: для возведения новых сооружений разбирались древние города. В Константинополь были перенесены целые фрагменты и комплексы из античных городов: египетские обелиски, платейский треножник из Дельф, монументальные статуи и целые колоннады из эллинистических городов — малоазийских, сирийских и собственно греческих. Постепенно все более отчетливо формируется облик города. Вокруг него поднялись тройные крепостные стены с многочисленными башнями; огромный размах приобрели инженерные работы, связанные с постройкой укреплений, акведуков и т. д. В постройках Константинополя разрабатывается и совершенствуется техника, которая станет ведущей для средневекового зодчества на Востоке, — техника плинфяной кладки с утопленным рядом («opus mixtum»). Возможно, она была перенесена в Константинополь из Малой Азии, Эфеса (такое строительство традиционно для Пергама) зодчими и строительными рабочими, свозившимися со всех концов империи в новую столицу.

В самой градостроительной структуре Константинополя была заложена идея античного полиса, правда разросшегося до невероятных размеров: античные традиции определяли колонные перистильные перспективы улиц, выделение общественного центра города с Форумом и Ипподромом, занявшим место прежнего Амфитеатра, фиксацию точек пересечения улиц, наиболее значимых мест в городской структуре скульптурными группами или триумфальными арками. Мотив пластического (скульптурного) «сопровождения» реального движения занимал здесь не меньшее место, чем в древних эллинских культурных и спортивных центрах. Наконец, Гипподамова планировка жилых кварталов, широко распространенная в античности, здесь тоже нашла применение. Но это были не единственные идеи, определившие градостроительную ситуацию Царьграда. Наряду с ними

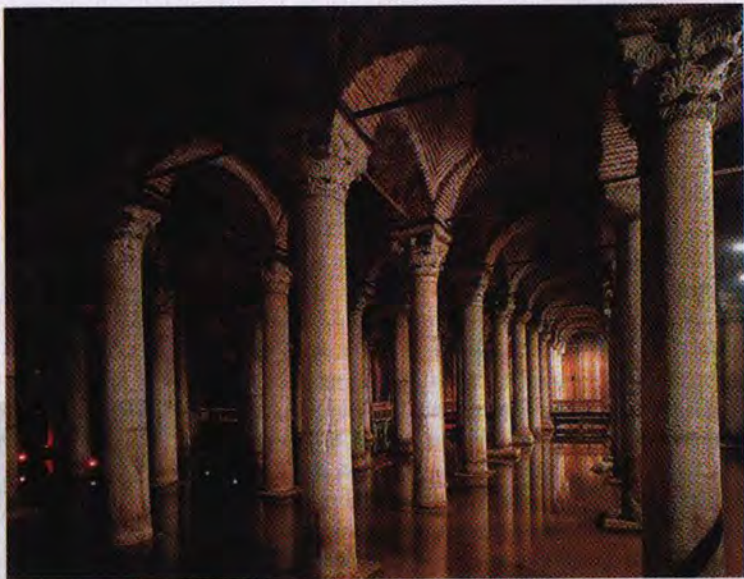
здесь, может быть впервые, нашел воплощение абсолютно новый ряд символов, далеко отошедших не только от античности, но и от имперского Рима. В городе, в отличие от античного полиса, был не один, а несколько равнозначных центров: форумы, главный храм, Императорский дворец, церковь Св. Апостолов и др. Подобная многоцентровость лишь отчасти была предварена городской планировкой позднего Рима. На самом же деле данная полифония — черта типичная для раннего средневекового градостроительства.

Целым рядом аспектов Константинополь ориентировался на Рим: он должен был стать новой столицей, новым Римом — «caput mundi». По аналогии с Римом город был посвящен Константином Великим античной богине судьбы Тюхе (известна камея с образом Константина и Тюхе Константинополя, хранящаяся в Государственном Эрмитаже в Петербурге). Именно из Рима сюда были перенесены знаковые архитектурные формы, «родовые признаки» Рима: термы, огромный цирк, несколько форумов, акведуки, обширные императорские дворцы и виллы. Одновременно город был и новой столицей вселенского христианства, поэтому уже на ранних этапах (а в дальнейшем эта традиция будет развиваться) Константинополь строился с постоянной внутренней ориентацией на идеальный образ сакрального христианского града. Он не возникал стихийно или естественно, но создавался как знаковое возмещение Святого града и Святой земли и, с другой стороны, как прообраз грядущего Нового Иерусалима. С момента

своего возникновения Царьград интенсивно оснащался сакральными ценностями, реликвиями, заставлявшими воспринимать город как священное пространство, в котором воспроизводились центральные для христианства события евангельской истории и мистерии. Уже с раннего времени Константинополь собирал главные страстные святыни (погребальный синдон Христа, древо крестное, терновый венец и др.), сделавшие его воистину сакральной заменой Иерусалима, своего рода драгоценным ковчегом, содержащим все напоминания о главном для христиан событии — искупительной жертве Иисуса. Он был градом, пользующимся особым покровительством Богородицы, где почитание Богоматери как защитницы византийской столицы



Император Аркадий. Фрагмент скульптуры.
Ок. 400 г.



Цистерны Константинополя. VI в.

постепенно вытесняло старые языческие реалии. Константинополь стал местом хранения (с 473 г.) и местом чудесной деятельности покровы Богородицы, простираемого над городом и живущими в нем людьми. Изменение реальной топографии Константинополя интенсивным строительством храмов, посвященных Богородице (к середине V в. были возведены Влахернская, Халкопратийская базилики, храм Одигитрии и др.), введение почитания Марии в гражданские и религиозные церемонии византийской столицы сделали последнюю действительным «градом Богородицы», что отразила более поздняя легенда о явлении Константину Спасителю, повелевшего императору устроить Константинополь: «Иди и создай на месте сем город Матери Моей».

В Константинополе получила дальнейшее и блистательное развитие традиция эллинистической и позднеримской дворцовой архитектуры, в которой соединился опыт строительства самого Рима (дворцы Нерона, Диоклетиана и др.) с опытом дворцовой архитектуры в восточных деспотиях (дворцы Ирода, Аттика). Большой Императорский дворец, будучи своего рода синтезом старых традиций, стал и своеобразной архитектурной школой новых поисков, имевших существенное значение для генезиса центральных храмов.

Базилики Константинополя почти не сохранились: они разрушены или сильно перестроены в последующие эпохи. Самой

знаменитой постройкой города, возведенной еще Константином, была *церковь Св. Апостолов*. Храм представлял собой комплекс из четырех базилик, объединенных крестообразно. План равноконечного креста, лежащий в основе сооружения, истолковывался символически: он «являл» силу христианства, расходящуюся по четырем сторонам света, соединяющую верой Вселенную. В центре пересечения базилик, под куполом, стояла гробница Константина Великого (в IV в. ее перенесли в сторону), на которой, как на престоле, по замыслу императора должны были служить литургию. Церковь Св. Апостолов совмещала в себе несколько функций: она была конгрегационным храмом, мавзолеем императоров, кафедрой и усыпальницей константинопольских патриархов. Особая традиция совмещения базилики с центрально-купольной постройкой ведет свое происхождение от системы согласования пространств во дворце Диоклетиана в Сплите, для которой, в свою очередь, источником послужила схема градостроительной разбивки римского типа.

Императором Константином в середине IV в. была возведена огромная пятинефная базилика, затем перестроенная Феодосием. Она стояла на месте, которое будет занято впоследствии храмом Св. Софии. Строительство этого грандиозного сооружения было начато еще при Константине Великом, археологические остатки базилики позволяют судить лишь о великолепном качестве резного мраморного убранства и общих размерах. Основываясь на древних описаниях базилики, исследователи считают, что в ней (так же как и в возникшей одновременно с ней, но позднее перестроенной базилике Св. Ирины) над боковыми нефами были двухъярусные галереи — катехумены. К V в. был оформлен комплекс сооружений, связанных с Влахернской базиликой (местом хранения реликвий Богоматери). К сожалению, от раннего этапа константинопольского зодчества уцелели лишь *базилика Иоанна Крестителя в Студийском монастыре* (463 г.) и *Халкопратийская* (сохранились фрагменты апсиды и южной стены). Обе — трехнефные, с укороченным наосом, очень широким центральным нефом, перекрытым по стропилам, с нартексом и хорами над нартексом и над боковыми нефами, с одной трехгранной снаружи апсидой. О неполно сохранившейся Студийской базилике можно составить представление с помощью реконструкции А. Орландоса. Эта постройка значительно расширяет представления о традиционном базиликальном типе храмов и помогает осознать место и особенности греческих базилик, которые, безусловно, испытали сильное влияние константинопольской архитектуры. Короткая и широкая Студийская базилика предвлялась на западе значительным по размеру квадратным атриумом, окруженным колонными портиками. Нефы разделя-



Базилика Иоанна Богослова в Эфесе. VI в.

ли колонны, соединенные не арками, как это стало привычно в V в., а плоским архитравом, вдобавок в интерколумниях были поставлены (как в греческих базиликах) мраморные резные парапеты, пол же в боковых нефях был слегка приподнят над уровнем пола в центральном нефе. Трансепта не существовало. Получалось так, что хоры, как в салониких базиликах, окружали центральное пространство П-образно, только в Константинополе вместо трансепта они заходили в нартекс. Замечательно была оформлена апсида: на уровне второго яруса здесь проходила колоннада из тонких колонок, разделявших оконные проемы, напоминая роскошные колоннады алтарей греческих базилик (Св. Дмитрия в Салониках).

Совершенно непривычной была организация света в Студийской базилике. В ярусе эмпор здесь не было традиционных окон, выделявших светом центральное осевое пространство, динамично устремлявшееся к алтарю. Здесь свет, наоборот, сосредотачивался в боковых нефях, где окна располагались в два яруса, и довольно часто, центральный же неф оставался полутемным, ибо его очень широкое пространство, более чем в два раза превышавшее боковые нефы, не могло быть полностью охвачено светом из боковых «кораблей». Светлые, наполненные жизнью форм и ритмом боковые нефы с обходом хоров служили лишь своеобразным обрамлением центральному пространству. Зона центрального нефа, неподвижная, затененная и сосредоточенная, превратилась здесь из характерной для базилик осевой (динамичной) в центральную (статичную) часть здания. Такое превращение не случайно для Константинополя, оно отчетливо



Студийская базилика в Константинополе. 463 г.

подводит к главной для Восточной церкви архитектурной идее — совершенного центрического сооружения, перекрытого куполом; и поиски в этом направлении уже очень скоро увенчаются успехом.

Говоря о Студийской базилике, следует отметить, что необычная пространственная и световая организация храма могла быть связана с особым символическим замыслом, поскольку в затененном среднем нефе во время богослужения располагались монахи, в боковых, освещенных, — миряне. Студийская базилика была храмом самого первого в Константинополе общежительного монастыря, устроенного в честь покровителя и легендарного предтечи монашеского чина — Иоанна Крестителя (известно, что здесь хранилась глава св. Иоанна), и особо аскетический и созерцательный строй жизни этой обители мог найти отражение в архитектурных особенностях главного ее храма. Не случайно, может быть, для колонн Студийской базилики был избран не белоснежный, а темно-зеленый мрамор, таким же мрамором были облицованы боковые нефы.

Итак, даже по малым фрагментам, сохранившимся от архитектуры Константинополя этого периода, очевидно совершенно особое место этого города в раннехристианском зодчестве. Здесь сохранили величественный размах римских построек, тонкое эстетическое чувство Греции, соединив их с ясным осознанием собственного пути и оригинальных архитектурных поисков. Характерные черты константинопольской архитектуры (отличные от римской) определились уже на раннем этапе, в основном они связаны с литургией. Это тенденции к центриро-

ванию пространства базилики, обязательные хоры над боковыми нефами, торжественное оформление входа в храм (в Риме епископ и верующие входили в храм в разное время и разными входами, в Константинополе — одновременно).

Центрические храмы доюстиниановой эпохи

Проблематика центрических раннехристианских сооружений особенно важна для изучения византийской архитектуры, поскольку непосредственно связана с генезисом крестово-купольных храмов — основного архитектурного типа, разрабатываемого византийским зодчеством.

С конструктивной точки зрения все постройки этого типа разделяются на три варианта. Первый — это старая, наследующая традиции еще дохристианского строительства архитектура с высокой технологией возведения каменных сводов и статичным пространством. Образец такого рода сооружений рассматривался раньше — это хорошо известный Пантеон в Риме. Второй — малоазийские и сирийские центрические храмы, своеобразным способом интерпретирующие наследие эллинистических и римских нимфеев и восточных языческих святилищ. Эти постройки отличались ритмически разнообразной структурой, сложными планами, но перекрыты они были не каменными, а деревянными сводами. Обширное внутреннее пространство, тонкие стены не предназначались для каменных конструкций, скорее всего их не было до VI в. Не случайно описание каменного с каменным сводом храма в Эдессе (VI в.) вызывает у пантериста восторг, как нечто превосходящее человеческий разум. Наконец, третий вариант (постройки Рима и Милана, несохранившиеся строения Антиохии) сочетал сложные композиционные приемы с высокими римскими технологиями каменного и кирпичного строительства.

Типология центрических сооружений определена плановыми решениями: это могли быть круглые сооружения, тетраконхи, восьмигранники или (реже) шестигранники, любые многогранники, вписанные в квадраты, равноконечные кресты и др. Любой из этих типов мог нести как каменный, так и деревянный купол.

Самыми ранними центрическими постройками являются мартирии, символическим архетипом которых стал самый первый мартирий — храм Гроба Господня в Иерусалиме; затем возникает потребность в архитектурно-художественном оформлении обряда крещения, и лишь в последнюю очередь формируются образцы центрических сооружений, предназначенных для совершения литургии. С этого хронологически последнего этапа в центрической постройке, переставшей быть жестко свя-

занной с местом погребения мученика, может располагаться и епископская кафедра. Первоначальные мартирии размещались (в соответствии с античной традицией не оставлять тел умерших в стенах града) «извне стен, на месте пустынном». И хотя Апостольские правила (III в.) предписывают обязательное положение мощей в основание стен и алтарей храмов, лишь после 450 г. начинают строить святилища, содержащие целокупные (не расчленяемые на частицы) мощи святых, в пределах городских стен. Впервые, по-видимому, это происходит в Константинополе, затем традиция распространяется и на периферию. По всей вероятности, существовала какая-то связь между формой присутствия реликвий внутри храма и архитектурой церкви. Сложные пространственные структуры литургических храмов (конгрегационных церквей) — тетраконхи с угловыми нишами — определены тем, что эти храмы являлись одновременно мартириями. Существует гипотеза, что возникновение боковых алтарей (пастофориев), присоединявшихся с восточной стороны к центрическому сооружению, также обязано своим происхождением хранению в пастофориях мощей.

Генезис центрально-купольных сооружений довольно сложен. Существенную роль сыграли эллинистические и позднеримские постройки погребального характера — мавзолеи и др. Сказалось воздействие дворцовых помещений со сложной плановой конфигурацией и изощренным пространственным решением — таких, как круглые залы, вписанные в восьмигранники, четырехколонные залы во дворце Диоклетиана в Сплите, многоугольные залы во дворце Диоклетиана в Антиохии. Нашла отражение и традиция развитых пространственных композиций фригидариумов (холодных бань), кальдариев (горячих бань) и тепидариумов (теплых) в термах (Стабианские термы, Каракаллы). Не забыт был и опыт таких оригинальных построек, как десятигранный с экседрами, открывающимися на каждой грани, перекрытый многогранным куполом (нимфей Лициниевых садов), или совсем отдаленные прообразы, как храм Солнца в Баальбеке (он представлял собой ротонду с шестигранным внутренним двором).

Мартирии были двух типов: мавзолеи, находившиеся за городом, и теофанические мартирии — на месте явления славы Иисуса Христа или других сакральных персонажей, бывших свидетелями евангельской истории. Именно за мартириями с ранних времен христианства устойчиво закрепилось понятие центрического храма, крытого куполом. Все ранние центрические сооружения — обязательно мартирии (храм Рождества Христова в Вифлееме, ротонда Гроба Господня, октагон на Елеонской горе и др.). Самым простым и первым мартирием, по мнению большинства исследователей, был октагон без апсиды в Гадаре.

Таковыми же «свободными», незападными были октагоны Святой земли (в Вифлееме и на Елеоне, 333 г.), мавзолей Елены, Констанции в Риме, мавзолей Галерия в Салониках, превращенный в христианский храм.

Среди самых ранних центрических построек с апсидой — знаменитый *Золотой октагон Константина в Антиохии* 370 г., известный, к сожалению, лишь по описаниям. Апсида примыкала к октагону, как и во всех постройках времени Константина, с западной стороны. В апсиде служили литургию оглашенных, во время которой на епископский трон, стоявший в центре апсиды, возлагали Евангелие. Литургию верных служили уже в центральном пространстве храма. Если верить свидетельству Евсевия, так же было и в знаменитой церкви Св. Апостолов в Константинополе. По всей вероятности, на этом раннем этапе центрических сооружений (и в этом отличие от базилик) не было строгого зонирования пространства храма с постоянным закреплением за ним определенных функций.

Простые мартрии просуществовали недолго. Со второй половины IV в. до начала VI столетия центрические сооружения эволюционируют в сторону все большего усложнения. На первом этапе появляется апсида (*Золотой октагон в Антиохии*, *Октагон Богоматери в Гефсимании*, IV в.). Затем октагон последовательно окружается рядом вспомогательных помещений, различных по функциям, постепенно возникают различной конфигурации обходы, наконец, особые помещения для паломников. Среди таких паломнических церквей особенно выделялся сложный по устройству, напоминающий лабиринт с не всегда ясной логикой взаимосвязи пространств октагон — мартирий Апостола Филиппа в Иераполисе (IV—V вв.) в Памук-Кале. Октагон, окруженный дополнительными помещениями, с тремя апсидами представляла собой церковь на горе Гаризим — на месте беседы Христа с самарянкой, построенная императором Зеноном (484 г.).

Приблизительно к VI в. формируется тип октагона, вписанного в прямоугольные или квадратные планы, с полуциркульными нишами в углах. Так выглядели мартирий Апостола Филиппа в Македонии (ок. 500 г.), храм Св. Георгия в Эзре в Южной Сирии (515 г.), гробничная церковь в Русафе (на месте погребения св. Сергия).

Практически одновременно или чуть позднее возникают еще более сложные центрические вариации, представляющие собой комбинацию различных плановых решений. Таким был знаменитый Калат-Семан (мартирий Симеона Столпника) — центральный октагон, стоявший в средокрестье четырех базилик, Абу Мина в Египте. Судя по письменному свидетельству Григория Нисского, к этому типу принадлежал и храм, устроенный святы-

телем. Письмо Григория документально подтверждает последовательное руководство строительством церковных иерархов. Они контролировали общий замысел постройки и исполнение архитектурных деталей, при этом каждая архитектурная форма отчетливо осознавалась в своем символическом значении, ей придавался глубокий мистический смысл.

Дальнейшая эволюция центрических сооружений определена стремлением приспособить мартирий для совершения литургии. Сначала к основному плану добавляются алтарные апсиды, затем сакристии, обходы, повторяющие конфигурацию основного плана и позволяющие вместить большее число верующих. Так рождается тип мартирия — конгрегационной церкви. Поворотным пунктом для эволюции центрических храмов стал 450 г. — год Халкидонского собора, утвердившего двуединство природы Христа и подчеркнувшего главенство Константинопольской патриархии для христианской ойкумены. Начиная с этого момента Константинополь «программно» занимает центральное место во всех архитектурных и художественных процессах. И с этого же времени практически исчезает прежнее жесткое, иерархическое размежевание архитектурных типов и функций, предписываемых храмовым строениям. С конца V в. планы октагонов значительно усложняются и центрические здания начинают использоваться для литургического служения. Они могут функционировать одновременно как мартирий, как приходской храм, как кафедральный собор и как дворцовая церковь. Мощи в этих центрических храмах полагаются на периферии здания, а куполом покрывается пространство, предназначенное для литургии. В этом отличие от самых первых сооружений такого типа (храм Гроба Господня в Иерусалиме и др.), где место погребения располагалось в самом центре здания, а литургия совершалась или в совмещенной с мартирием базилике, или на периферии центрального пространства. В известной степени можно даже говорить о том, что обязательное совмещение в ранних Константиновых постройках центрического сооружения с базиликой вызвано «стереотипным» представлением о неукоснительности использования в литургических целях именно продольного и целеустремленного «тела» базилики. Как бы ни был распространен культ мест погребения, стимулировавший развитие купольных сооружений, нужно понимать, что понадобился скачок богословского сознания и архитектурного опыта, чтобы форма постройки, в которой совершается евхаристия (изначально ориентированная не на созерцание, а на устремление к месту причастия), стала центрической. Выбор центрической постройки как сакрального пространства литургического служения и приобщения плоти Христовой означал предзнаменование будущего окончательного выбора в пользу онтологически осозна-

ваемого единства Церкви земной и Церкви Небесной, в пользу космогонии, а не истории.

На топографию возникновения центрического храма существует несколько точек зрения. Р. Краутхаймер считал ведущей силой этого процесса центральные территории Византии, в первую очередь столицу — Константинополь, а также территории старинной средиземноморской античной культуры вокруг Эгейского моря. Действительно, в разделе, посвященном эволюции базиликального типа, мы отметили целый ряд преобразований, которые испытала традиционная базилика в Константинополе (Студийская) и в Греции (Ахийропиитос, храм Св. Дмитрия в Салониках и др.). В том и другом случае это был процесс реорганизации базилики в более широкое, иногда даже поперечно ориентированное здание, обнаруживающее тенденции к трансформации в сторону центрического сооружения. Однако нельзя забывать, что практически одновременно шел встречный процесс, связанный не с модификацией базилики, а с видоизменением мартирия. И это последнее направление все-таки, по всей вероятности, следует связывать с Антиохией. Уже давно отмечалась роль, сыгранная антиохийской архитектурной традицией в распространении и развитии идей центрических зданий. Отправной точкой для этой эволюции, возможно, стал уже упоминавшийся Золотой октагон, построенный по заказу Константина Великого. Но существует и более ранняя точка отсчета: известно, что купольную ротонду во дворце Диоклетиана в Сплите строил сирийский мастер, тот самый, который заканчивал возведение Золотого дворца Диоклетиана в Антиохии. С антиохийской архитектурной школой принято связывать и проект такого уникального архитектурного сооружения, как Калат-Семан. Можно вспомнить о значении Антиохии в жизни ранней христианской Церкви, о ее роли в формировании практики богослужения. Так, известна роль антиохийского литургического чина на раннем, доюстиниановском этапе богослужения; многие знаменитые предстоятели Церкви происходили из этого центра. Наконец, напомним, что мартирий Нисы, построенный св. Григорием, стал образцом для многих построек и воспринимался как идеальное церковное сооружение. По-видимому, следует признать равнозначность нескольких традиций: столичной, средиземноморской и антиохийской. Не исключено, что какую-то роль сыграло миланское направление, где тоже разрабатывался этот тип. На стыке их параллельного развития появился феномен центрического храма с куполом, предназначенного для литургии.

Завершив обзор генетической линии, обратимся к художественным и структурным характеристикам различных центрических построек.

Центрические здания Рима. К самым ранним и наиболее простым сооружениям центрического типа принадлежит *мавзолей Елены* (ок. 330 г.). Сохранилось здание лишь частично, между тем даже его фрагменты свидетельствуют, что мавзолей Елены представлял собой типичную для римской архитектуры вариацию купольного строения, перекрытого бетонным сводом, с толстыми бетонными же стенами. Окружность массивных стен прорезана неглубокими нишами — прямоугольными и экседрами. Ни алтарная ниша, ни вход никак не выделены среди подобных им. Пространство спокойное, плотное, оно практически лишено ритмических или динамических акцентов. Существовавший некогда и утраченный впоследствии ордерный декор придавал сооружению величие и нарядность, но не лишал его статической природы. Снаружи облик мавзолея подчеркнуто аскетичен. Круглое, прорезанное нишами пространство интерьера буквально спроецировано на фасады. Мавзолей состоит из трех уменьшающихся по мере движения вверх колец, последнее из которых завершается сферическим куполом. Внутри стены существовала лестница для выхода на наружный балкон, проходящий вокруг всего мавзолея на уровне второго яруса.

Мавзолей императора Галерия (ротонда Св. Георгия) в Салониках (ок. 306 г.) выглядит почти так же, как и мавзолей Елены. В числе его отличий — наличие выступающего полукружия, предназначенного для саркофага императора. Кроме того, ниши, которые в римской постройке были крайне неглубоки, здесь, наоборот, практически трансформируют стену до понятия восьми массивных опор, на которых покоятся второй ярус и купол. Слева от входа располагалась внутрстенная круглая лестница, выводящая на второй ярус наружных стен. Внутри декор стен не сохранился (так же как и в римском мавзолее). Над нишами располагаются амбразуры очень больших окон (второй ярус), в сами же ниши первого яруса вписаны окна. Вдобавок третий ярус, служащий основанием сферическому куполу, прорезан глубокими полуциркульными венецианскими окнами, приходящимися на простенки между окнами второго яруса. Внутри больше света, больше ритма и разнообразия, хотя тенденции к массивности и подчеркнутой стабильности формы сохраняют свое значение. Мавзолей Галерия построен не из бетона, а из миланского кирпича, может быть, поэтому его характеристики чуть иные.

Гораздо более сложным и изощренным в сравнении с этими памятниками выглядит *мавзолей Святой Констанцы в Риме*, построенный около 315 г. Он предназначался для упокоения дочери Константина Великого — Констанции. План внешних стен такой же, как в двух предшествующих мавзолеях, но ниши, прорезающие стены в первом ярусе, чередуются и по форме (прямоугольные и экседры) и по размеру. По продольной и попереч-

ной осям расположены более глубокие ниши, и в одной из них, на востоке, как в алтарном полукружии, поставлен саркофаг. Но самая главная новация — это вписанная в окружность мавзолея внутри ротонда со спаренными колоннами композитного ордера. Тем самым в здании совмещены две идеи: центрического сооружения, перекрытого куполом, и колонного обхода периметра храма, характерного для базилик. Интересно отметить, что и в мавзолее Елены, и в мавзолее Галерия мотив колонного обхода тоже присутствовал, если доверять существующим реконструкциям. Только там он был представлен в примыкающих к мавзолеям постройках (базилике при мавзолее Елены и узком колонном атриуме-входе при мавзолее Галерия). В Санта Констанца ярко освещенное большим количеством окон центральное круглое пространство ротонды окружено, как «баранкой», низким и темным обходом, перекрытым коробовым сводом, расположенным по поперечной оси к центру. Сдвоенные колонны с перекинутыми между ними арками служат границей между двумя этими зонами. На арки передается боковой распор тяжелого купола, переходящий на цилиндрический свод обхода. Колонны — легкие, изящные, нарядные и бликующие — зрительно воспринимаются как опора купола, хотя на самом деле конструкция гораздо сложнее. Характерно, что обход, как и боковые



Ротонда Св. Георгия в Салониках (мавзолей императора Галерия). Ок. 306 г.

нефы в базилике, более узкий, темный и низкий. В мавзолее Санта Констанца осуществлен полный перенос базиликальных композиций (светового решения, ритмической организации) на купольное, круглое сооружение. Типично в этом смысле противопоставление сияющего огромного и высокого центрального пространства — ритму частых колонн, предваряющих и обрамляющих «боковой» неф обхода. Толстые, тяжеловесные стены обхода, его низкий свод контрастируют с хрупкой колоннадой и взлетающим вверх куполом.

Колонны соединяются с высокими полуциркульными арками через импосты. Благодаря этому утрачивается органичность восприятия колонны в качестве особой антропоморфной пластической формы. Осознание ордера как замкнутой тектониче-

ской системы, в которой колонны и арки образуют единую конструкцию, — это новое открытие византийских архитекторов. Оно позволило им создать в Санта Констанце здание, которое стало образцом для многих последующих мавзолеев и церквей.



Мавзолей Санта Констанца в Риме. 315 г. Интерьер

ской системы размывается. В основе нового осмысления колонны в Санта Констанца не мотив атланта, несущего космос на своих плечах, а иной, менее пластический, менее наглядный образ. По композиционной схеме пространство мавзолея напоминает Пантеон, за тем лишь исключением, что колонный обход «приставлен» в Пантеоне к стенам. Но вместо рационального, ясного пространства Пантеона, статичного, отлитого в не

подверженные изменениям формы, в Санта Констанца все усложняется. Главным становится эффект постепенного роста, драматического контраста. Пространство — изменчивое, движущееся от низких форм к высоким, от темного к светлому. Контраст зон — насыщенного бликующим в полутьме блеском частых колонн обхода и светлого, покойно округлого центра — становится осознанным художественным приемом, основополагающим принципом зрительного восприятия. Этот контраст утрачивает в сознании зрителя материальную природу, приобретая иррационально-символический характер. Темные и тяжелые боковые галереи, словно вопреки своему желанию, обнаруживают легкое и светозарное центральное ядро, заставляя вспомнить исполненные таинственного смысла евангельские строки: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1:5).

В 480-е гг. построена *ротонда Сан Стефано*. Ее конструкция была более сложной по сравнению с предшествующей постройкой. Считается, что образцом для нее стали виллы эпохи Адриана или ротонда Воскресения в Иерусалиме. К круглому куполу ротонды по диагонали (крест-накрест) примыкали четыре высокие капеллы. Композиция интерьера определена мотивами возрождения позднеримских классических форм, тишичными для этого периода. Поэтому вместо арок между колоннами здесь плоский архитрав, а в декорации большое значение имеют ордер и мраморная инкрустация. Храм не являлся мавзолеем, а был стациональной церковью папского богослужения.

Мавзолей Галлы Плацидии в Равенне (V в.), по преданию, не имеющему ничего общего с реальностью, был построен как место погребения дочери императора Феодосия. На самом деле это придворная капелла Св. Лаврентия, покровителя императорской семьи, примыкавшая к церкви Санта Кроче. Этот мавзолей, как многие другие равеннские постройки, сооружен в технике ломбардской кирпичной кладки из толстого кирпича. Внешне он весьма походит на крепостное строение: замкнутый, намеренно отгораживающийся от внешнего мира объем подчеркнут толстыми стенами, узкими, как амбразуры, окнами. Единство однородной кирпичной кладки выявлено сплошным рядом простых плоских пилястр, завершенных ломбардскими арочками. Мерный и монотонный ритм усиливает впечатление монолитности простого объема.

В плане мавзолеев — греческий крест, в пересечении рукавов креста поставлен куб, внутри которого размещается впамятованный сомкнутый свод. В этом характерная особенность ранних купольных построек, где купол никогда не прочитывается снаружи. Рукава креста перекрыты цилиндрическими сводами, огибающими небольшое центральное пространство. Свод — без оконных проемов, он тяжелый, нависающий, не имеющий четких гра-

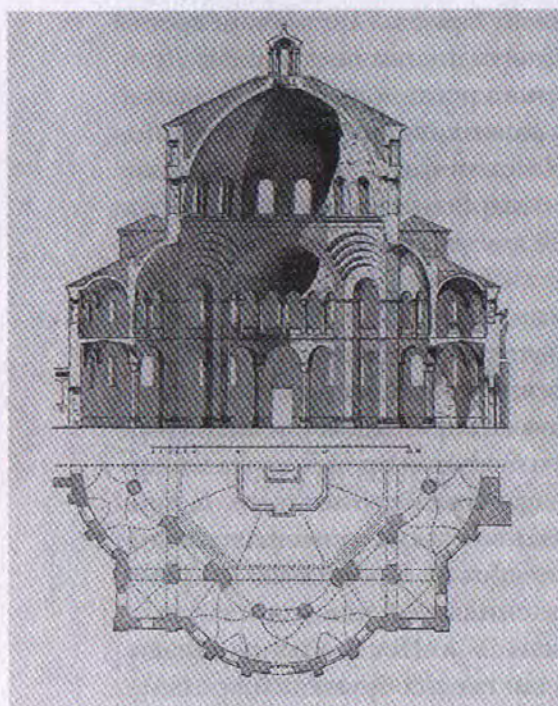
ниц. Свет из узких окон в стенах — тусклый, мерцающий, таинственный. Стены — гладкие и светящиеся от блестящей полированной мраморной облицовки и мозаик. Все создает мир мистически окрашенный, сосредоточенный и отрешенный; лишь длительное пребывание внутри этого замкнутого круга может позволить проникнуть в его истины. Следует отметить и значимость для ранних построек центрического типа символики погребального культа. Выбор правильной крестчатой формы в этой связи не случаен: с крестом ассоциировалась победа над смертью. Поскольку пространство было маленьким, форма креста прочитывалась отчетливо, давая присутствующему внутри капеллы ощутить целый комплекс символических ассоциаций — от креста как места таинственного убежища до креста как вольного выбора христианина, идущего на жертву ради Христа. Типология крестчатых сооружений восходит к дохристианским постройкам Ломбардии, Северной Италии, но форма креста в языческих зданиях не имела пространственного развития, поскольку они перекрывались плоским потолком. Здесь старые формы обретают новый смысл. Замечательно, что сама форма коробового свода еще с древности была обязательной для увенчания погребальных камер (некрополь в Остии).

Во второй половине IV в. была возведена знаменитая *церковь Сан Лоренцо в Милане*. Храм дважды перестраивался (1071, 1577—1595), однако композиция его древнего облика вполне прочитывается. Храм Сан Лоренцо располагался рядом с императорским дворцом Феодосия Великого и был одновременно придворной церковью и мавзолеем (примыкавшие к его восточной зоне капеллы Сан Аквилينو и Сан Ипполито рассматриваются как погребальные для императоров и епископов). По мнению Р. Краутхаймера, Сан Лоренцо — это знаменитая миланская базилика Портиана, известная по источникам IV в. Постройку отличают огромные размеры, характерные для всех сооружений времени Константина Великого, высококачественная техника, роскошный декор и уникальное пространственное решение. Декор известен по описаниям: стены покрывала мраморная инкрустация, купол украшала золотая мозаика. К Сан Лоренцо примыкал торжественный колонный проход (пропилеи).

Несмотря на то что вся декорация интерьера Сан Лоренцо — ренессансная, схема плана восходит к раннехристианскому времени. Структура постройки необычна для толстостенных римских мавзолеев, скорее всего образцом для нее послужил Золотой октагон в Антиохии. При огромных размерах пространства (диаметр купола — 37 м, ширина квадрифолия — 47 м) стены тонкие. В плане это тетраконх, соединенный с квадратом, при этом каждая сторона квадрата раскрывается плоской конхой, не достигающей до углов. В эту изящную и сложную структуру вписан

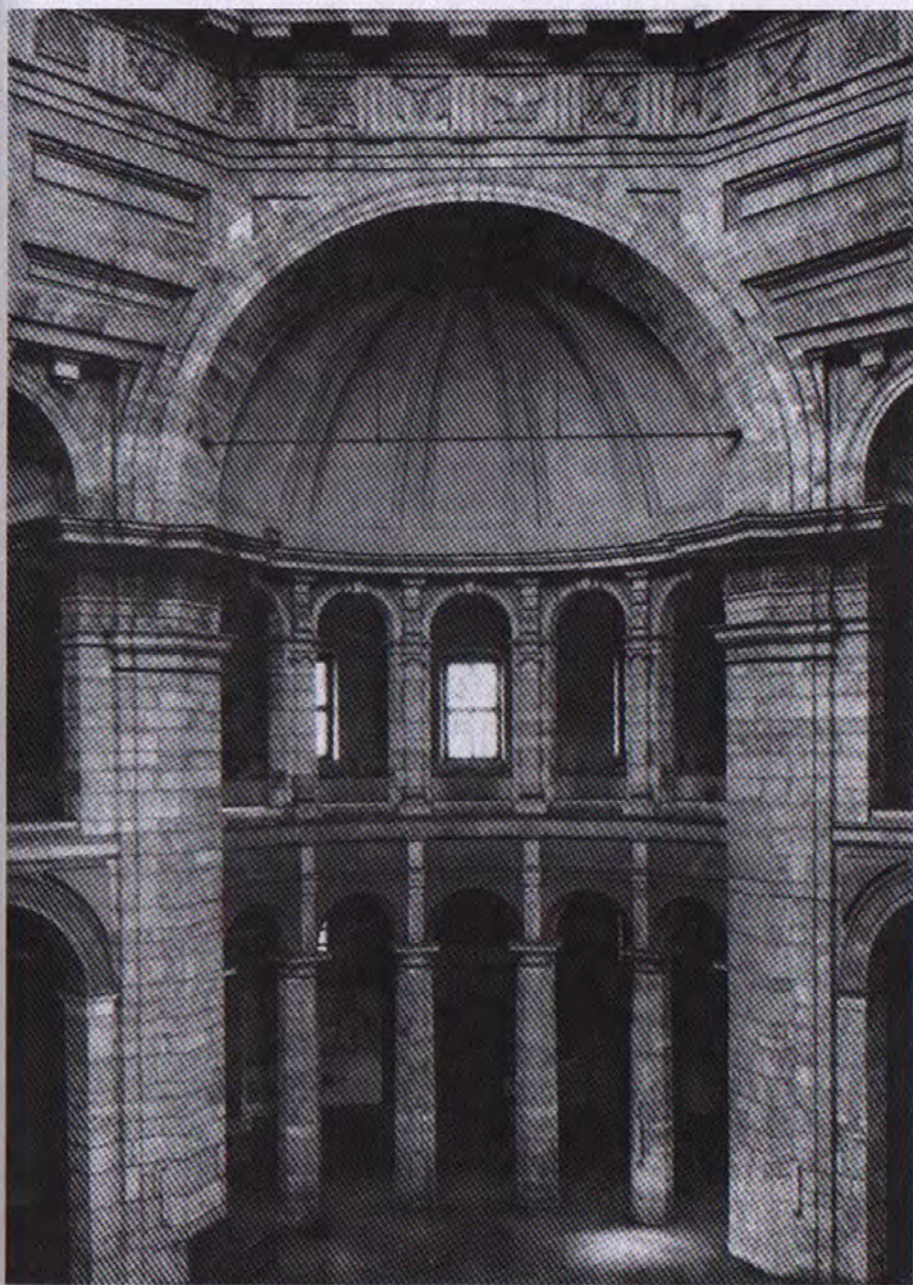
колонный квадрифолий двухъярусного обхода. Каждый лепесток внутреннего квадрифолия — экседра — увенчан конхой и раскрывается в центральное пространство четырехколонной аркадой. Между экседрами расположены массивные устои столбов¹⁰, соединенных арками с крестчатыми пилонами, передающими распор купола через арки на внешние стены. Купол опирается на столбы, крестчатые пилоны — распорные (существует мнение, что ранее купол был деревянным). В плановой структуре пилоны дополняют грани ромба внутреннего квадрифолия до квадрата. Конструкция (ее называют системой двойной оболочки) отличается точностью и тонкой продуманностью взаимного согласования в работе сводов и купола. Помещения за

колоннами обхода перекрыты крестчатыми сводами, а угловые квадратные зоны — лотковыми. Конечно, в этой блистательной постройке, как, наверное, ни в какой другой, сказался совершенный опыт позднеримской дворцовой архитектуры, отличавшейся вкусом к сложным пространственным построениям и рационально продуманной конструктивной системой. Вместе с тем буквальные аналогии Сан Лоренцо трудно обнаружить и среди изоэтранных дворцовых строений, даже великолепные по архитектуре Стоа Адриана или мавзолей во дворце Диоклетиана в Сплите кажутся более массивными и статичными, чем эта миланская церковь.



Церковь Сан Лоренцо в Милане. План, разрез

При огромности пространства этого храма возникает ощущение постоянно изменяющегося, льющегося движения, впечатление прозрачности стен, испещренных проемами, чувство наполненности интерьера светом. Даже сугубо тектоническая ренессансная декорация не может снять впечатления полной ирреальности этой архитектуры. Надо сказать, что тема тетраконха будет всплывать неоднократно и в раннем христианском зодчестве (храмы в Эзре и Босре, храм в Апомейе, гробничная церковь в Русафе, более поздняя Красная церковь в Перуштице и др.), и в зрелое византийское время (постройки Афона), только интерпретироваться она будет иначе.



Церковь Сан Лоренцо в Милане. Интерьер

Центрические сооружения Малой Азии. Гораздо менее совершенным с точки зрения конструкции, но также оригинальным по плановому решению был обрушившийся еще в древние времена *Иераспольский октагон* — *мартирий Апостола Филиппа (Филиппейон)* начала V в. К каждой стороне центрального октагона примыкали вытянутые и узкие прямоугольные помещения, перекрытые цилиндрическими сводами, обращенными к центру ротонды, от которой каждый лепесток отделялся тройной аркадой. Между этими прямоугольными пространствами размещались треуголь-

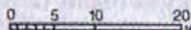
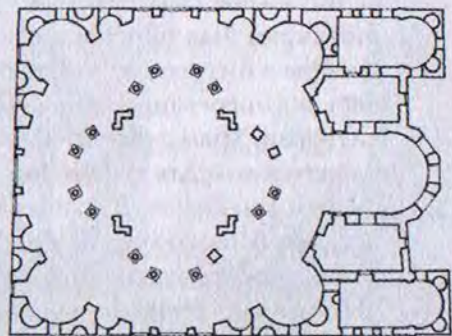
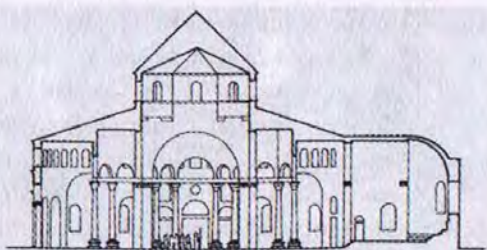
ные капеллы, заполняющие просветы между лепестками. Углы этих капелл заканчивались экседрами. Храм, подобно многим малоазийским постройкам, был возведен из крупных, тщательно обработанных блоков камня, сложенных «всухую». Купол, скорее всего, был деревянным, поскольку каменные купола не встречаются на Востоке до VI в. Единственным аналогом этому необычному строению была церковь на горе Гаризим в Сирии 484 г., где центральное восьмигранное пространство также окружалось неустойчивым, сложным рисунком прямоугольных и треугольных капелл обхода.

К VI столетию относятся центрические постройки — церкви в Эзре и Босре (Сирия). *Кафедральный собор в Босре* был построен в 512 г. В основе его лежит ротонда четырехлепесткового, почти рокайльного по облику рисунка. Она состоит из ажурных полукруглых колоннад, окружающих четырьмя полукруглыми центральное пространство. Сложная переливчатая структура квадрифолия окружена обходной галереей, вписывающей ротонду в круг. Это помещение заключено в прямоугольник внешних стен с экседрами в углах. С востока к нему примыкает вытянутая апсида, фланкируемая прямоугольными жертвенником и диаконником. Собор имел значительные размеры: ширина его в поперечнике — 38 м. Храм даже на уровне плана отличает продуманное и точное изящество форм, красота ритма, тонкость стен-оболочек, огибающих изменчивое и прихотливое внутреннее пространство. Абрис внешних стен ритмически отвечает кружевному узору центральной ротонды: он практически всюду изрезан нишами и оконными проемами. Купол, скорее всего, был деревянным: тонкие стены не выдержали бы каменного купола столь значительного диаметра. Некоторое подобие такой системы — гармоничной, уравновешенной и одновременно ритмически капризной — можно найти в композициях античных терм. Но в сравнении с ними ритмическая организация собора в Босре выглядит более сложной. Колонки квадрифолия-ротонды раздвигаются по центральным осям лепестков, сгущаются к углам, в которых поставлены фигурные устои с приставными колонками, каждая полукруглая форма усложняется, дублируется более мелкими круглыми нишами. Формы лишены материальной ощутимости и полновесности. Целое же обретает зыбкий, ирреальный смысл. Композиция тетраконха, еще с античных времен ассоциировавшаяся с фонтаном жизни, приобретает здесь двойное символическое значение. Во-первых, эта форма осмыслена в качестве образа Церкви как фонтана, бассейна — источника крещения и источника живой воды христианского учения, даруемого Церковью. Во-вторых, квадрифолий «внутренней церкви», в пространстве которой находились верные во время приобщения Св. Даром, воспроизводил четырехлепестко-

вую форму причастной чаши — кратира (по преданию, именно такой была чаша Грааля). Заключенные в это сугубо сакральное пространство верные с особой силой должны были ощущать себя мистическим телом Христовым, призванным Спасителем к новой жизни.

Храм в Эзре, построенный в 510 г., по мнению Х. Батлера, с самого начала имел каменный купол. Это здание — восьмигранник, заключенный в куб, с экседрами в углах и восьмигранной ротондой внутри. С восточной стороны к основному кубическому объему примыкала сильно выдвинутая трехгранная апсида с прямоугольными жертвенником и диаконником по сторонам. Переход от

купола к квадратным стенам осуществлялся через низкие угловые экседры, прорезанные в толще стены. Купол несут столбы, поставленные в углах восьмигранника. Между столбами перекинуты арки, красивым и геометрически точным рисунком огибающие центральное пространство. Сквозь каждую из этих сквозных арок виден в перспективе более низкий или меньшего размера арочный проем ниши или экседры во внешних стенах. Пространство обретает богатство рисунка, сложную расчлененность форм и изысканность общей композиции. Оно завораживает геометрической симметрией вписанных друг в друга круглых и кружащихся вокруг центрального ядра форм. Многократно умноженный мотив круга увенчивается объединяющей все сферой купола. Обход вокруг центральной ротонды здесь более низкий, чем в соборе в Босре. В этом храме больше устойчивости, выделенности каждой части, меньше ажурности и пронизанности общим ритмом. Ощущение застылости каменной массы преобладает. Архитектурные формы, меньшие по реальному размеру, выглядят статичнее и крупнее. Интерьер кажется в большей степени ориентированным на стояние, покой, неподвижное созерцание святыни.



Кафедральный собор в Босре. 512 г. План, разрез

Центрические постройки Константинополя. Опыт многих как ранних, так и современных центрических построек был органично учтен и блестяще переработан в столичной архитектуре, при со-

здании исключительной по уровню мастерства *церкви Св. Сергия и Вакха в Константинополе*, возведенной практически одновременно с храмом Св. Софии, в 527 г., но подводящей итог идеям более раннего, доюстиниановского времени в сфере центрических зданий. Существует мнение, что архитекторами этого храма были знаменитые зодчие Св. Софии — Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. В эволюции центрических построек храм Св. Сергия и Вакха — первый дошедший до нас образец, объединяющий в себе одновременно три функциональных типа: мавзолей (храм был построен как реликварий для перенесенных из Русафы в Антиохии «честных глав» мучеников), дворцовую церковь и конгрегационную (общинную) церковь для совершения литургии. Храм с самого начала задумывался как мавзолей, предназначенный для помещения мощей святых мучеников. По преданию, они спасли Юстиниана, давшего обет почитать их святыне останки. Можно думать, что функция мощехранилища определила косвенную связь этой церкви с антиохийскими центрическими постройками (гробничной церковью в Русафе — Сергиополе и др.), откуда были перенесены мощи святых.

Н. И. Брунов считал, что прототипом церкви Св. Сергия и Вакха послужил храм в Эзре 512 г. Планы построек обнаруживают действительную близость, с той, однако, разницей, что внутри константинопольского здания расположена не простая ротонда, ее восьмигранник окружен венком чередующихся ниш на каждой грани — прямоугольных и полукруглых экседр. Важно также, что этот венок является двухъярусным обходом центрального пространства, напоминая схему собора Сан Лоренцо в Милане, в то время как церковь в Эзре была одноярусной. Центральная ротонда, как и в Эзре, вписана в прямоугольник внешних стен с угловыми экседрами, но при этом все прямоугольные колонные ниши связаны полуциркульными арками с внешними стенами, прорезанными в этих промежутках, так же как и ниши ротонды, тройными аркадами (исключая алтарный промежуток). Тем самым двухъярусный обход в константинопольском храме предстает не как простая галерея, огибающая центральное ядро, но как сложная пространственная система, вводящая даже внешнюю оболочку здания в сложную ритмическую структуру центра. Существенны отличия и на художественном уровне: храм Св. Сергия и Вакха выглядит пространственнее, выше и легче своего антиохийского прототипа. В нем больше гибкости, парения, чисто столичного вкуса к изощренным и хитрым пространственным и ритмическим взаимосвязям форм и ячеек интерьера (вспомним, что одновременно строилась Св. София Константинопольская). Вместе с чередованием ниш — сильно вогнутых полукруглых и более плоских прямоугольных — чередуется и их завершение: экседры увенчаны глубокими конхами,



Церковь Св. Сергия и Вакха в Константинополе. 527 г. Интерьер

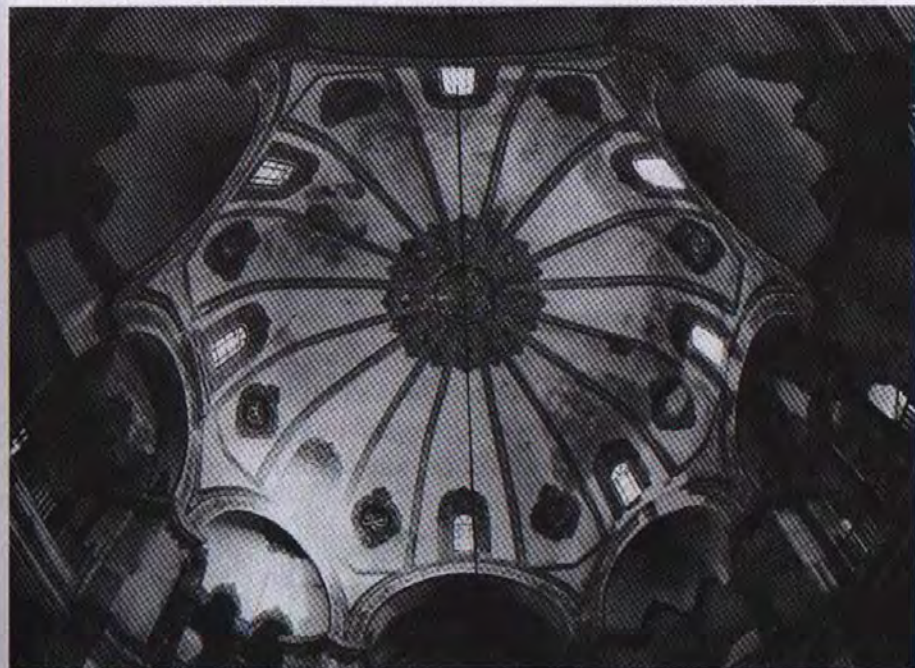
а прямоугольные ниши — плоскими полукруглыми люнетами. Повторение и ритмическая переключка мотивов нигде не выглядят буквальными. Стены храма естественно рожают ощущение легкой и эластичной, свободно выливающейся в любые формы оболочки.

Одновременно в архитектурных приемах константинопольской постройки большое значение имеет старинное греческое, античное наследие, от которого строителям «второго Рима» было трудно отказаться сразу. Нижний ярус аркад двухъярусного обхода увенчан не аркадой, а плоским и довольно тяжелым архитравом. Да, это помогает выделению каждой оформленной колоннами ниши по вертикали, усиливая ощущение прозрачности общей структуры, но, с другой стороны, заставляет вспомнить традиционное тяготение греческих мастеров к таким формам (вспомним Студийскую базилику). Купол поставлен без барабана, прямо на стены, что тоже является архаическим признаком. Грани его огромной чаши (диаметр 15 м) подчеркнуты (через одну) окнами, продолжающими движение полукружий конх и люнетов, на арки которых зрительно опирается купол.

Экседры, конечно, конструктивно передают распор, как и арки, перекинута от сложной многогранной формы устоев центрального восьмигранника к наружным стенам. Но зрительно почти все архитектурные элементы развивают форму круга и полукруга, облегчают переход к сфере купола, подготавливают ее. Идея изящного сквозного и «кружевного» обрамления

пространства проведена необыкновенно последовательно: практически весь храм просматривается отовсюду. Главным является бесконечное богатство перспектив, но параллельно рождается ощущение материи не как каменной массы, но как легкой колеблющейся завесы, чутко реагирующей на любое движение пространства. В архитектурной концепции этого храма с поразительным совершенством воплощено чисто византийское чувство ритма. Он не только сложный, многообразный, прихотливый, но обязательно — построенный на идее повторения, отражения бесконечно большого в бесконечно малом. Своего рода внутренним смысловым стержнем ритмики является постоянная и многогранная фиксация сложной системы взаимосвязей: космос — храм — человек, как микрокосм и воплощенный храм Св. Духа. На уровне зрительном это проявлено в многосторонней переключке форм. Храм огромен по размерам, увенчан величавым масштабным куполом, но в крупную округлую форму вписаны меньшие арки экседр, в нее — еще меньшие арки тройных аркад, в их проемы в отдаленной перспективе — полукруглые завершения еще меньших оконных проемов. Ритм обретает бесконечность умножения, калейдоскопический эффект, ощущение сверхразумности и сверхсовершенства устройства, свойственного Божиим творениям, но редко — делам рук человеческих.

Материальная форма нигде не выступает в своем неприкрытом обличье, и это не только результат декорации. Тяжесть столбов, ничуть не меньшая, чем в храме в Эзре, нигде не используется как эмоциональный прием. Тяжесть и мощь конструкции скрыты, облегчены композицией. Опоры не выходят в центральное пространство острыми углами; наоборот, их форма здесь вогнутая, плоскость столба, словно изгибаясь, отступая, дает место пространству. Опоры повсюду обрастают тонко профилированными изящными лопатками, дробящими массивы столбов. Глаз воспринимает не мощь опор, а тонкие колонки аркад, легкий волнообразный рисунок арочных проемов, подхваченный ритмом подпружных арок над нишами. Нигде нет ни гротескной тяжести, ни диспропорции; все масштабно однородно, но масштаб здесь — принципиально иной, чем в архитектуре античности. Формы мельчают сверху вниз, в противоположном античному приему направлении. Самая крупная, всеобъемлющая единица масштаба — это купол, самая мелкая — тонкая хрупкая колонка в нижнем ярусе обхода. Но именно она выполняет зрительно функцию опоры, переворачивая с ног на голову все античные представления о тектонике. Важно также, что сфера купола — огромная, величественная, самодовлеющая — является пространством. Пластическая же форма, явственно воспринимаемая взором, абсолютно с пространством несоизмерима. Именно поэтому практически исчезает материальное ощущение



Церковь Св. Сергия и Вакха в Константинополе. Купол

веса, стояния, реальной опоры, все выглядит перевернутым и нематериальным по природе.

Благодаря многочисленным ритмическим переключкам и сквозным перспективам все кружится, вращается, магически разрастается, ни на чем нельзя остановиться и «зацепиться» взгляду. Постоянные зыбкие переходы пространства вокруг зрителя рождают сложные, ирреальные ощущения. Человек воспринимает себя в этом пространстве как единственное твердое, материальное тело. Мир, окружающий его, постоянно видоизменяется, «творится», и эта трансформируемая Вселенная лишена нормальных законов земного тяготения, иррациональна в земном понимании, значит, и не может быть сопряжена с земной юдолью. Устойчивое отрешение от всего земного, материального воспринимается здесь не как аскетическая установка, в нем нет ничего властного, принудительного. Созерцательный характер этой архитектуры определен ее интеллектуальным смыслом — выраженным осознанием человеком себя в контексте огромного мироздания, подчиненного лишь независимой от земных отношений воле Творца, неявной, таинственной для человека. Красота этого мира не связана с чувственными, эмоциональными или какими-либо другими конкретными оттенками; она воспринимается, но при этом трансцендентна и непознаваема, как высшая красота, свойственная божеству. Для того чтобы понять, к достижению какого душевного и духовного состояния человека стремились создатели этой архитектуры, можно вспомнить, что в обязательную практику более позднего пра-

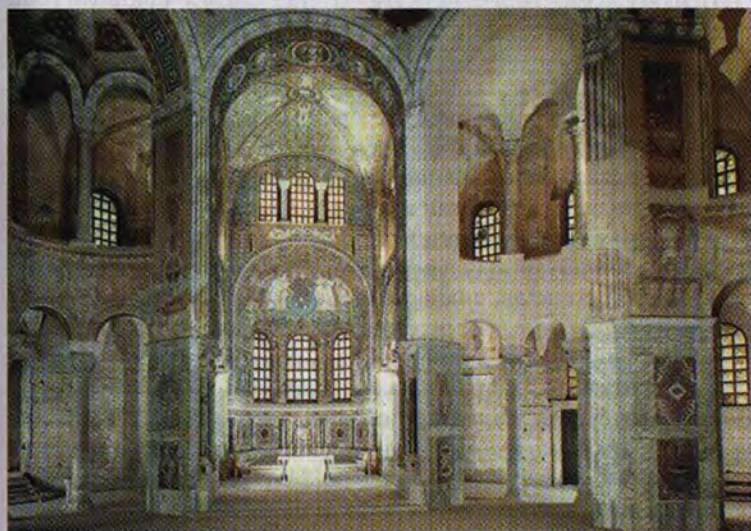
вославному монашеству входило созерцание ночных звездных небес. Чувство красоты явственной и одновременно таинственно ускользающей, чувство непостижимого многообразия и недоступного совершенства мира, непрестанно создаваемого Божественной Премудростью, не перешагнет пределов юстиниановской архитектуры. Зрелое средневизантийское зодчество будет символичнее и проще: грандиозный пафос непознаваемой Вселенной будет ему чужд, рамки мира и искусства станут глубже, но уже. Правда, отголоски этих «космических» мотивов останутся в практике монашеского созерцания.

Все это не означает, что храм Св. Сергия и Вакха лишен красивого в обычном понимании слова. Наоборот, как и во всех столичных постройках, изящной декорации, совершенству отделки здесь отведено значительное место, но в общем замысле этой архитектуры убранство — второстепенная деталь. Здание, как и все византийские сооружения, возведено из плинфы с утопленным рядом, но кладка нигде не видна взору. Все стены до основания купола «одеты» сплошной облицовкой из переливающегося, блестящего и бликующего мрамора. Архитрав, карнизы в основании подпружных арок, капители колонн, все архитектурные детали «источены» ажурной мраморной резьбой, уподобляющей их морской пене. Мрамор самих колонн — разноцветный, а купол, конечно, был украшен золотой мозаикой, к сожалению несохранившейся, как и многое другое из убранства интерьера.

Снаружи церковь Св. Сергия и Вакха, подобно другим раннехристианским постройкам, не привлекает особого внимания. Ее асимметричные фасады (результат необходимости вписать здание в сложный по конфигурации участок, примыкающий к дворцу) отличает строгий крепостной характер, они лишены какой бы то ни было декорации. Единственное новшество — выявленный объемно купол. С западной стороны к храму примыкает обширный прямоугольный нартекс, а на востоке — сильно сдвинутая в северном направлении, из-за сложной топографии, трехгранная апсида.

Храм Св. Сергия и Вакха стал образцом, по которому Юстинианом возведен «памятник» своему триумфу в Западной Римской империи — возвращению Равенны. Имеется в виду *церковь Сан Витале в Равенне*, построенная в 547 г. на средства сторонника Юстиниана, Юлиана Аргентария, и освященная епископом Максимианом, утвержденным на равеннской кафедре византийским императором. Церковь Сан Витале создана после храма Св. Софии, но по типу, художественной проблематике относится к более ранней эпохе, подобно своему знаменитому образцу. Тип, план, конструкция, общая композиция разительно стремятся к повторению константинопольского эталона: это тоже восьми-

гранная ротонда с двухъярусным обходом, с нишами, раскрывающимися в глубину на каждой грани, и тройными аркадами, вписанными в ниши. Тем не менее изменения заметны уже на уровне плана. Равеннская ротонда не вписана в прямоугольник, а обведена восьмигранником внешних стен, идеально дублирующих контуры центра. Из-за этого пространственные ячейки обхода абсолютно одинаковы, как стереотипная единица, умноженная в пространстве. Восьмигранник ротонды лишен сложного чередования ниш, характерного для константинопольского храма. В каждой грани буквально повторен идентичный мотив. Замечательно, что и вытянутая апсида с двумя круглыми примыкающими боковыми капеллами-пастофориями, и сложно



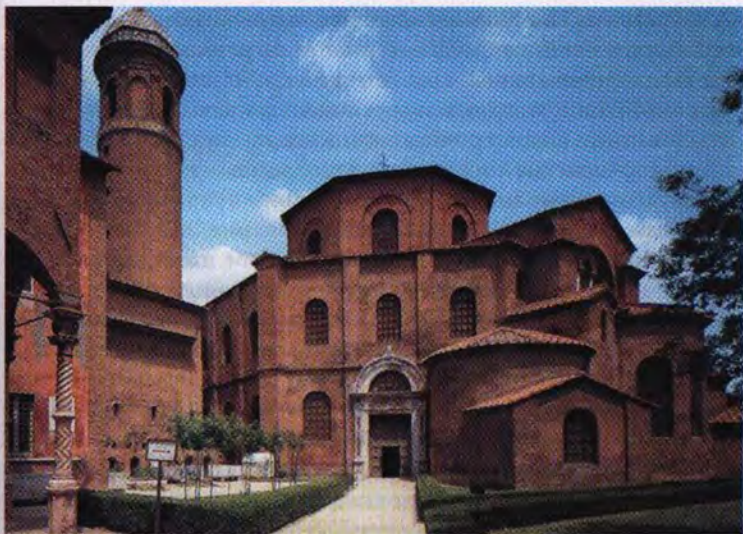
Церковь Сан Витале в Равенне. 547 г. Интерьер

устроенный нартекс, так же, как и апсида, фланкированный круглыми объемами-башнями, подчеркнуто симметричны. И хотя нартекс сдвинут с продольной оси, все-таки и алтари, и притвор усиливают в пространстве храма продольную ось. В ориентации на нее «вырастают» по обе стороны одинаковые формы. В этой утрате идеальной центричности, усилении мотива движения, прохождения по храму, безусловно, улавливается западный оттенок — не случайно в самой Равенне церковь Сан Витале именуют базиликой. С другой стороны, заметна несвойственная византийской архитектуре задача ясного, отчетливого прочтения пространственных зон и пластических объемов и их взаимного обособления. В Византии эта иерархия никогда не была столь жесткой и откровенно демонстрируемой. Все пространство храма в Равенне подчеркнуто распадается на отдельные

структуры: нартекс и вестибюль, центральный объем, галереи обхода, наконец, активно выделенное пространство пресбитерия. «Корпоративное» устройство мира с четко замкнутыми границами обособленных сфер бытия невольно прочитывается за этой специфической структурой.

Столбы в равеннском храме — не сложной многогранной формы, а треугольные, выходящие узкой стороной в центральное пространство, а широкой — в обходные галереи. Опоры мощно и остро выступают на углах октагона, их вертикали подчеркнуты, они образуют костяк всей композиции. Со стороны обхода этот эффект еще более очевиден: из массы столба выдвинута активно выступающая лопатка, наподобие пилона или контрфорса, от которой перекинуты полуциркульные арки (они передают распор купола) к таким же сильно выступающим пилонам в уровне внешних стен, действительно извне заканчивающихся контрфорсами. Обнаженность конструктивного костяка, ясно данное взору прочтение устройства — черты западного мышления, проявляющиеся здесь несмотря на взятый за основу восточный образец. Вся внешняя стена насквозь прорезана окнами, от нее остались (почти как в готике) одни «ребра» — опорные столбы, сам же абрис внешних стен воспринят как прозрачная для внешнего мира кулиса. Галереи обхода буквально залиты светом — это, с одной стороны, подчеркивает их обособленность от центрального ядра храма, а с другой — совершенно изменяет их характер. Здесь нет ничего таинственного, ускользающего от человеческого сознания. Все рационально устроено и объяснимо.

Вообще, в понимании формы, в ощущении ее материальной природы очень много от западного сознания. Все подчеркнуто геометрично, рационально, понятно. Материя властно преобразуется энергией и волей человека, и в этом есть свое обаяние. Главной здесь становится особая экспрессия массового выращивания, воздвижения форм вверх, активного выявления вертикалей, создающая чувство органного, мощного подъема. Подчеркнуты оси столбов, по осям их (а не с перебивкой, как это было в храме Св. Сергия и Вакха) поставлены глубокие ниши-трюмпы, усиливающие движение вертикалей. Обилие форм, рождающихся вверху, не только зрительно увеличивает высотность, но и вызывает совершенно особое ощущение материальности, богатства пластики. Купол поставлен на восьмигранный барабан, каждую арку венчает окно с глубокой амбразурой, ребра барабана вторят ребрам столбов и т. д. Энергия подъема вверх абсолютно адекватна его материальной природе: ничего бестелесного, иррационального здесь не существует. Ритм — цельный, мощный и единый. Этому способствует одинаковость (не чередование, как в Константинополе) экседр, единообразие в их завершении, очень большая вогнутость ниш, их глубина и однообразная рас-



Церковь Сан Витале в Равенне. Внешний вид

члененность аркадами. Все в целом заставляет воспринимать каждую возникающую форму более прямолинейно и активно, а ритм — более экспрессивно и драматично. Ни ускользания форм, ни зыбкости пространства, ни переменчивости ритма, характерных для константинопольского храма, в Равенне не существует. Ритмика церкви Сан Витале — контрастная, крупная и мерная. Ни отвлеченности, ни созерцательности Константинопольского храма здесь не найти. Архитектурная тема разрешается как тема эмоциональная, драматическая, экспрессивная. Вместо многоаспектности и хрупкости византийского образца в Равенне — простота и мощь западного варварского, романского вкуса.

Перспектива видеть в Сан Витале «более совершенный и более одухотворенный пример»¹¹ того же типа, что и церковь Св. Сергия и Вакха в Константинополе, наталкивается на невозможность выстраивания прямолинейной эволюции в этом случае, как и во многих других, связанных с византийским зодчеством. Разница этих памятников определяется не уровнем их совершенства, а различием среды и сознания, тех обстоятельств, в которых они создавались.

«Романский» вкус особенно ощутим во внешнем облике храма Сан Витале. Здесь преобладают пластическая ощутимость объемов, массивность, отчетливая геометрическая определенность каждой формы. Кубический массив объемлют, подчеркивая его монолитность, вертикали плоских лопаток. Простой ритм отличает плотность и устойчивость чередования: лопатка — окно — снова лопатка. Каждое «прясло» стены решено одинако-

во. Все выстраивается в законченную и предугадываемую систему. Сферический купол скрыт за восьмигранной формой, что еще больше подчеркивает элементарную составленность из простых «кубиков». Западный и восточный фасады оформлены как двухбашенные симметричные композиции, предвзявая будущие типично романские сооружения. Интересно, что, хотя храм, по общепризнанному мнению, построен византийскими мастерами, в материале и кладке нашли применение приемы, распространенные в строительстве Запада. Храм сложен не из плинфы с утопленным рядом, а в более однородной технике — целиком из крупного кирпича, в то время как своды выложены старым римским способом — из керамических сосудов-труб.

Изобразительное искусство

Изобразительное искусство после Миланского эдикта и, особенно, после объявления христианства государственной религией (381 г.) нацелено на решение тех же принципиальных задач, что и архитектура, однако в становлении христианской живописи есть свои особенности. Уже на этом раннем этапе в живописи, в отличие от архитектуры, гораздо более существенной кажется территориальная разница: искусство Константинополя, Салоник очень не похоже на живопись римского круга. Особое место занимают мозаические циклы Малой Азии, Палестины и Ливана (напольные мозаики с растительной или зооморфной орнаментикой, иногда с географическими сюжетами). Хронологические же параметры становления и развития христианской живописи примерно такие же, как и в архитектуре.

Самые первые опыты христианского изобразительного искусства после 312 г. словно возвращают нас во времена поздне-римской художественной системы: это живопись практически исключительно декоративного толка, словно забывающая о напряженных духовных поисках катакомбных фресок и обращающая нас вспять, к IV помпеянскому стилю. Задачи этого искусства вновь связаны с украшением интерьера, хотя и интерьера христианского храма, поэтому все изображенное осмысливается сквозь призму райского сада. Человеческая фигура здесь — еще ни в коей мере не христианский образ, ее появление редко, случайно и носит, как правило, аллегорический характер. Изображения в основном — орнаментальные узоры, нарядные пейзажи с растениями и фруктовыми деревьями, птицами и животными. Эти мотивы хорошо знакомы христианскому искусству по катакомбным фрескам, но изменяется тональность: на место экстаза приходит атмосфера праздничного ликования более реалис-

тического толка. По-прежнему христианская символика легко уживается с языческими мотивами, осмысленными сквозь призму новой религии: Орфей намекает на Иисуса Христа, Психея и амуры — образы христианских душ. В сравнении с более ранним искусством эти опыты поражают своей стильностью, изяществом и чисто декоративным равнодушием к человеку. Эта рафинированная буколика словно сознательно отказывается от человеческого образа, который мог бы олицетворять христианскую святыню. По всей вероятности, в христианстве в это время были сильны сомнения в возможности воплощения старыми, языческими средствами новых религиозных идеалов. Страх «образопоклонства», ассоциировавшийся с наследием старого Рима и его языческих культов, был весьма распространен среди богословов и отцов Церкви. Церковный собор в Эльвире вообще запретил украшать христианские храмы живописью. А Евсевий Кесарийский пишет Констанции, что не подобает изображать Бога в человеческом виде, поскольку это — дело язычников. Разумеется, это раннее иконоборчество интеллектуального уровня долго продержаться не могло. Изохрененная эстетика ни к чему не обязывающих пасторалей не была способна удовлетворить потребности новой идеологии и нового искусства. Задачей последнего было сделать каждую деталь храмового убранства глубоко осмысленной, научающей душу, ведущей христианина к богопознанию и богообщению.

Перелом наступает около 400 г.: с этого времени христианское искусство сознательно ищет и находит в живописи отражение высоких вероисповедных истин и демонстрацию основных догматов. Постепенно утверждаются антропоморфные образы, и этот процесс нельзя не связать с прояснением на протяжении IV столетия тринитарной христологической проблематики: вопросов о соотношении лиц Святой Троицы, о двуединой природе Христа, воплощении и роли в последнем Богородицы. На смену пасторалям, аллегориям приходят сложные символические композиции, в которых изображение Господа в человеческом облике — обязательно.

Римские мозаики

Хронологически эволюция римских мозаик делится на два основных этапа, разница между которыми была охарактеризована выше. К первому, безусловно, следует отнести два памятника: мозаику в крипте Сан Пьетро и цикл в церкви Санта Констанца. Сохранившийся фрагмент в *крипте Сан Пьетро* (III в.) изображает Спасителя как бога Солнца — Гелиоса, несущегося на квадриге в окружении причудливо выющихся виноградных лоз. Символический контекст изображения достаточно сложен: он



Христос — бог Солнца. Мозаика в крипте Сан Пьетро в Риме. 270—275 гг.

складывается из идеи Христа — «Незаходимого Солнца» и евангелистической тематики (символика виноградной лозы). Символика здесь явно превалирует над историческим смыслом, что впоследствии будет подвергнуто корректировке. Стиль этой легкой и вдохновенной живописи строится на понятиях эскизности, импрессионистического мазка, блистательной художественной маэстрии. Небольшие размеры, напоминающие о «кабинетных» мозаиках старого Рима, не мешают органичной вписанности изображения в поверхность свода, естественности живого движения.

Роскошное мозаичное убранство сводов *церкви Санта Констанца* (первая половина IV в.) уподоблено богатому орнаментальному ковру. Фрагменты его свободно вкомпонованы в участки сплошного коробового свода, окружающего «баранкой»

центральное помещение ротонды. Жесткая декоративная схема целиком подчинена архитектуре: выделены отрезки свода по продольной оси — от входа к саркофагу св. Констанцы — и по поперечной оси (последние отвечают самым глубоким нишам кругового обхода ротонды). Остальные сегменты свода парно симметричны относительно центральной оси: мир словно разделяется на две зеркальные половинки, объединенные символом смерти — гробницей Констанцы. Именно смерть соединяет два образа существования человека — в мире реальном и будущем. Саркофаг обрамляют мотивы райского сада, причем декорация самого порфиrowого саркофага воспроизводит ту же символическую и изобразительную систему: здесь представлены путти в



Мозаика в церкви Санта Констанца в Риме. Вторая четверть IV в.

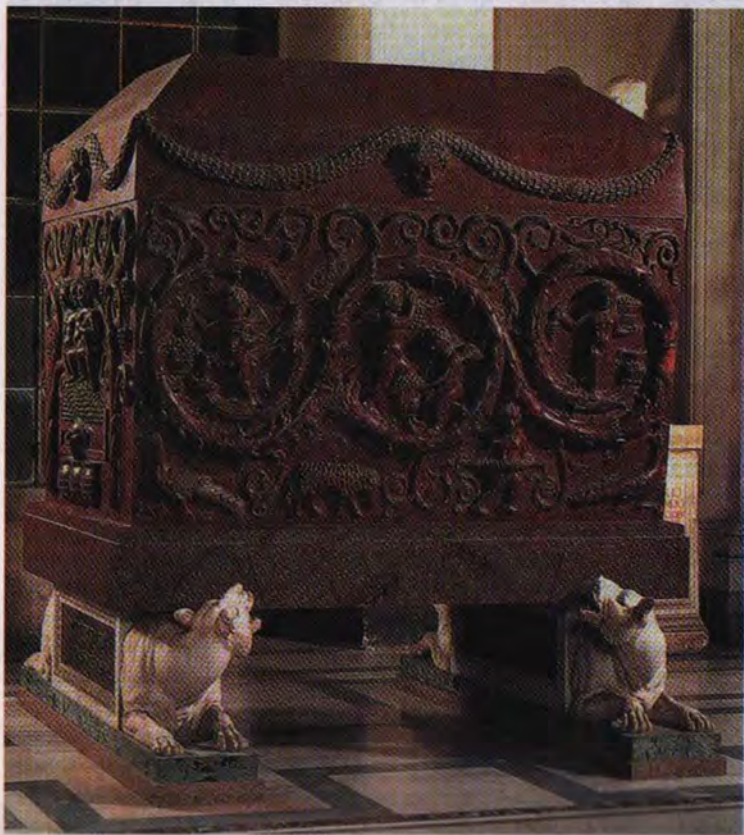
завитках виноградных лоз и растительных узоров. Экстатичности и внутреннего горения катакомбной живописи нет и следа. Внешняя элегантность и необязательность мозаики хорошо согласуются с возрождением старинной декоративности. Зрительная легкость и подвижность этой системы словно нарочно не требуют длительного разглядывания и размышления, хотя и имеют символический подтекст.

Примерно в третьей четверти IV в. были выполнены мозаики в конхах глубоких экседр Санта Констанца, организующих в пространстве ротонды символическую поперечную ось. Мозаики очень сильно реставрированы, и их теперешнее состояние не имеет ничего общего с первоначальным видом. Изображения были прочитаны Й. Вильпертом как «*Traditio legis*» («Передача закона») и «*Traditio clavis*» («Передача ключей»), однако тща-

тельное изучение мозаик показало, что ключи во второй композиции — результат реставрации. Хотя изображения безбородого Спаса Эммануила в первой сцене и, напротив, во второй — бородатого Спасителя не подвергаются сомнению, отождествление эпизодов, несмотря на всю притягательность концепции Вильперта, проблематично. То, что именовалось «Передачей ключей», оказалось неясной сценой с женской фигурой, может быть образом Церкви. А «Передача закона», скорее всего, является сценой триумфа, возможно даже языческой по характеру. С уверенностью можно утверждать только одно: усложненный символизм и не до конца ясный смысл изображений характерны для этого раннего этапа римской живописи.

Искусство второго этапа (после 400 г.) четко распадается на две группы: собственно римскую и «прогреческую». Связь с Римом накладывает безусловный отпечаток на стиль и тематику ансамблей первой группы: это Санта Пуденциана (401–417 гг.);

Саркофаг в церкви Санта Констанца в Риме. Ок. 350 г.



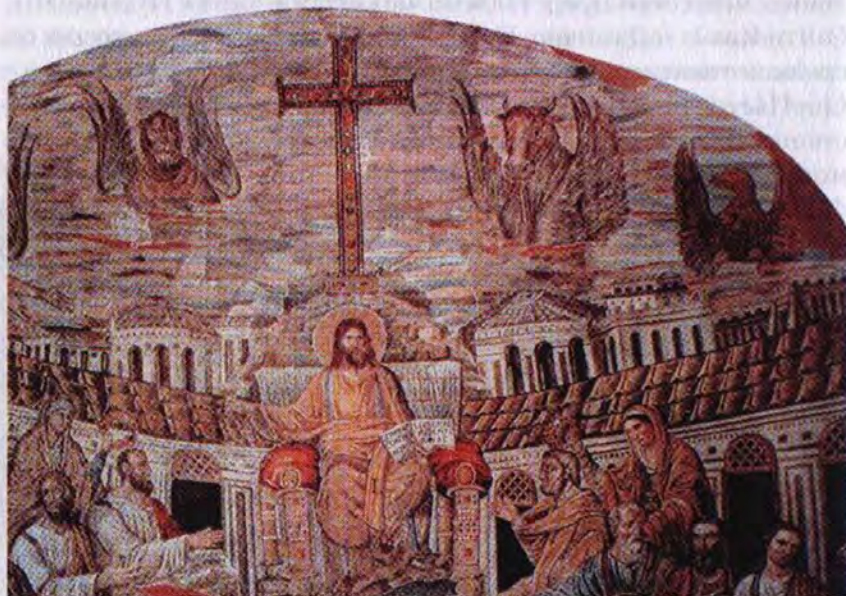
фрагмент в базилике Сан Пьетро (середина IV в.); утраченные мозаики в Латеранской базилике (обновлены в XIII в.); фрагмент в Сан Паоло фуоре ле муре (третья четверть IV в.); Санта Сабина (425 г.), Санти Козма и Дамиано (ок. 520 г.); Сан Лоренцо фуоре ле муре (последняя четверть VI в.). Ко второй, «прогрессивной» группе относятся мозаики Санта Мария Маджоре в Риме и Сан Аквилينو в Милане; хотя они и созданы на территории Западной Римской империи, их естественнее рассматривать в контексте византийского искусства, после мозаик церкви Св. Георгия в Салониках. Первая, собственно римская группа неоднородна; разница близка хронологической, но не искупается ею. Наиболее «римское» по смыслу и художественному впечатлению искусство представлено мозаиками Санта Пуденциана, Санти Козма и Дамиано. Наверное, к этому кругу примыкали по стилю и тематике несохранившиеся мозаики Латераны, церкви Сан Пьетро и «зареставрированные» мозаики экседра Санта Констанца, о которых шла речь выше. Римские по происхождению мозаики VI—VII столетий утрачивают римскую стилистику и образность: они вдохновлены равеннскими ансамблями юстиниановского времени, правда, далеко отходят от своего образца по качеству исполнения. Несмотря на активное влияние равеннской темы донатии (приношения), не только стиль, но и символические аспекты очень упрощают и огрубляют тонкую и сложную тематику мозаик Равенны (Санти Козма и Дамиано, Санта Агнесса, Сан Стефано Ротонда). Рим этого периода — явная провинция в сравнении не только с Константинополем, но и с Равенной.

Наконец, параллельно существует круг римского искусства — это живопись светская или языческая по тематике, она тоже неоднородна по стилю (мозаики Пьяцца Армерина и святилища Митры в Риме и др.).

Следует оговорить еще одно обстоятельство: практически все римские мозаики очень искажены реставрацией. Поэтому суждение об их истинной природе может быть приблизительным.

Мозаика церкви Санта Пуденциана (401—417 гг.) изображает Христа между апостолами в традиционной римской иконографии — «*Traditio legis*». Поразительнее всего в этой живописи — полный разрыв с предшествующей традицией: никакого изящества, легкости, виртуозности нет и в помине. Нет и ориентации на декоративную украшенность и тем самым на известную смысловую необязательность. Все нарочито серьезно и демонстративно по смыслу. Все по-римски конкретно, зримо, телесно, психологически определено по художественным характеристикам. Осязательность пространства, правильность перспективного построения, ощутимость в посадке фигур, резкость их объемов, утрированный портретизм воспринимаются здесь как знаки

римского рационализма, прагматизма и законничества. Тема передачи закона становится демонстрацией дисциплины и закона в живописи. Сама иконография «Traditio legis» в данной мозаике весьма далека от канона, но только лишь потому, что канона еще не существовало. Композиция выглядит остро найденной и не вписывается в наши традиционные представления, скорректированные будущим. Здесь она явно определена темой Рима, причем в двойном отношении: Рима христианского, как града апостола Петра, и Рима старого, языческого и имперского, — на этот Рим намекает зрительное уподобление композиционной схемы мозаики заседанию римского Сената. Триумфальное начало подчеркнуто, впечатление величия и блеска выраже-



Христос среди апостолов. Мозаика в базилике Санта Пуденциана в Риме. 401—417 гг.

но по-римски помпезно и брутально, с чисто имперским пафосом. Тяжеловесная массивность, крупный масштаб, осанитость фигур, четкий, иногда даже жесткий контур, грубоватая выразительность рельефа энергичных мясистых лиц делают сложный духовный контекст «Traditio legis» доступным, натуральным и зримым. Передача благодати здесь — конечно, в первую очередь передача власти, притом власти земной, осязательной и конкретной. Поражает «юридический» аспект восприятия темы: Христос подобно судье восседает в курульном кресле императорской базилики и возглашает своего рода «Codex Rimus populus» («Свод законов римского народа»). Все изображенное весьма затруднительно соотносить с возвышенным христианским спиритуализмом, за ним скорее читается и слышится широкая поступь римских легионов и крик прославления императоров. Можно

думать, не случайно такое искусство родилось лишь после разделения империи на Западную и Восточную, а не раньше, знаменуя своим появлением и дальнейшие тенденции развития Западной церкви.

Утраченные мозаики в базилике Сан Пьетро (так называемая Старая базилика) известны лишь по рисунку XVI в. и сохранившемуся фрагменту (ныне в музеях Ватикана). Поздний рисунок дает представление об иконографии и композиционном решении мозаики. По сравнению с мозаикой церкви Санта Пуденциана, апеллирующей к конкретности и реализму в интерпретации сюжета, мозаика в базилике Сан Пьетро представляет собой шаг к поискам отвлеченной аллегории — будущего стержня западного искусства. В конхе апсиды был изображен рай с четырьмя реками евангельской Премудрости, ланями, птицами и душами, срывающими плоды с деревьев. Этот «райский» фриз служил своего рода поземом, на котором на троне, на фоне звездного неба, располагался Спаситель, по сторонам от него — апостолы Петр и Павел в рост, фланкируемые пальмовыми деревьями. Внизу под этой сценой впервые были представлены сакральные грады: Иерусалим и Вифлеем с овцами (душами), идущими к Престолу Уготованному, перед которым изображены Агнец и евхаристическая чаша, а по сторонам их символические образы Церкви (*Ecclesia Romana*) и Синагоги. Описанный мотив станет едва ли не обязательным для римских мозаик. Сохранившаяся фигура Павла оставляет ощущение значительного реставрационного вмешательства академизма XIX в.

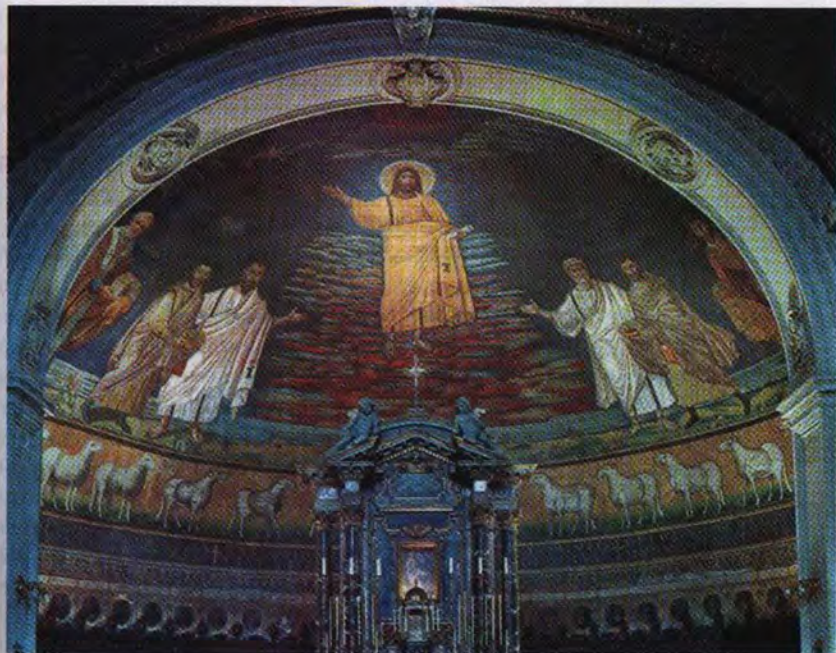
Латеранская базилика, апсидный декор которой разрушен в 1884 г., была украшена необычной мозаикой, общая композиция которой известна только по поздней переделке Торрити. Основу этого изображения составляла так называемая «чудесная глава» Спасителя, таинственным образом появившаяся на пластине травертина и вставленная в мозаику. Эта глава считалась фрагментом старой мозаики IV в., сохраненной при обновлении, предпринятом в XVI столетии. Композиция, подобно изображению в апсиде св. Петра, отличалась повышенным аллегоризмом: от головы Спасителя исходил крест, в подножии утверждаемого креста — райский сад, по сторонам от креста — фигуры Богоматери и Иоанна Богослова. Если верить старинному преданию, то «чудесная глава» Спасителя — первый и исключительный пример в римском искусстве темы Нерукотворного образа, связанного со сверхъестественным явлением нетленной плоти Спасителя. Этот образ с трудом вписывается в живописную традицию Рима с ее акцентом на демонстрации юрисдикции прав земной Церкви. Правда, художественная интерпретация темы Нерукотворного образа (насколько о ней можно судить по рисунку-копии, сделанной перед разрушением мозаики) — типич-

но римская, близкая мозаикам Санта Пуденциана. Образ Христа поражает мимической обозначенностью, резкостью черт, темным цветом карнации.

Эмблематический характер композиции Латеранской базилики нашел отражение в мозаике апсиды *Сан Паоло фуоре ле мура*. Она также известна лишь по рисунку XIX в., поскольку была уничтожена в 1884 г. Мозаика представляла собой медальон с Нерукотворным образом Спасителя («чудесной главой») в окружении ангелов. Христос и здесь предстает перед нами как верховный жрец и суровый прародитель, как строгий судия. По преданию, этот образ получил название чудесного благодаря необыкновенному приему моделировки лица, напоминающему более поздний византийский ассист: черты его были сделаны золотой гравировкой.

Мозаика церкви Санта Сабина, выполненная в 425 г., при Папе Селестине, в отличие от других, кажется меньше затронутой реставрацией. Образы Церкви и Синагоги, размещенные на внутренних сторонах триумфальной арки, замечательны еще и в том отношении, что могут дать представление о несохранившейся части убранства базилики Санта Мария Маджоре. Вполне вероятно, что при помощи подобных фигур связывались в единое целое различные по замыслу композиции нефа и апсиды. Фигуры в Санта Сабина отличает свободная постановка, естественные мягкие складки одежд, сдержанная, согласованная лепка ликов. Возможно, это свидетельствует о соприкосновении римского искусства с какой-то иной традицией, может быть, византийской.

Декор апсиды базилики *Сантис Козма и Дамиано* (ок. 520 г.) практически современен равенским циклам VI в., и это хорошо ощутимо. Римская тема Христа-законодателя соединяется здесь с темой, типичной для Равенны, — темой приношения, дарения, по-видимому очень актуальной в VI столетии в связи с новыми идеями в христианском мире. По сторонам от огромной и величественной фигуры Спасителя, напоминающей образ в Санта Пуденциана, на «ступенчатых» облаках представлены фигуры верховных апостолов Петра и Павла, подводящих ко Христу мучеников Козму и Дамиана, Феодора, а также Папу Феликса (этот образ реставрирован в XIX в.). Внизу представлены Иордан с резвящимися дельфинами и путти (иконографическая калька с мозаик Латеранской базилики и церкви Санта Мария Маджоре), град Иерусалим и Вифлеем с четырьмя райскими реками, в центре — Агнец Божий. Триумфальная арка украшена символами евангелистов и образами апокалиптических старцев. Смелое нарушение масштабной однородности, в зависимости от уровня значимости изображенных, контрастно сопоставлено с «реальной» трехмерностью и рельефностью



Мозаика конхи апсиды в базилике Санти Козма и Дамиано в Риме. Ок. 520 г.

объемов. Типы ликов здесь уже легко узнаваемые, хотя по-прежнему резко выражена конкретность портретного начала, типичная для римского искусства. Самые разительные изменения происходят в стиле: здесь остро ощутимо влияние Равенны. Объемы, как в мозаиках Сан Витале, резко уплотнены, материя тяжела. Поэтому силуэты монументализированы и очерчены весьма обобщенными контурами. В интерпретации складок одеяний нет той графической конкретности, которая составляла особенность IV в., их ритм однороден и величаво-торжественен, детали моделировки здесь не фиксируются. На место характерности приходит отвлеченная выразительность. Импозантности и сверхреального величия здесь больше, чем фактологической достоверности. Перед нами, как и в мозаиках Равенны, зрелый символический язык, с уверенностью манипулирующий абстрактными формами. Лишь вспыхивающие ярким алым цветом губы изображенных да активность румянца на щеках придают образам неожиданно конкретную взволнованность. Но это деталь, не могущая изменить целого — впечатления трансцендентного видения, далекого от земных измерений.

Почти такая же иконографическая схема воспроизводится в мозаике церкви *Сан Лоренцо фуоре ле мур* (последняя четверть VI в.), только здесь она приобретает гораздо большую устойчи-

вость и жесткость, в частности из-за того, что мозаика расположена не в вогнутой конхе апсиды, а на плоской поверхности триумфальной арки. Стиль обнаруживает стремление к необыкновенной схематичности, упорядоченности графического рисунка, особой чистоте линейного ритма. Если бы не упрощение художественных характеристик, можно было бы говорить о принципиальном сходстве приемов с мозаиками в Архиепископской капелле Равенны. Здесь, так же как и в художественно отточенном равеннском памятнике, поверхность изображения чистая и спокойная, чрезмерная рельефность объемов исчезает, они становятся гладкими. Совершенно очевидно, что здесь рождаются принципиально новые приемы обработки формы, за которыми будущее.

Два последних памятника римской мозаики — *церковь Санта Агнесса* (630 г.) и *Сан Стефано Ротонда* — по сути дела, выходят за пределы общего для Византии и Рима искусства. В них происходит смена тематики, связанная с фиксацией на конкретном донаторском аспекте, а также возникновение приемов, знаменующих рождение романского вкуса, характерного для западного Средневековья.

Мозаики Салоник.

Византийские мозаики Рима и Милана

Среди самых ранних памятников «прогреческого» искусства — *мозаики ротонды Св. Георгия в Салониках*. Созданные в начале V в., они демонстрируют, по сравнению с римскими циклами мозаик, совершенно иное искусство, и не только потому, что это — другой ареал. Все в них абсолютно незнакомо Риму: тематика, иконография, символика, новый стиль и художественный язык, связанный с отработкой новых идеалов. Перед нами тонкие, одухотворенные образы, заключенные в рамки рафинированного классического стиля.

Символическое содержание мозаик довольно сложное и нуждается в расшифровке. Но, в отличие от Рима, здесь нет прямолинейного аллегоризирования: все взаимосвязи выглядят тонко и хитроумно сплетенными и воздействуют исподволь. Прямой дидактики и настойчивого «педалирования», типичного для Рима, здесь не существует. Самой главной становится тема обновления, она и в последующие времена будет постоянно всплывать в Византии, с ее не умиравшим эллинизмом. Многослойный внутренний смысл вращается вокруг темы обновления языческой эллинской красоты и мудрости, не зачеркнутой христианством, но преображенной светом Святого Духа. Изображенные на стенах бывшего императорского языческого мавзолея, а те-

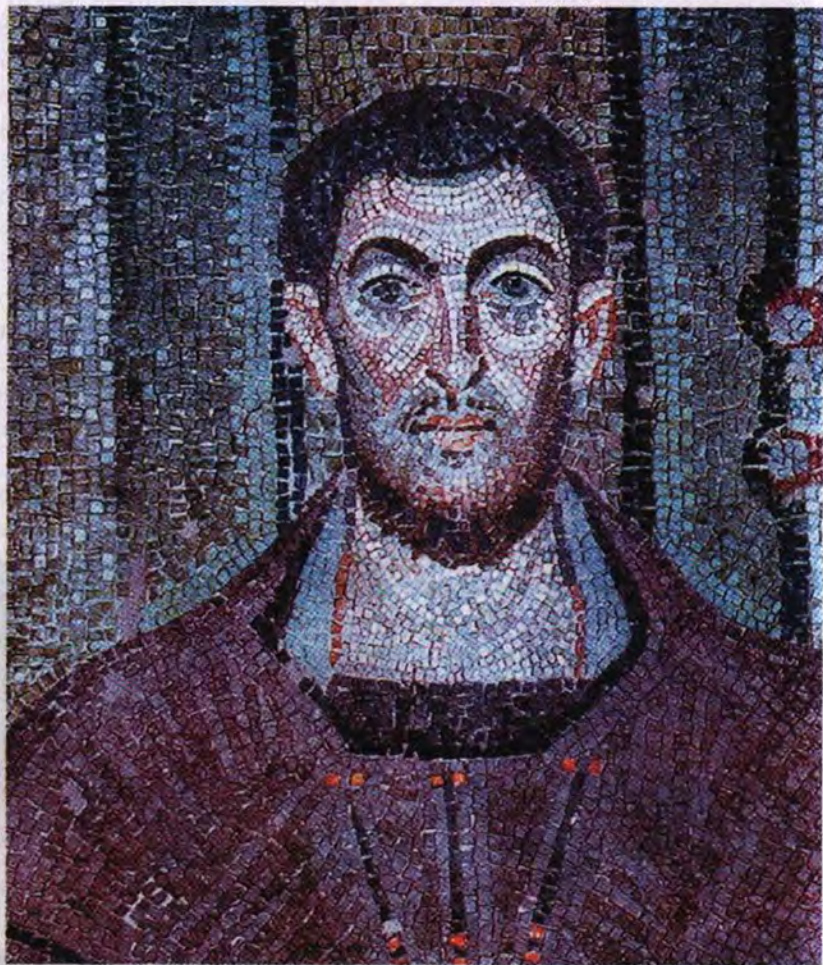
перь — христианского храма, святые мученики восприняты как эллинские мудрецы и философы, но взыскующие нового, горнего смысла жизни. Параллельно этому внутреннему сюжету в стиле мозаик старые формы обретают новую жизнь.

Композиция мозаик также уникальна: здесь на фоне Горнего Иерусалима представлены фигуры святых в рост, связанные, по мнению большинства исследователей, хронологической последовательностью месяцеслова. Не исключено, что подбор святых был определен реальным составом мощей, вложенных в храм при его христианском освящении. По мнению Э. Кляйнбауера, изображенные не являются образами мучеников, но представляют своего рода портреты донаторов, «давших средства на украшение церкви и заслуживших право на молитву в Небесном храме»¹². В зените купола, на склонах которого представлены святые, был изображен Христос на радуге как триумфатор в окружении четырех ангелов. Из этой композиции уцелела лишь голова одного из ангелов. Тема победы над смертью, прочитываемая в этом центральном для храма сюжете, обусловлена функцией сооружения: ротонда Св. Георгия, в отличие от многих ранних базилик, с самого начала была мощехранилищем, мартирием. Эта тема получает в прочтении авторов мозаики новый символический подтекст: смерть воспринята как путь, как шествие в новую жизнь, тем самым и новая жизнь эллинизма получает глубинную перспективу.

Система декора решена совсем иначе, чем это имело место в Риме. Это не декорация в помпейском стиле и не «окно» в мир сверхреальных вещей, связанное с картинным принципом апсидных мозаик римских базилик. Роспись объемлет весь интерьер и создает ощущение не только предстояния

Мозаика ротонды Св. Георгия в Салониках. Начало V в.





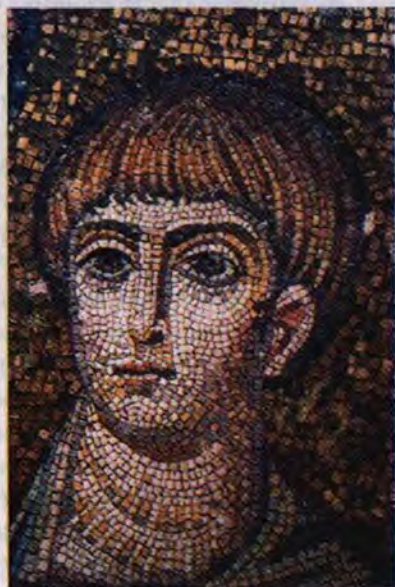
Мозаика ротонды Св. Георгия в Салониках. Фрагмент

изображенному, но сопребывания святым персонажам, бесконечно распахивающим перед христианином золотые врата вечности. Циклическое начало, столь характерное для будущих пространственных решений в искусстве Византии, уже здесь тонко предчувствовано. Изображенное в мозаиках пространство существует вне понятий внутреннего и внешнего: интерьер реально-го храма и храм изображаемый слиты в единую сакральную среду. Возвращается великолепная архитектура фонов, она разыграна здесь столь же блистательно и захватывающе иллюзорно, как некогда в композициях виллы Стабиа. Иллюзионистические принципы ее решения подчеркнуты, сильно выражен эффект перспективных сокращений и пространственных прорывов. Однако целое не вызывает ощущения драматизма или конфликтности, как это было прежде: все перспективные эффекты тонут в золоте света, в сиянии драгоценной смальты. Помпеянская ар-

хитектура перестает быть архитектурным пейзажем, она становится сияющим образом Града Божьего, зовущего избранных своих. Богатство и украшенность поверхности стен уподобляют храм драгоценной шкатулке — реликвию. Он хранит, подобно ларцам, чудотворную святость мощей и так же источает золотое сияние.

На этом великолепном фоне стоят фигуры мучеников в рост, в позах ораторов. Но тема моления — широко раскинутых и поднятых рук святых, изображенных на фоне открытых экседр и широко раскрытых врат, — обращается в тему приглашения, сопровождения и призыва. Святые — вратари и посредники, зовущие христианина войти в царство блаженных. И вновь перед нами эллинская метафора, весьма далекая от римской конкретности, точно воспроизводящей из священного текста количество апокалиптических старцев и спасенных овец. Единство масштаба изображенных фигур, однородность его с архитектурой, высокая степень их пространственной и пластической соотношенности с архитектурным фоном увеличивают иллюзорность, воспринимаются как новое доказательство реальности присутствия представленных персонажей. Чуть позже, в мозаиках Санта Мария Маджоре, эта особенность уйдет; архитектура, воспроизводящая образцы исторических римских городов и зданий, перестанет быть реальностью и станет условным знаком, никак масштабно не соотносимым с фигурами.

Огромные, импозантно поставленные образы имеют в себе нечто от театральных персонажей: широко распахнутые тоги, величавый ритм складок, статуарность подчеркивают сценический эффект, уподобляющий изображенных героям античной трагедии. Формы выглядят крупными, но не кажутся тяжелыми, хотя объемы всюду вылеплены и проработаны с точным знанием реалий. Есть



Мученик. Мозаика ротонды Св. Георгия в Салониках. Фрагмент

Мученик. Мозаика ротонды Св. Георгия в Салониках. Фрагмент

здесь облагораживающая всякую конкретную деталь классическая идеальность, которая является родовым признаком греческого понимания антропоморфного, столь отличающего его от римских вкусов. Одежания римских патрициев, облачающие святых, интерпретированы как образ роскошных брачных одежд, дарованных Спасителем тем, кого Он призвал на свою вечерю.

Впечатление оживших античных статуй, оставляемое святыми мучениками, дополнено трактовкой ликов. Здесь все построено на тончайшем смешении оттенков и нежных переливах цвета и света, столь характерных для эллинистического импрессионизма. Однако физическая красота и иллюзорные моменты соединяются в изображениях святых с абсолютной фронтальностью ликов, огромностью глаз, а нежный вибрирующий колорит (само воплощение мимолетности происходящего) — с остановленностью и «втягиваемостью» взоров. Святые выглядят как античные философы, им присущи та же вдумчивость, высокое человеческое достоинство, интеллектуальное начало. Но они не собеседники на античном симпозиуме или в схолии, а «придверники» христианского Царства: их мудрость — предвечная мудрость христианской истины. Именно это определяет новые интонации в прочтении их образов — особого спокойствия, внеземной внушительности, обращенности взоров в глубины собственной души.

Типы ликов изображенных отличают высокое благородство и почти детская чистота. Перед нами не пожившие и изведавшие глубины страстей римские персонажи, а целомудренные мудрецы и младенцы. По сравнению с Римом удивляет и неконкретность типов, их отвлеченно-идеализированный облик: здесь нигде не встретишь обостренной физиогномики, резких характерных черт, всего того, что придавало миру римских мозаик чувство острого контраста между темой изображения и сугубо конкретными способами ее воплощения. Кроме того, в образах салоникских мозаик, может быть, впервые представлен тот особый вариант духовного возбуждения, вдохновенного восторга, помогающего преодолеть законы плоти и заставить ее сиять неземной красотой, который станет извечным идеалом для Византии. Здесь этот особый способ преображения материального подсказан мотивом мистического восхищения перед открытием тайн Небесного Царства.

Несходство позиций Греции и Рима в восприятии человека, тем благодати и святости, несходство художественных принципов остро ощутимо уже на этом весьма раннем этапе. Вряд ли его можно и нужно объяснять богословскими посылками, хотя известное противоречие между восточным и западным богословием, по мнению многих исследователей, оформилось уже ко II Никейскому собору (381 г.). Тем не менее это скорее проявление



Мозаика в базилике Св. Дмитрия в Салониках. IV в.

ние разницы ментальности греков и римлян, нежели богословских понятий. Разница эта фиксируется даже на языковом уровне: историческая, временная и психологическая точность и конкретность латыни противостоит наглядной, образной природе греческого языка. Можно, наверное, утверждать, что эта разница более «показуема», чем «описуема», и что она сохранится на столетия¹³.

Мозаики базилики Св. Дмитрия в Салониках представляют собой сложный и разновременный комплекс. К раннему этапу (первая половина IV в.) относится фрагмент с образом св. Дмитрия и коронующим его ангелом. Небольшие размеры, «террасное» построение облачного фона делают ее весьма похожей на «кабинетные» мозаики помпейского типа. Особая нежность и меланхоличность образа св. Дмитрия демонстрируют здесь тот вкус к изящному, некрупному, подчеркивающему негероический масштаб и аспект изображения, который впоследствии найдет отражение в мозаиках храмов Санта Мария Маджоре в Риме и Осиос Давид в Салониках. Сентиментально-лирическое начало, проявившееся в этих циклах, несет отголоски типичной для Рима (мозаики свода церкви Санта Констанца) и, особенно, Александрии рафинированной буколики.

В разные временные этапы созданы и знаменитые мозаики церкви Санта Мария Маджоре в Риме. Мозаики нефа — не позже 425 г., триумфальной арки — 431 г.; правда, достаточно рас-

пространена и одновременная датировка всего цикла — временем Папы Сикста III, то есть около 432 г. Мозаики апсиды — гораздо более поздние, XIII столетия, хотя, по мнению многих, реставрация 1294 г. лишь обновила старую иконографию. Это утверждение спорно, ибо апсидная мозаика демонстрирует зрелую иконографию и наличие сюжетов, которые не существовали в V в.

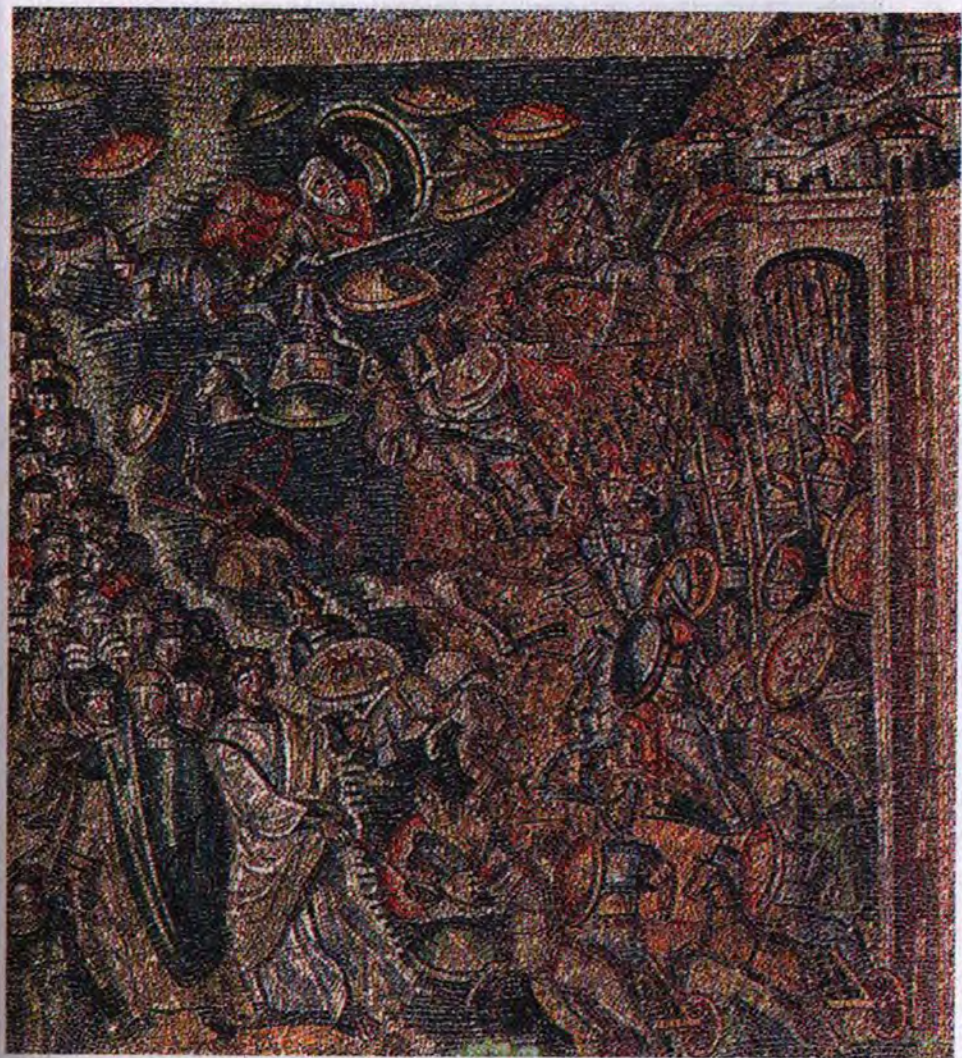
Мозаичный ансамбль этой римской базилики — этапный памятник. Впервые представлены не отвлеченные символы, а конкретные сюжеты Ветхого и Нового Заветов, иконография их обнаруживает приближение к канону, во всем появляется неизвестный ранее устойчивый смысл. Нельзя не согласиться с



Базилика Санта Мария Маджоре в Риме. Мозаика триумфальной арки. 431 г.

В. Н. Лазаревым, что искусство Санта Мария Маджоре не имеет ничего общего с типично римской живописью и представляет собой образчик работы, скорее всего, константинопольских мастеров в Западной империи или результат сильного воздействия греческого искусства на римских художников. По мнению ученого, к началу V столетия сформировалась особая школа и художественная традиция Константинополя, влияние которой, несомненно, распространялось на обширные территории.

Мозаики, занимающие стены центрального нефа, расположены в два ряда. Это ветхозаветные сцены из истории Авраама, Исаака, Иакова, Моисея и Иисуса Навина. Направление развития композиции побуждает к движению на восток, к триумфальной арке, где представлены евангельские эпизоды жизни Бого-



Переход через Черное море. Мозаика нефа базилики Санта Мария Маджоре в Риме. 425 г.

родицы, детства Христа, а также традиционные для Рима символические композиции — города Иерусалим и Вифлеем, Этимасия с четырьмя символами евангелистов и фигурами апостолов Петра и Павла по сторонам. Принято считать, что иконография цикла детства Христова здесь восходит к палестинским мартириям, однако в Санта Мария Маджоре сюжеты приобрели неизвестный ранним памятникам триумфальный характер. Явление Младенца представлено как торжество императора, Царя царей и Бога. Э. Маль выдвинул предположение, что особенности иконографии Санта Мария Маджоре определены задачами наглядного опровержения несторианской ереси. Несторий, который именовал Богородицу «Христородицей» и отрицал божественность Христа до крещения, был осужден на Эфесском соборе 431 г.

Действительно, большинство сцен, расположенных на триумфальной арке храма, направлено на активное утверждение культа Богородицы. Мария всюду (и, надо сказать, впервые) изображается как Царица Небесная, а сцены детства Христа демонстрируют не младенчество Спасителя, свойственное Ему по человечеству, но триумфальность теофании Сына Божьего, почти всюду в своем явлении миру сопровождаемого троицей ангелов (Благовещение, Поклонение волхвов, Бегство в Египет и др.). Характерно, что сцена Рождества Христова вообще отсутствует, а Благовещение развернуто в нескольких эпизодах, причем в роли благовестника выступает не архангел Гавриил, а троица ангелов. Особенное значение придано сцене поклонения волхвов, где Младенец, восседающий отдельно от Матери, на царственном престоле, принимает поклонение «ветхих» мудрецов и царей. Это поклонение ветхой мудрости новой истине осмыслено сквозь призму различного проявления Божественной Премудрости в мире. Ветхозаветная тематика нефа приобретает новый аспект прочтения: неясное и тайное проявление Божественной Премудрости в ветхозаветном мире сменяется зримым присутствием Логоса в новозаветной реальности. Поступательный ход времени Бытия завершается рождением и признанием Спасителя и обетованием будущей вневременной перспективы (Этимасия и образы сакральных градов).

Система мозаичной росписи организована необычным для этого времени способом. Традиционным было расположение росписей в апсиде; здесь они, начинаясь в апсиде, охватывают все пространство храма. На левой (северной) стороне нефа цикл открывается «Жертвоприношением Мелхиседека» в алтаре и «Явлением ветхозаветной Троицы» и заканчивается на западе «Вавилонским пленением». Но на южной стороне нефа нет продолжения цикла северной: здесь он вновь возвращается в алтарь, где открывается парными «Жертвоприношению Мелхиседека» эпизодами — «Жертвоприношением Моисея» и «Получением скрижалей». Завершают южную сторону на западе сцены построения Иерусалимского храма и история Ровоама. Тем самым ветхозаветное повествование движется двумя параллельными потоками по обеим сторонам базилики и различные временные пласты (до Моисея и после него) оказываются сцепленными друг с другом попарно, благодаря смысловому подобию эпизодов. В композиционных схемах отдельных сюжетов тоже преобладают «кальки» движения и возвращения, присутствующие в структуре построения ветхозаветного цикла в целом.

Из-за небольших размеров сенок и высокого расположения (над антаблементом колоннады, ниже окон клеристория) ветхозаветный цикл воспринимается как сплошная лента. В нем есть занимательный рассказ, поучение и наставление. Но это отнюдь



Моисея приносят к дочери фараона. Мозаика нефа базилики
Санта Мария Маджоре в Риме. 431 г.

не главная тема. Стержнем становится принцип широко текущего повествования, объемлющего тело базилики — олицетворение «тела» мира. Идея времени, становления и изменения, царящих в мире Бытия, в мире Ветхого Завета, акцентирована. Хронология впервые в христианском искусстве осознается как проявление воли Творца к мироустройству, как положительное начало. Символика отдельного изображения может быть достаточно сложной, но она здесь не столь важна. Вместо тонкой и углубленной канвы символических смыслов, обнаруживаемых в мозаиках ротонды Св. Георгия в Салониках, в римской базилике появляется иное. Отработанные приемы, множество деталей, наглядность, тесно связанные с римской фактологичностью, определяют новую идею комплекса — принцип историзма. История становится всеобъемлющим понятием, запечатлевающим процесс божественного домостроительства (икономии). Включенность зрителя в развитие ветхозаветной истории приобретает особую убедительность и настойчивость благодаря конкретности и доходчивости всего изображенного. Аллегоризма, типичного для римских мозаик, нет и в помине. Реальность истории диктует «реальные» стилистические приемы и образные средства.

Стилю мозаик Санта Мария Маджоре, как неоднократно отмечалось многими исследователями, нет аналогий в чисто римских ансамблях типа Санта Пуденциана. Принцип отдельной

«картины», главный для декораций Рима, заменен здесь сплошными лентами многофигурных композиций, перетекающих одна в другую и часто не имеющих даже разгранок. Сцены изобилуют множеством подробностей, иллюстрирующих картины реального, а не символического мира. Образы этих мозаик словно переносят нас на шумные улицы многоязычного Рима с непрерывным движением, пестрой толпой, захлебывающейся речью многоплеменного населения Вечного города. Подвижные позы, импульсивные жесты, сложные ракурсы и развороты фигур, реалистично переданный пейзаж и архитектурные ландшафты дополнены иллюзорно трактованным пространством и трехмерными объемами. Все в целом воспроизводит перед нашими глазами мгновенное подобие действительности. Художественная манера отмечена печатью полной свободы. Легкие живые контуры, смелые динамичные построения, игра ракурсами и перспективой, наконец, способ «лепки» объемов, подвижность поверхности — все это рождает впечатление не только живописной, но скорее даже жизненной стихии, раскованной и простой. Свободная вариация масштабов и размеров, сгущение или разрежение сцен, спокойное развертывание в них пространства или мгновенное выплескивание от верхних границ на передний план, рядоположение фигур или сгустки, толпы народов, буквально переполняющих композиции, — все выглядит случайным и не диктуется жесткой волей. Художественный импрессионизм становится своеобразной смысловой доминантой этого искусства. Все лепится мазками, нежными пятнами, сочными, солнечными бликами, создающими впечатление подвижной, сияющей светотеневой фактуры. Бесконечная игра переливающихся кубиков смальты, прихотливое перетекание цвета, фиксируя мгновенную данность образа, имеет и особый смысл. В ней утверждается драгоценность обыденной жизни, осиянной божественными лучами. Отсутствие строгости и дисциплины в стилистике вроде бы противоречит серьезности богословских установок этого искусства, но зато с полнотой помогает осуществить главную идею: изображенное должно выглядеть совсем как каждодневная «живая» реальность.

В типах ликов нет утонченного благородства салонических мозаик, но отсутствует и обозначенность в типе «личины», своего рода юридического портрета, характерная для Рима. Главные типы здесь — детские, с пухлыми щеками, курносые носами, со срезанными подбородками, с живым блеском мгновенно обращенных взоров.

Во всем — непосредственность и открытость. Наивные, сентиментальные, буколические мотивы соседствуют с ветхозаветными эпизодами, пастушеские сценки с влюбленными служат фоном истории Авраама, военных подвигов Иисуса Навина

и т. д. Эллинистическая пастораль, эллинистический пейзаж становятся местом действия библейской истории, любой эпизод которой тем самым включен в бегущую мимо и так хорошо знакомую жизнь. Тема истории — тема сложных и драматических коллизий, напряженного пути избранного народа к Богу — обобщается темой эллинистической Аркадии, страны блаженных, где драма заменяется игрой. Жизнь там представлена с безыскусной пленительностью, в ней нарочито отсутствуют героизм или подвиг. Жизнетворчество Господа воспринято как житетворчество природы: оно так же стихийно, естественно и органично.

Эта особая камерность восприятия, детское простодушие, сопровождающие евангельскую историю, возможно, являются результатом какой-то специфической программы. Фиксируя то, что мир находится в процессе постоянного движения, пути, эта концепция определена еще одной, весьма существенной для этого этапа христианства мыслью. Сила Божия здесь в немощи совершается. Деяния Всевышнего осуществляются через простых людей, а движение Провидения пронизывает бытовую реальность каждого дня. Эта идея, направленная на примирение экстатических и аскетических порывов с действительностью, ориентированная на включение христианских идеалов в положительное строительство жизни, вероятно, не случайно нашла претворение на римской почве. Может быть, в этой особой программе косвенно отразились положения христологической дискуссии, развернувшейся в тот период. Противоречия между александрийским и антиохийским богословием, предопределившие появление несторианской ереси, были противоречиями полноты божественности Христа (александрийцы) и исторической человечности Иисуса (антиохийцы). Мозаики Санта Мария Маджоре не прямо, а исподволь провозглашают идеи единства материи и души (очень четко разделявшихся прежде), пронизанности материального мира божественным сиянием. Их скрытый смысл прочитывается так: взяв на себя всю полноту человеческой природы, Христос должен был взять и все ее ограничения — неведение, частичную несвободу, эмоции и слабости. Но в признании этого нет умаления божества, а есть ипостасное единство двух природ Спасителя. Христос в этих мозаиках и исторический сын ветхозаветного Давида и праотцев, и предвечный Сын Божий — Логос. Это единство здесь так же органично, как синтез художественных традиций Константинополя, Александрии и Рима, осуществленный в рассматриваемом нами ансамбле.

Мозаикам Санта Мария Маджоре близки два цикла, территориально весьма удаленные друг от друга: это *мозаичные композиции церкви Осиев Давид в Салониках и капеллы Сан Аквилينو в церкви Сан Лоренцо в Милане* (обе — V в.). В первой сохранилась



Храм Оснос Давид в Салониках. Мозаика конхи апсиды. V в.

лишь апсидная композиция, представляющая сцену сложного символического содержания. В центре на радуге восседает Спас Эммануил с текстом пророчества Исаии (25:9) на развернутом свитке: «Вот Он, Бог наш! На Него мы уповали, и Он спас нас!». Христа окружает мандорла с символами евангелистов. Две безымянные фигуры по сторонам (возможно, Иезекииль и Аввакум), по предположению А. Н. Грабара, могли идентифицироваться и как апостолы Петр и Павел. Внизу — холм с четырьмя райскими реками. Композиция явно имеет отношение к теме божественной теофании; одновременно существует мнение, что здесь иллюстрируется тема Христа как источника воды живой, или так называемое Латомское чудо — символический образ спасенных, «страны живых». Стиль обнаруживает те же тенденции, что были отмечены в мозаиках Санта Мария Маджоре. Экстатическое видение уподоблено детскому сновидению. Та же легкость и непосредственность, такое же хаотическое движение кубиков смальты, та же постоянная вибрация цвета, те же детские мягкие типы ликов. Может быть, только чуть усилены силуэты, более однородно и цельно выглядит линия контуров. Но символ здесь, как и в мозаиках Санта Мария Маджоре, еще не стал плотью культуры, сложные по смыслу композиции воспринимаются сквозь призму очень живого чувства.

Мозаики Сан Аквилينو в Милане, несомненно, исполнены под очень сильным греческим влиянием, если не греческими мастерами. Об этом свидетельствуют, наряду со стилем, некоторые иконографические детали. Мозаики расположены в конхах экседра восьмилепесткового маленького храма. В жертвеннике —

«Огненное восхождение Илии», в правой экседре — «Отослание апостолов на проповедь». В северной экседре, слева от входа, сохранились эпизоды жития св. Пелагия. Качество этих мозаик столь же высокое, как и в Санта Мария Маджоре. Особая воздушность форм при их полной иллюзорности достигнута просветленностью колорита: в нем преобладают серебристо-сизые, сероватые и белые оттенки. Обилие сияющих белых тонов роднит эти мозаики с естественным колоритом античных мозаик, одновременно придавая их образной характеристике впечатление чистоты, доверчивости, незащищенности. Отмеченное в римском цикле смешение ветхозаветной эпопеи с эллинской буколикой прослеживается и здесь: «Огненное восхождение Илии» сопровождается пасторальной идиллией, где пророк Елисей трактован как отдыхающий пастушок на берегу ручья. В цикле жития св. Пелагия обнаруживаются стилистические совпадения с ранней греческой мозаикой в базилике Св. Дмитрия.



Спаситель. Фрагмент композиции «Отослание апостолов на проповедь». Мозаика капеллы Сан Аквилينو в Милане. V в.

Мозаики Константинополя

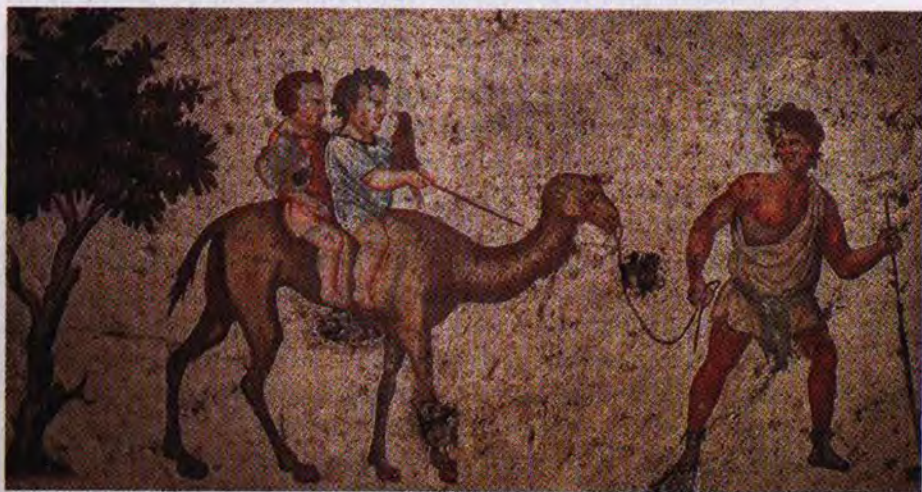
Выше уже упоминалось, что на протяжении второй половины IV и в V в. формируется константинопольская художественная школа. Блистательная и точная характеристика этого особого художественного явления дана В. Н. Лазаревым: «Константинополь нашел в готовой форме многое из того, что легло в основание его собственной эстетики. Есть основания думать, что главным источником для формирования константинопольской живописи явилось искусство Рима, Александрии, Антиохии, Эфеса и других эллинистических городов Востока. Но роль Константинополя никогда не сводилась к копированию чужих образцов. Очень скоро он отбросил все то, что не соответствовало его запросам. На этом пути он постепенно отошел от римских традиций, представлявших опасность в силу их неприкрытого сенсуализма, отражавшего практический дух Западной церкви. Так же как и сирийский грубоватый, экспрессивный реализм не мог импонировать утонченным вкусам столичного общества. Он примкнул к классическим традициям александрийского искусства, сохранив-

шего в наиболее чистом виде греческий эллинизм. Тем самым Константинополь стал прямым наследником Александрии, логически продолжившим линию ее урбанистического развития. Преодолевая народные влияния, он бережно сохранил из прошлого все те формы, которые культивировались высшими классами позднеантичного общества. Особенно ценными для него оказались спиритуализированные формы позднеантичного искусства»¹⁴. И хотя на раннем этапе христианское и античное в столичной школе соединяются еще очень стихийно, тем не менее поиски одухотворенности, поиски преображения телесной красоты становятся все более очевидными.

В период IV–V вв. в византийской столице было возведено большое количество храмов, строились и светские сооружения. Большинство из них украшалось мозаикой. Так, в письменных источниках сообщается о мозаиках церкви Апостолов; судя по описаниям, они были выполнены по принципу историзма, как и ансамбль в Санта Мария Маджоре. К сожалению, практически все ранние храмовые росписи Константинополя оказались уничтоженными в эпоху иконоборчества. Отдаленное представление о том, какими могли быть мозаики константинопольских церквей, дают напольные композиции *Большого Императорского дворца*. В их датировке нет единодушия: ученые предлагают различные варианты — от IV до VIII столетия. На наш взгляд, они возникли не позднее V в. Считается, что ближайшей аналогией им являются мозаики Санта Мария Маджоре; и действительно, между ними есть точки соприкосновения. Но все же перед нами иной сплав: не Константинополь с римской традицией, а Константинополь и Александрии.

Большое число расположенных рядом сцен объединяется в целостные композиции, связанные определенной тематикой — пасторальной либо охотничьей. В сюжетах есть сходство с раннехристианскими буколическими декорациями (типа рассмотренных выше мозаик церкви Санта Констанца), однако здесь гораздо больше естественности, воздушного пространства, практически нет орнамента. Все сцены эффектно распределены на поверхности белого фона, причем последний выложен не прямолинейными горизонтальными рядами смальты, а своего рода «облачными клубами», создавая иллюзию воздушных потоков, марева разогретого воздуха. Композиции свободны. Рисунок безупречен; несмотря на сложные развороты и ракурсы, он нигде не отступает от анатомической правильности и классической верности пропорциям. Пластика определена, но не фиксируется жестко. Свет и тени распределены непринужденно, без подчеркнутого внимания к светотеневой проработке рельефа. Линейный ритм согласован и подвижен. По сравнению с мозаиками Санта Мария Маджоре здесь гораздо больше музыкально-

сти, вариаций ритма и тонкой модулированности во всем, прежде всего в проработке пластики и объема. Хотя объемы здесь, в отличие от римского цикла, лишены стилизации, совершенно иллюзионистичны, в них между тем полностью отсутствует жесткая структурность или резкий рельеф. Линии контуров словно растворены в воздушной среде, придавая пластике ощущение таяния плоти, легкого обволакивания силуэтов световоздушной аурой. Все изображенное иллюзорно по зрительному впечатлению, и вместе с тем во всем — ускользающая импрессионистичность, неуловимость, невозможность рационально оценить структуру и конструкцию. В результате все телесное становится бестелесным, тает, растворяется и тем самым одухотворяется.



Большой Императорский дворец в Константинополе. Мозаика пола. V в.

Преобладает чисто античный колоризм, строящийся на богатстве тонко сгармонированных оттенков, на легкости и прозрачности цвета. Надо сказать, что увлечение античной традицией напольных мозаик прослеживается здесь даже в выборе материала. Как и в античности, здесь преобладают известняки, мрамор, природные камни, мало смальты. Все это создает естественную пейзажную гамму, столь непохожую на драгоценное и интенсивное сияние более поздних византийских мозаик.

Благородные и весьма конкретные типы лиц наследуют традицию позднеимперского портретизма, только не имеют его утрированной психологической характеристики. Забавно, что, несмотря на общую несерьезную атмосферу игры и приятного времяпрепровождения, каждое живое существо — будь то ребенок, птица или животное — воспринято здесь как личность. Личностное достоинство отличает и род людской, и в не меньшей степени «род животный». Кажется, христианизация этого очень

эллинского по тону и смыслу искусства сказывается более всего во внутренней интонации: между изображенными ведется постоянный душевный диалог, некое подобие будущего *sacra conversatione* — святого собеседования. В него вовлечены не только люди, но и природный мир, мыслящийся одушевленным.

Это искусство выглядит очень элитарным, его достоинства не только в совершенстве техники, но в личном переживании и интерпретации классики. Во всем — чисто греческое чувство меры, изящества, благородной утонченности, того, что греки называли «харис». Поэтому и антикизирование выглядит здесь не подражанием, а естественной природой этого искусства, органичной, как дыхание жизни.

Мозаики Равенны

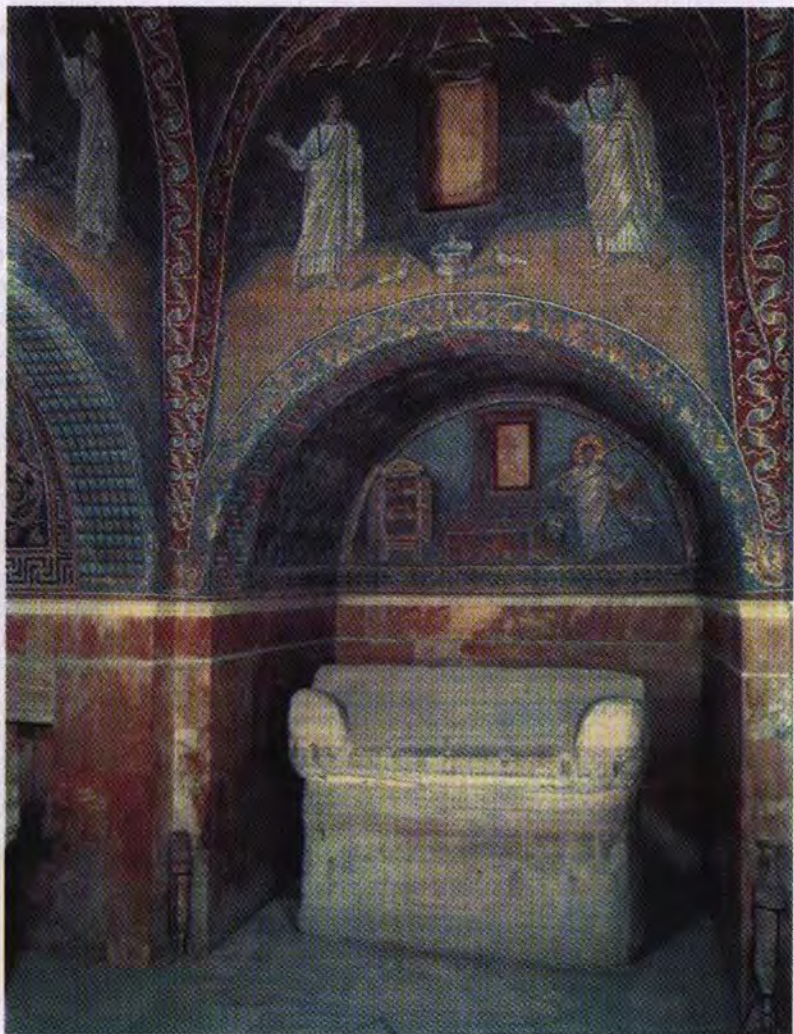
Мозаики Равенны четко разделены на два периода: V в., до Юстиниана, и VI столетия. Но поскольку в совокупности они (несмотря на программное и художественное различие) сохраняют местные особенности, имеет смысл рассматривать их в едином контексте.

Особый социально-политический статус Равенны был определен ее географическим положением — она находилась на скрещении Востока и Запада. После захвата Рима варварами с 402 г. Равенна стала столицей Западной Римской империи и оставалась ею до 476 г. Захваченная сначала Одоакром, а затем Теодорихом, она стала готской столицей (493—540 гг.) и занимала это положение до тех пор, пока ее вновь не отвоевали византийцы. Равенна, бывшая своеобразным мостом между Римом, Миланом и Константинополем, а также восточными римскими провинциями, в первую очередь Антиохией, всегда отличалась разнородным населением и многообразными контактами. Сирийско-палестинские «флюиды» здесь счастливо соединились с собственной культурной традицией и эллинистическими влияниями, шедшими из Александрии и Константинополя. Рождение «средневекового» языка осуществлялось здесь быстрее и результативнее, чем в отягощенной античной утонченностью и интеллектуализмом византийской столице. Здесь не знали умствования, риторики, преклонения перед хрупкой одухотворенной красотой. В этом особом мире, словно на дрожжах, с помощью восточной экспрессии быстро и чудесно вызревал новый символический стиль, рождалась новая художественная эпоха. Таинственное очарование Равенны, ее *genius loci* (дух местности), сформированные в первые века христианской культуры, не оставили этот город и в последующие столетия: Равенна с ее Пинетой — лесом, населенным призраками ушедших эпох, стала местом жизни и смерти Данте. Здесь жили и украшали город

храмами и дворцами последний римский император (бежавший сюда из Рима) Гонорий и его сестра, дочь императора Феодосия Галла Платидия, Валентиниан III, варварские цари Одоакр и Теодорих, здесь бывали Юстиниан и его удачливый военачальник Веллизарий. Город обрел своих святых и своих еретиков.

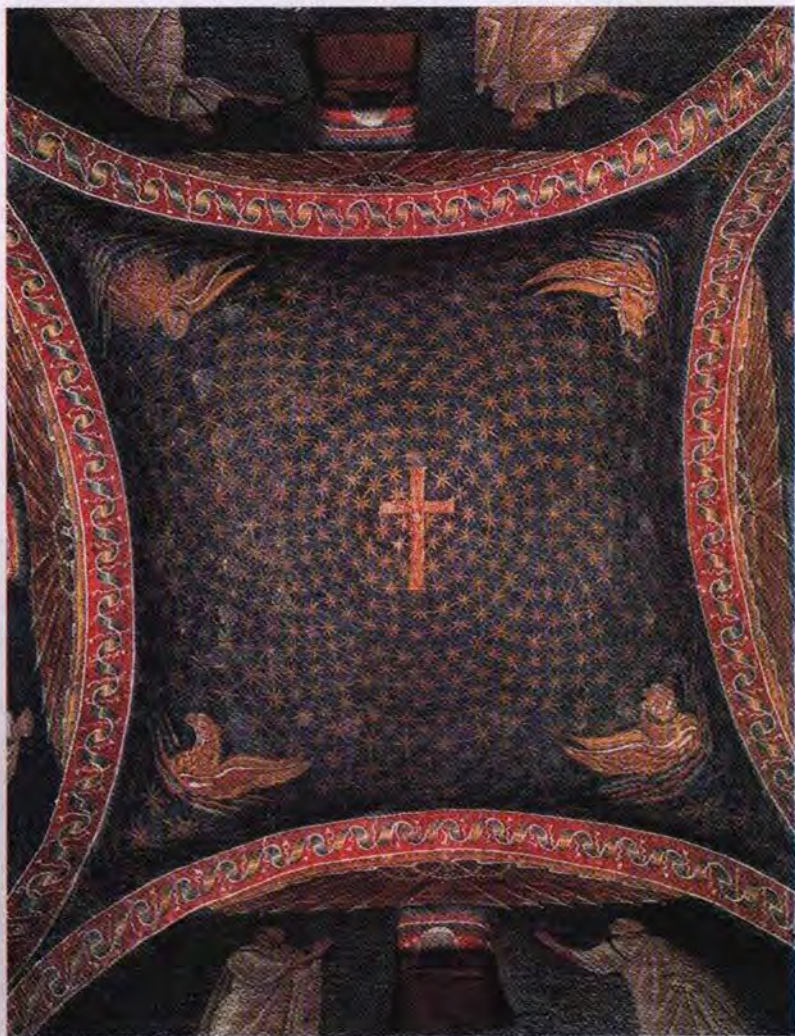
Мавзолей Галлы Платидии был украшен мозаиками дочерью Феодосия Великого и сестрой Аркадия и Гонория Галлой примерно во второй четверти V в. Название храма — условное, на самом деле он являлся придворной капеллой, посвященной мученику Лаврентию, покровителю династии Феодосия. Для ее декорирования Галла Платидия, воспитывавшаяся в Константинополе и приехавшая оттуда в Равенну, привезла с собой византийских мастеров. Высокое качество исполнения мозаик и их стиль не оставляют в этом сомнений. Маленький храм в форме равноконечного греческого креста, перекрытого куполом на парусах, по типу и по функции являлся мавзолеем. Тематика росписи, естественно, связана с погребальным обрядом, но в еще большей степени отражает общие истины христианства. Мозаики расположены только в верхних частях храма, вся нижняя зона на уровне высоты человеческого роста облицована прозрачным струйчатым мрамором чуть желтоватого оттенка. В центре свода — крест (символ победы над смертью) со звездами на синем небе. Своды украшены плотными растительными орнаментами, связанными с символикой райского сада. Мозаичная декорация вписана в систему двойных люнетов: нижние, более пологие, — меньшего размера; верхние — большие, впаденные. В нижних люнетах по поперечной оси креста, на восточной и западной стороне, — олени, пьющие воду (образ душ, припадающих к источнику веры), окруженные густым аканфовым орнаментом. В северном нижнем люнете, над входом, — образ Доброго пастыря. Напротив, в южном, — мученик Лаврентий, идущий с крестом на смерть. Раскрытый шкафчик демонстрирует книги четырех Евангелий, вдохновляющих мученика на подвиг во имя Спасителя. Христианская история и буколика, гармонично слитые в мозаиках Санта Мария Маджоре, здесь контрастно сопоставлены. Сопоставление обыграно художественно и является точкой отсчета, определяющей внутренний смысл всего ансамбля. Сцены по исполнению абсолютно разные, но это не разница уровня, а разница духовной направленности: христианство здесь лицом к лицу встречается с античностью, и их встреча рождает новый художественный язык прямо у нас на глазах.

В верхних, больших люнетах по сторонам от окон изображены апостолы в рост попарно. Они воздевают головы и руки к куполу с крестом, зримо фиксируя евангельский призыв, буквальным олицетворением которого служит образ св. Лаврентия:



Мавзолей Галлы Платидии в Равенне. Вторая четверть V в. Общий вид

«Возьми крест свой и следуй за Мной». Апостолы изображены таким образом, что их поворотами и жестами организуется переходящее от люнета к люнету круговое движение. Лишь верховные первоапостолы Петр и Павел в восточном люнете, там, где находился алтарь, изображены симметрично: движение здесь завершается. Драгоценное убранство пышных тяжелых сводов, сияющих синевой и золотом, делает зримым ощущение небесной тверди, роскошного великолепия горного мира. Узоры этих «небес» не легкие и нежные, а плотные, густые. Они уподобляют верхнюю часть капеллы непроницаемому ковру и заставляют воспринимать нижнюю зону, облицованную светлым



Мозаика свода мавзолея Галлы Плации в Равенне. Вторая четверть V в.

прозрачным мрамором, как невесомую, легкую, скользящую. Нависание, кажущееся отсутствие опоры для верхней зоны стен, убранной мозаикой, подчеркивает зыбкость, эффект парения представленных там фигур. Замечательно, что уже здесь применен прием увеличения масштаба вверх, по мере удаления от глаз, который станет обязательным для византийских росписей. Фигуры апостолов крупнее, внушительнее, чем изображения в нижних люнетах, что соответствует и смысловой иерархии образов.

Наряду с тонко и последовательно проведенной в крестчатом пространстве темой кругового движения, ведущего к восточному люнету, вторая важная ось — продольная, связанная с взаим-

ным притяжением входа и расположенного напротив люнета с образом св. Лаврентия. Здесь начало и конец движения взаимозаменяемы и уравнены между собой: смерть означает начало новой жизни (образ рая с Добрым пастырем). Переступая порог капеллы, верующий попадает в страну блаженных, но ему дано понять, что путь в нее лежит через жертвенную смерть.

Новые идеалы тесно переплетены с новыми пространственными законами. Фигуры не имеют жесткой «сцепляемости» с поверхностью изображения: они представлены не в нишах, не в ячейках пространства, а свободно скользят вдоль него. Эффект плавающих фигур, не связанных со стенной плоскостью, был тонко подмечен современником мозаик Венандием Фортунатом: «Они движутся, идут и возвращаются по прихоти блуждающих лучей, и вся поверхность мозаики кажется пребывающей в волнении подобно водам морским». Этому особому обстоятельству в значительной мере способствует и специфическая техника византийской мозаики. В отличие от античной, в ней практически не применяются природные камни, определявшие сдержанную естественную гамму. Зато очень много полудрагоценных камней, а основной материал — смальта, причем, как правило, многослойная. Создаваемые ею цвета — интенсивные, сияющие из глубины. Вдобавок, в отличие от античных мозаик, где смальта выкладывалась ровно и после окончания набора дополнительно полировалась горячим воском, в византийской мозаике кубики кладутся под разными углами и обязательно на криволинейных плоскостях. Сама поверхность изображения благодаря этому собирает и испускает лучи света, вспыхивая различными цветами. Не изображаемый, но *реальный* свет мозаики казался особенно зыбким и трепетным из-за полумрака, изменяясь в зависимости от времени суток и участия в нем свечного освещения. Не случайно современники, созерцавшие эти мозаики, с восторгом замечали: «Aux his lux nata est, aut capta his libera regnet» («Или здесь родился свет, или, плененный, он здесь царит свободно», *лат.*).

Фоны мозаик не сплошные, а весьма сложно устроенные. Они как бы «обходят» фигуры многочисленными разноцветными обводками. Градации оттенков цвета делают эти переходы фантазмагорическими: позем воспринимается не как почва, а как некий расплывающийся пьедестал, тени напоминают языки пламени, никак не связанные с фигурами. В соотношении изображенных фигур с фоном есть момент непрерывного и вполне ирреального движения — всплывания и погружения снова в тайну. Орнаменты на сводах весомее и телеснее фигур, в которых грани между материей и нематерией оказываются размытыми и подвижными, телесное и бестелесное — едины. Особенно это подчеркивают тени: изменчивые, они создают ауру особого тре-



Христос Добрый пастырь. Мозаика северного люнета мавзолея Галлы Плацидии в Равенне

пета поверхности изображения, нераздельного и неслиянного с представленными образами. Художники, ощущая ускользание изображаемого от взора, переход его в новое измерение, обрамляют фигуры сверху зонтичными крышами, закрепляющими хотя бы место изображения. Все в целом заставляет переживать изображенное не противопоставленным *извне* созерцающему, наподобие античной картины или статуи, но в таинственном единстве с ним. Местом их сокровенной встречи становится магическое пространство храма, где они существуют одновременно и где между ними нет дистанции. «Не мы смотрим на образ, но образ смотрит на нас» (так очень скоро будут говорить православные отцы и подвижники). Или, как отмечал Л. А. Успенский: «Необходимо, чтобы образ представал не только *перед* зрителем, но одновременно *внутри него и вокруг него*, как объемлющее и объемлемое, а потому позволяющее войти внутрь себя»¹⁵.

Особенности общего замысла росписи позволяют понять контраст двух люнетов (с Добрым пастырем и мучеником Лаврентием). Первая сцена нарочито отмечена всеми возможными проявлениями античного пасторального «рокайля». Розовато-зеленая гамма, трепетность тонких переходов цвета, тающие полутона в передаче плоти демонстрируют неблекнущее очарование античности, подчеркнутое заключением композиции в тяжелую и пышную раму окружающего коробового свода. Но настоятельно подчеркиваемый эллинизм не должен нас обманывать. Пейзаж, вроде бы еще совершенно иллюзорный, обнаруживает тенденции к упорядочиванию пространственных планов, к поискам большей строгости. «Выстраивание» горok ландшафта и рядов овец заставляет ритм изображения приоб-

ретать скандированность, созвучную современной мозаикам христианской силлабо-тонической поэзии. Изображение заполняется гораздо более плотно, нежели это было принято раньше. Оно ткется наподобие ковра, и в нем не может быть прежних прозрачных далей и перспективных прорывов. Его упорядоченная канва обнаруживает тенденции к чрезмерной для античного вкуса однородности и орнаментальности пространства.

Из античной системы избираются не серьезные, «героические» тенденции, апеллирующие к понятиям античных «смерти и блеска», по удачному выражению Н. Певзнера¹⁶, но пастораль с ее детским вкусом и намеренной умиленностью образов. «Благородная простота и спокойное величие», неотъемлемые, по мнению И.-И. Винкельмана, от самого понятия классического, преданы забвению. Нежность, даже своего рода «развинченность», любование видом и жестом здесь, конечно, главное. В известном смысле эту особую «игрушечную» интонацию изображения можно соотнести с «утешающим лепетом умиленной формы» (выражение С. С. Аверинцева) ранней христианской словесности.

Параллельно существует еще один пласт, тоже античный, но связан он по преимуществу с Римом и его культурой. Лепка объемов энергичнее и эффектнее, чем это было принято в Элладе. Уверенная посадка фигуры Спасителя, представленного в сложном контрапостном развороте, явно связана с мотивом триумфа императора, дарующего милость своим подданным. Общая схема композиции уподоблена императорским рельефам и диптихам. Этот римский, имперский отзвук связан не только со спокойным осознанием старым искусством своих сил, но имеет точки соприкосновения с конкретными римскими памятниками (например, с мозаикой церкви Санта Пуденциана).

Совсем иначе решается сцена с образом св. Лаврентия: ее властное духовное начало, ее особая пронзительность выглядят преддверием специфических возможностей будущего, дают почувствовать «Византию до Византии». Композиция ясна, отличается простой симметрией крупных форм, даже геральдической жесткостью. Намеренное выведение изображенного на самый передний край, разрывание границ замкнутой сцены-картины подчеркнуто всеми возможными способами. Начатки обратной перспективы (например, изображение решетки под сильно сокращающимся окном) образуют «опрокидывающееся» на зрителя пространство. Композиция строится не центрически и пирамидально, как бы следовало ожидать, поскольку она является парной сцене северного люнета, а динамично, перекрестно; особое значение в ней приобретает ритм диагоналей, складывающихся в неожиданно дисгармоничную, экспрессивную структуру.



Мученик Лаврентий. Мозаика южного люнета мавзолея Галлы Плацидии в Равенне

Движение фиксировано и заострено. Ломкие контуры складок прихотливы, они никак не соотносятся с человеческим телом и весом окутывающей его материи. Они не падают, а взлетают, перекрещиваются, охватывают фигуру, как кокон, слагаются в особый нервный, извивающийся ритм. Завихрения складок словно демонстрируют зрителю эмоциональную метафору душевного огня, ведущего мученика к огню физическому (св. Лаврентия сожгли на решетке). Даже тень перестает играть иллюзорную роль: она не ложится, а прихотливо втекает в поверхность фона, изгибается, трепещет совершенно без всякой связи с реальными контурами силуэта. Очертания тени подчеркивают для духовного ока зрителя нечувственную, иррациональную природу сжигающего мученика огня, соотносимого с пульсацией взволнованного сердца. В лике нет и следа мягкой красоты и психологической нейтральности пасторали. Он становится острым, пронзительным, экстатически озаренным.

Преодоление античного «рокайля» и рождение нового спиритуалистического языка совершается прямо на глазах. При этом неклассическая одухотворенность, новая углубленность образа мученика означают здесь нечто большее, чем простое противопоставление античной красоте и гармонии. Этот новый внутренний смысл связан с темой личного выбора. Лишь идущий на жертву во имя Спасителя обретает право на страну блаженных. Смерть перестает быть самоцелью, по дару богов разрывающей цепь судьбы; подвиг лишается античного ореола

бесцельной красоты. Мученик, изображенный в мозаиках мавзолея, подвластен не року, не безличному закону Мойры, безучастной к стремлениям богов и желаниям людей. Св. Лаврентий действует по личному выбору, и его выбор отмечен знаком свободы. Христианство открывает новый этап в понимании места человека в мире. «Античная» смерть была столкновением воли с безличным и отвлеченным роком, герой погибал под воздействием того, что не имело лика. Внутренний выбор человеческого духа, личное избрание чистого или греховного, узкого или широкого пути знаменует пришедшую вместе с христианством трагедию свободы. В своем выборе человек не может опереться ни на какие основания, кроме собственной личности, — в этом главное право, дарованное ему Богом, но и главный соблазн верующей души. Человек воистину становится *хозяином своей судьбы*, и этот христианский закон буквально противоположен прежним, неотвратимым законам рока, не признающего ни личного выбора, ни обстоятельств, пусть даже обстоятельств высокого долга. Лишь в христианстве человеческое достоинство обретает новое значение: даже Господь не хочет нарушить свободы личного выбора человека. Как античное самоубийство становилось высшей наградой на пиру жизни, поскольку только оно позволяло самовластно вырваться за круг, очерченный судьбой, так теперь смерть определяется нравственным законом — покорностью воле Божией. И это формирует новые художественные законы, выводя композицию с мучеником Лаврентием за границы античных понятий в новую, христианскую художественную и духовную реальность.

Баптистерий Православных, украшенный при архиепископе Неоне (451—473 гг.), также отличается очень высокими художественными достоинствами. Его роскошное убранство позволяет ощутить особую пышность обряда крещения и его осознанность как праздника, как высшей награды на пиру жизни. Декорация весьма продумана с точки зрения архитектурной, причем архитектурное (обогащенный ионический ордер) и скульптурное убранство (горельефы с образами пророков, исполненные также при архиепископе Неоне) органично сочетается с мозаической росписью и входит в нее как составная часть. Главным в решении ансамбля становится принцип проведения единого мотива — арки на колоннах либо портика с фронтоном на колоннах. И то и другое известно с древнейших времен в качестве значимого символа, являясь своего рода архетипом храма. Этот мотив оформляет самый нижний ярус восьмигранного баптистерия, где глубокие аркасолии чередуются с ложными нишами (нижние аканфовые арки поновлены в XIX в., так же как головы Спасителя и Крестителя, голубь в сцене Крещения). Во втором ярусе он умножается: арки, обрамляя скульптуры пророков,

окружают оконные проемы. В более сложном и богатом виде тот же мотив встречается в третьем ярусе декорации — собственно мозаическом. Здесь этот мотив воплощен весьма иллюзионистически: он воспроизводит пространство базилики, где портики с епископскими креслами и фруктовые деревья фланкируют апсиды, в которых представлены троны с крестами или алтари с раскрытыми Евангелиями на престолах. Выше, в самом последнем ярусе, окружающем центральный медальон, мотив арки на колоннах выступает в скрытом виде: колонны становятся здесь роскошными золотыми канделябрами, разделяющими фигуры апостолов, а арки или фронтоны — изгибами драпировки, вельма, фестонами «провисающего» с рамы центрального медальона. При общей структурности здесь нет жесткой симметрии, а тема неподобного подобия, ставшая внутренним законом декорации, воспринимается еще эффектнее и многограннее на фоне пышной римской архитектурной феерии.

Богатство и сложность убранства равеннского баптистерия заставляют вспомнить перспективные фантазии в ротонде Св. Георгия в Салониках: единое время рождает одинаковые вкусы к возрождению фантастических «римских» архитектурных фонов. В равеннском храме декор, так же как и в Салониках, связан с темой Небесного Иерусалима, открывающегося взору христианина в сцене Крещения Спасителя (Богоявления), расположенной в куполе, прямо над крестильной купелью.

«Вписанность» декорации в сферу купола достигается особым приемом: фигуры и разделяющие их элементы трактованы как своеобразные радиусы — золотые лучи, исходящие от центрального диска. Радиусы не совпадают в различных ярусах, обеспечивая тем самым постоянное скольжение колец относительно друг друга. Из внешне тяжелых и затейливых форм образуется ритм хрупкий и невесомый, вызывающий точные ассоциации с описанием Горнего Иерусалима в Откровении Иоанна Богослова: и там, и здесь



Баптистерий Православных в Равенне. 451—473 гг.
Общий вид интерьера



Мозаика купола баптистерия Православных в Равенне

сочетаются призрачность и плотная драгоценная вещественность в образе Небесного Града. Тема Горнего Иерусалима объясняет наличие венцов в руках апостолов: это они сядут на двенадцать престолов судить двенадцать колен Израилевых. Так Крещение сразу поставлено в контекст поисков хорошего ответа на суде Христовом, и пышно плодоносящие деревья в разрезах символических базилик третьего яруса — образ христианской души, приносящей добрый плод. Суд же состоит в том, что «Свет пришел в мир», и мотив света, истекающего от центрального медальона с Христом, обозначенный белыми и золотыми потоками (в уровне второго, апостольского круга), обретает в композиции особое значение.

Тема Горнего Иерусалима выступает в баптистерии Православных в тесном сплетении с темой земной Церкви. Наряду с перспективой видения Небесного Града, данного в росписи купола, не менее существенна здесь тема передачи власти и благодати. Истечение благодатной энергии от принимающего Крещение Спасителя (центральный медальон) через апостолов (радиальные лучи) к земной Церкви (ее символизируют алтари и епископские седалища третьего яруса росписи баптистерия) мыслится непрерывным, это вечная духовная эманация¹⁷. Идея неиссякаемости, бесконечности этого потока особенно подчеркнута спецификой устройства круговой композиции с изображением апостолов. В апостольском круге нет начала и конца, нет центра, к которому бы двигались ученики Христовы. Вернее, этот центр расположен за пределами самого круга, это образ Спасителя в диске над ними. Круговращение здесь так же бес-

конечно, как бесконечна харизма христианской Церкви, и апостолы, по евангельскому слову, не называют никого себе учителем, кроме Христа.

Живопись в целом весьма эффектна. Активно развернутые в пространстве фигуры апостолов обладают потенцией реального движения. Крупность их шага подчеркнута изгибом бедер, абрисами спин, широко расставленными ногами. Иллюзия пространства еще присутствует, но передана легко: позем выглядит более светлым, чем таинственный и бездонный синий фон основной поверхности изображения. Главный акцент поставлен не на пространственных моментах, а на медленном ритме шествия по кругу, объединяющем удивительным образом статику и кинетику. Благодаря этому идея апостольской миссии умножается многократно, в духе типичного для Востока приема рефрена.

Одежды апостолов отличает эффектная тяжесть и пышное величие римских патрицианских одеяний, но рисунок ткани выглядит укрупненным, он недостаточно эластичен и кажется застылым. Внимание к повышенному чувству материальности, гиперболизированные и слишком широко распахнутые ткани (особенно на фигуре апостола Петра) выдают типичный для позднего Рима «барочный» вкус в понимании материи, объема. Сверхматериальность одежд парадоксально соединена с их иной — сверхчувственной природой. В апостольских хитонах и гиматиях варьируются только два цвета: чистый белый — олицетворенный свет, и золото — свет небесный. Лишь разноцветные тени (серые, голубые и сизые) оттеняют эти световые ризы (ср. парфраз псалма: «Одеяся светом яко ризою»). Золотые одежды уподоблены тонкой воздушной ткани — золото ложится пышными, словно вздувающимися складками. Наоборот, белое застывает большими ломкими плоскостями. Тема света, пришедшего в мир с Богоявлением (более поздние каноны на Крещение постоянно подчеркивают, что явление Христа — это явление света, об-

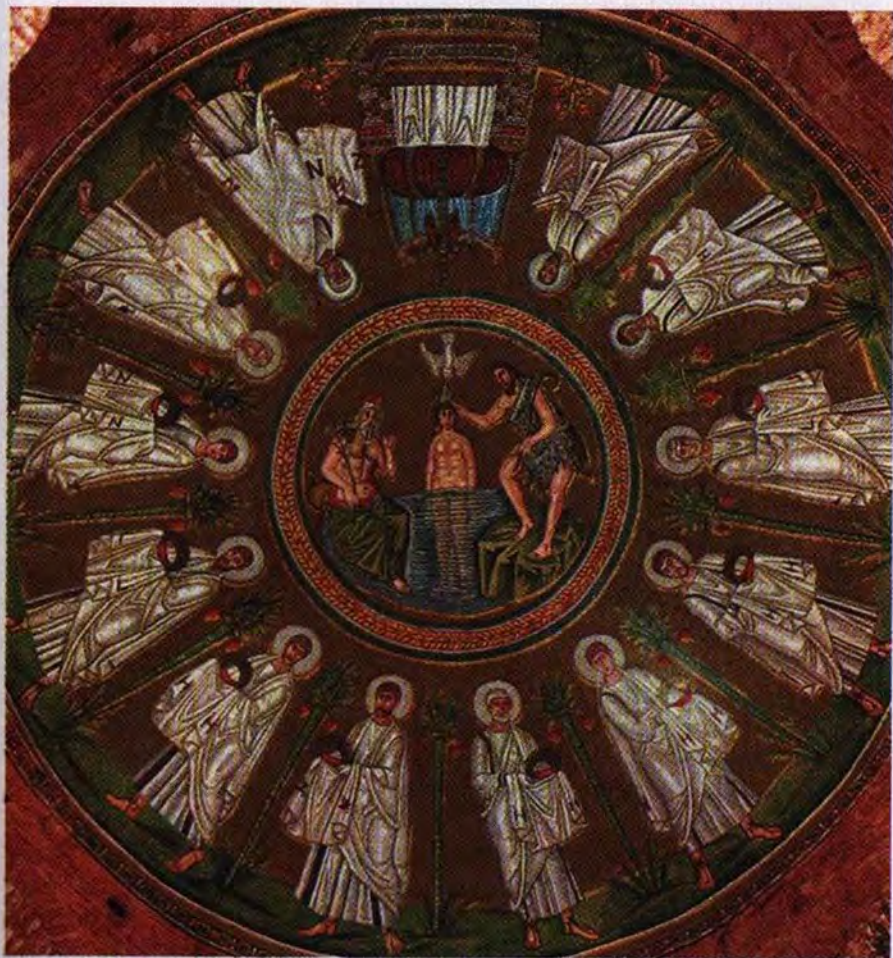


Апостол Павел. Мозаика купола баптистерия Православных в Равенне

новившего тварь), приобретает острое ощущение овеществленности, данности. Тема Богоявления — это в первую очередь тема «фотодоксии» (истечения света, дарования света). Апостолы же восприняты как носители этого предвечного света, поскольку они несут свет христианского просвещения — просвещения истиной. Христианская истина, предстающая перед нашими глазами в баптистерии Православных, пышна, велеречива и наглядна.

Вкус к подчеркнутой явленности церковной иерархии обозначен портретностью, резкой индивидуализированностью и внушительностью ликов изображенных апостолов. Каждый предстает здесь как реальная личность, чему, надо сказать, способствует и неотработанная пока еще типология и иконография образов. Апостолы уподоблены римским патрициям, образы которых широко представлены галереей позднеимперского скульптурного портрета. Сочно и пластично обрисован объем; крупные носы, резко прочерченные носогубные складки, рельеф морщин и мощно выступающих затылков, пухлые губы, резкие взгляды, контрастная «мясистая» лепка живописной поверхности передают достоверность существования учеников Христо-вых и определяют невероятную внутреннюю энергию образов. Это действительно «самовидцы» Христа, имеющие силу и власть завершить Его миссию на земле. Их авторитет, художественные характеристики почти угрожающе усилены. В этой теме могущества — воплощение реальной силы христианской Церкви в V в., ставшей практически единственным духовным и политическим авторитетом в западном мире. Одновременно в такой интерпретации угадывается и нечто большее — залог, потенция дальнейшего широкого и активного развития христианства на тысячелетия вперед. В образах апостолов зримо воплощен импульс высочайшего духовного поиска, настолько глубокого и интенсивного, что он обретает почти физические формы выражения. Кажется, нам словно намеренно, с опережением дают понять: в этом истоке столько мощи и энергии, что он способен будет напитать самые разные проявления христианской культуры и не иссякнет никогда.

Мозаики Арианского баптистерия, возведенного и декорированного в эпоху владычества в Равенне Теодориха (493—526 гг.), по сравнению с предыдущим ансамблем, на который мастера Теодориха явно ориентировались как на образец, не имеют столь высоких художественных достоинств. Исполнены мозаики около 520 г. Равнение на большую, столичную культуру явно ощути-мо в этом комплексе, что, впрочем, не случайно. Теодорих воспитывался в Константинополе, получил неплохое образование, при его дворе нашли прибежище последние представители античной культуры в Западной Римской империи — Кассиодор,



Арианский баптистерий в Равенне. 493—526 гг. Мозаика купола

Симмах и Боэций. Богословы и литераторы Теодориха были в курсе всех новейших достижений византийской ученой мысли. Тем не менее «варварское» окружение, рост символических и абстрактных тенденций, характерный, по всей вероятности, для эпохи в целом, делают мозаики Арианского баптистерия совершенно непохожими на цикл в баптистерии Православных или образы в мавзолее Галлы Плацидии.

По мнению итальянского византиниста Дж. Бовини, баптистерий в Равенне был первой постройкой Теодориха, желавшего создать для своих арианских по вере подданных независимую от католиков церковь. Баптистерий примыкал к базилике, посвященной Вознесению Господню. Мозаики купола баптистерия сделаны в два этапа: более ранний включает центральный меда-

льон с Крещением и фигуры апостолов Петра и Павла во втором круге, по сторонам от Этимасии; к более позднему относятся остальные апостолы. Третий круг, как считает Дж. Бовини, изначально отсутствовал.

Внешне повторена и тематика, и иконография композиции баптистерия Православных, однако отступления от образца выглядят многозначительными. Так, в поясе апостолов появляется центр движения, к которому направляются апостолы, — это Престол Уготованный. Его вертикальная ось, прочерченная словно по линейке, идеально совпадает с вертикальной осью центрального диска, а именно с вертикалью фигуры Христа и голубя над Ним, символа Св. Духа. Композиция Крещения приобретает жесткую геральдичность: третья фигура, появившаяся в ней, — символ Иордана — зеркально отражает фигуру Крестителя. Столпообразная фигура Христа Эммануила в центре объята симметричными дугами Иордана и Предтечи. В прямолинейном отражении их силуэтами абриса медальона, цветовой и пластической симметрии, в зеркальном разделении сцены по центральной оси есть нечто наивное и одновременно эмблематическое. Сцена перестала быть событием, стала знаком, уподобленным триумфальным изображениям на монетах. Буквализм и прямолинейность прочтения символики евангельского эпизода обозначены и многозначительной по смыслу деталью: Христа «помазует» Св. Дух, выступающий в качестве своеобразного «агента» Бога Отца, — из клюва голубя извергается поток воды, крещающий Сына. Логическая схематичность построения композиции, ясность прочтения в ней идеи «усыновления» человека Христа Богом в акте крещения несут отголоски рационализма и схематичности арианства. Подобно идейным установкам последнего художественные характеристики мозаик Арианского баптистерия грешат внешним, доступно рациональным прочтением тонкой и сложной вязи смыслов в теме церковной иерархии и ее главы — Иисуса Христа.

В круге апостолов исчезают арочки фестонов, создававших подобие нимбов вокруг голов учеников Христовых, — они окружены теперь настоящими нимбами. Во фризе, развернутом по кругу, господствует строгая изокефалия, абсолютная симметрия. Она четко обозначена в расположении фигур апостолов, чередующихся с условными пальмовыми деревьями. Иллюзионистический момент, так много значивший в смысловой интонации баптистерия Православных, снят: условность и повторяемость изображенного исключают какую бы то ни было натуральность. Даже пальмы превратились в схему: их веерообразно раскинутые кроны и симметрично свисающие плоды намекают на умоглядный идеал «пальмового древа». Устойчивость, простота построения, четкая рассчитанность интервалов заставляют про-

читывать движение апостолов как поступательное шествие. Это не вневременное разлитие благодати, наполняющей Вселенную, но целеустремленное и рационально осознанное движение, цивилизационный и эволюционный шаг истории, имеющий конкретную предназначенность. С другой стороны, в организации фриза апостолов появляется неизвестная более раннему образцу иератичность: это не столько движение, сколько предстояние «Civita Dei». Абстрактность и жесткость, характеризующие мозаику фриза, было бы опрометчиво связывать с влиянием восточных (ближневосточных, малоазийских) традиций, как это часто делается. Эти явления косвенно отражают процессы формирования романского сознания, лишь в некоторых моментах смыкавшегося с сирийской и антиохийской традициями. Аудитория этого искусства, его среда — остготы, племена, на основе которых (вместе с другими) сформируются народы латинской цивилизации. Глядя на эту мозаику, мы «присутствуем» при рождении будущего романского вкуса, основ западноевропейского средневекового искусства.

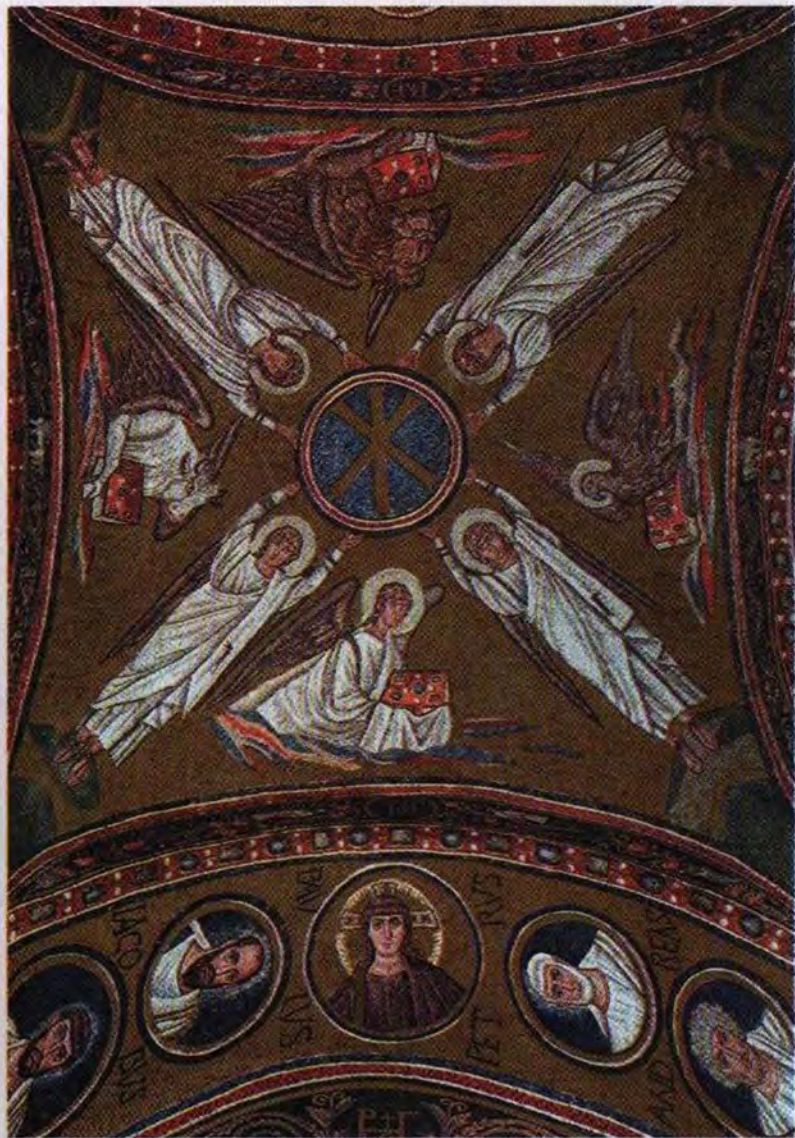
С точки зрения художественной исчезает все то, что в баптистерии Православных зиждилось на зыбкой грани реального и ирреального, все то, что придавало отвлеченной идее плотную и нарядную вещественность, а конкретное лишало укорененности в преходящем, сиюминутном. Композиция в целом и в частях строго уравновешена. Исчезают подвижный ритм, строившийся на легком сдвиге осей, гибкая, сквозная структура. В Арианском баптистерии все устойчиво, застыло и грубовато в расстановке основных композиционных акцентов. Иератическая недвижная симметрия словно иллюстрирует внешнюю понятность и догматизм мышления. Формы — крупные, тяжеловесные, они распластаны на плоскости и оконтурены жесткими линиями. В фигурах намечен трехчетвертной поворот, но лики исполнены с фронтальной позиции. Едва прочитывающееся здесь движение скорее фиксирует строгий вертикальный ритм, остановку, а не динамику. Позы и жесты практически лишены вариаций. Складки проработаны широкими плоскостями. Ритмика их параллельных, четко прорезанных вертикалей и жестких углов не связана с живописью — это ритм работы каменотеса с твердой каменной массой. В цвете нет нюансов и оттенков. Одеяния апостолов переданы крупными плоскими пятнами белого цвета, и даже цвет и ширина «истоков» всюду одинаковы. Впервые появляется золотой фон: его подчеркнутая гладкость, ровность, его ослепительное сияние заставляют фигуры выглядеть особенно жесткими, высеченными из неподвижной материи.

Лица утрачивают портретность: это сложившиеся и абсолютно неиндивидуализированные типы. Только лики Петра и Пав-

ла, исполненные в более раннее время, несколько выделяются из общей схемы, объединяющей лица остальных апостолов. Перед нами мир устойчивый, неподвижный и совершенно абстрактный. В нем нет переходов и градаций. Краски по-земному тяжелы, контуры геометризированы, но одновременно все выглядит как застывшие потоки белого света на свете золотом (цвете фона). Сияние белого на золоте создает совершенно мистический и праздничный эффект ирреального таинственного торжества Церкви, неизменной и пребывающей вовек. Однако сияющему храму даны земная конструкция и земной масштаб, невольно напоминающие особенности устройства Западной церкви. Усиление монументальной внушительности рождает ассоциации с характеристиками грядущего романского изобразительного искусства, где полная абстракция форм будет соединяться с жизненно достоверной силой и недвижимой, массивной тяжестью. Здесь, как и там, материя выглядит избыточной, но она важна в качестве демонстрации внутренней мощи изображенных персонажей. Внешняя внушительность выражает особые понятия, сопряженные с католичеством, — силы, власти и авторитета. Идея эманации духовной силы переводится в план земных, вещественных измерений. Структура мира жестко иерархична и разделена на две параллельные зоны — земную сферу и сферу божественных категорий; объединяться они должны через скачок сознания.

Равеннская *Архиепископская капелла* была украшена мозаикой в 494—520 гг. К небольшому зданию (с планом, имеющим очертания греческого креста) примыкает прямоугольный вестибюль. На продольных стенах этого вестибюля некогда в мозаичной технике были написаны латинские гексаметры, восхвалявшие совершенство украшения капеллы. Теперь мозаика утрачена, но гексаметры воспроизведены во фресковой технике. Перед нами — весьма редкий пример сопряжения храмовой декорации и своего рода поэтического экфразиса на нее, которые будут в обилии создаваться в более позднюю византийскую эпоху.

Небольшое пространство капеллы перекрыто высоким сводом. Изяществу и строгой точности архитектурного построения отвечает столь же продуманный и строгий декор. Опережая столетия, композиция капеллы демонстрирует типичное для Византии соединение внутреннего смысла изображения с архитектуроникой. Свод отводится под исключительно небесные сюжеты. На его ребрах представлены вытянутые фигуры архангелов в рост, которые поднятыми вверх руками поддерживают диск с хризмой — монограммой Христа. Замковый камень свода капеллы, украшенный хризмой, уподоблен замку свода небесного, мироздания, удерживаемого именем Христовым. Силы небесные (архангелы) держат небесную твердь наподобие античных



Архиепископская капелла в Равенне. 494—520 гг. Мозаика свода

кариатид, а окружность свода по четырем сторонам света заполнена символами евангелистов — мистического образа евангельской истины, охватывающей круг земной и небесный. Вероятнее, правда, что речь идет не о земной проповеди Евангелия, а об апокалиптическом видении Небесного Града.

На подпружных арках свода появляется венок медальонов с изображениями мучеников и апостолов. На восточной арке, перед апсидой, размещаются полуфигуры апостолов, фланки-



Апостол Павел. Мозаика восточной подпрудной арки
Архиепископской капеллы в Равенне

рующие центральный медальон с образом Спаса Эммануила. Этот композиционный мотив — своего рода ожерелье из круглых медальонов, «подвешенных» к своду, — станет впоследствии широко использоваться для украшения арок в крестово-купольных храмах. «Вращение» медальонов на склонах подпружных арок «останавливается» в центральной части арок, поскольку центральный медальон (со Спасителем) расположен перпендикулярно к оси размещения фигур в медальонах на склонах. В конхе алтаря представлено синее небо, испещренное золотыми звездами по сторонам от золотого креста в центре полусвода.

Орнамент утрачивает пышность и изобилие прежних эпох (ср., например, орнаменты более ранних мозаик мавзолея

Галлы Плацидии), становится функционально продуманным и строгим. Правда, мотивы орнаментики остаются прежними: преобладает райская тематика с плодовыми деревьями и птицами в ветвях. Орнамент явно отходит на второй план по сравнению с фигуративными изображениями. Так, в вестибюле он украшает свод, в основном пространстве капеллы он расположен лишь на узких «щеках» подпружных арок.

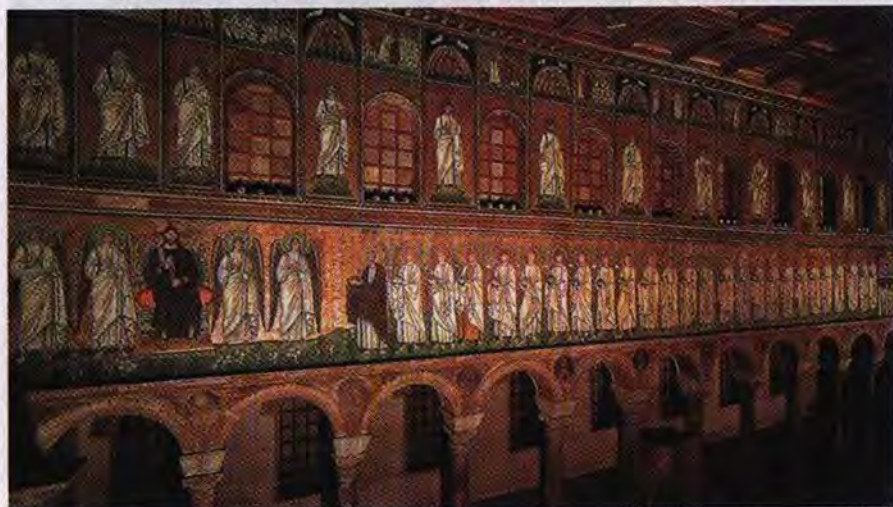
В вестибюле, в люнете над входом, помещено редкое по иконографии изображение Христа-милитарис. Он представляет собой образ юного Спаса Эммануила, облаченного в воинские доспехи на манер римского legionera, держащего в руках крест и раскрытую книгу и попирающего льва и змея. Этот образ иллюстрирует текст 90-го псалма: «Super aspidum et basiliscum ambulabis, et consularis leonem et draconem» («На аспида и василиска наступиши и попереши льва и змия», *лат.*). Псалму приписывалось магическое, охранительное значение, и в контексте последнего должно быть понято и изображение Христа-воина, ограждающего вход в свою Церковь. Текст на раскрытой книге Спасителя — парафраз евангельского изречения Иисуса: «Ego sum via, veritas, vita» («Аз есмь путь, истина и жизнь», *лат.*). Фигура ниже пояса обновлена в XIX в.

Программа росписи небольшой капеллы вдохновлена идеей триумфа Церкви, утверждаемой Христом и созиждаемой кровью мучеников. Идея эта — весьма распространенная для V столетия; в росписи Архиепископской капеллы ее отличает поразительная отобранность тем декорации, немногословность, явно свидетельствующая об обретении символом новой емкости и многозначительности.

Золото фонов воспринимается как совершенно типичная деталь. Смальта — крупнее и ровнее; исчезает ее прежняя градация в зависимости от деталей изображения, лики исполнены тем же набором, что и одежды. Схематизация материала определяет более тонкие, плоскостные линейные очерки силуэтов, абрисов ликов и их черт. Осознается полноценная внутренняя выразительность линии, становящейся самостоятельным художественным средством характеристики образа. Мозаика отнюдь не вызывает ассоциаций с мазками кисти, со скульптурной лепкой, как это было еще совсем недавно. Она создает поверхность ровную, идеально гладкую, почти зеркальную, приближенную к нечувственному иконному сиянию. Эффект ирреального лучения света от всей поверхности мозаического набора становится главным. Цвета фоновых плоскостей тонко градуированы по композиционному и по смысловому принципу. Так, фоны медальонов с полуфигурами, размещенных на золотых подпружных арках, — синие, но фон в медальоне со Спасителем — золотой. Вместо нимбов головы мучеников и апостолов окружает зыбкий ореол, подобный истечению света. Уже отмеченная строгая архитектуроника и композиционное изящество декорации идеально созвучны новой линейной четкости и выверенности самого рисунка.

В типах ликов выявлен восточный элемент, но в них нет ничего от восточной экспрессии или массивности. Тонкий линейный рисунок становится основой физиогномики. Утрачивается острота характеристик, энергия и властность, типичные для более ранних произведений. Все черты лика выглядят суше, подтянутей, его элементы — более деликатные, сдержанные и одухотворенные. Контуры отличает хрупкая очерченность. Линия — тонкая, чистая — ведется абсолютно непрерывно и безошибочно. Дублирующим штрихам, росчеркам, мазкам, требующим дополнительной работы глаза и невольно ассоциирующимся со сложностью и многообразием жизненной стихии, здесь нет места. Изящество и стильность росписи связаны с определенным минимализмом художественных средств, их сознательной сдержанностью и умеренностью. Симметрия и строгость декорации объясняются новой, внезапно открывшейся потенцией глубинного смысла. Завороженность от множества остановленных на зрителе глаз (ибо образы обращены не друг к другу, а к

предстоящему) рождает особое состояние заторможенности, отвлеченности от суеты, недвижности и духовной сосредоточенности. Все конкретное ушло как на уровне формы, так и на уровне смысла; и то и другое отличается идеальной мерой и отточенностью. Даже свечение цвета, не утратившего своей глубины, приобрело новую деликатность и прозрачность, новую согласованность всей гаммы ансамбля. По сути дела, в мозаиках Архиепископской капеллы найдена та линия, которая в Византии станет магистральной: идеальная трансформация материи для наибольшего выражения духа. Западной, романской абстракции, отмеченной в декорации Арианского баптистерия, здесь нет и следа. Последовательность и строгость в духовной ориентации



Мозаика на южной стене базилики Сант Аполлинарио Нуово в Равенне. Ок. 530, 556 гг.

соединяются с точным следованием антропоморфной структуре и верностью классическому идеалу. Иллюзорное допущено лишь для того, чтобы не исказить человеческое. Но перед нами уже не портреты «самовидцев» Христа, а иконы — достоверное приближение к первообразу, находящемуся за гранью земных отношений, в высшей реальности.

Мозаики Архиепископской капеллы завершают равеннское искусство первого этапа. Второй относится уже к юстиниановскому периоду. Правда, первый ансамбль этого хронологического отрезка был исполнен в своей основной части еще при Теодорихе. Речь пойдет о цикле *мозаик в базилике Сант Аполлинарио Нуово* (ок. 530 и 556 гг.¹⁸). Стены этой широкой зальной базилики не воспринимаются как солидные устои, их зрительная прозрачность заставляет осознавать стену как узкий промежуток между окнами. Благодаря увеличенным импостам капите-

лей колонн, ритм аркад гибкий, упругий, свободный, а сами колонны воспринимаются как бахрома, подвешенная к золотому ковру стен. Мозаики, как и в Архиепископской капелле, четко выстраиваются в единый ансамбль, где каждая часть законосообразна и не имеет смысла без целого. Обилие мозаик, блестящих, светящихся, слаженных в гармоничную композицию, придает пространству храма торжественность и импозантность, которой лишена хрупкая архитектурная оболочка. Византийское искусство впервые здесь предстает в своем законченном облике — спокойном, величавом, полном света и гармонии, создающем иллюзию обретенности Царствия Небесного.

Декорация расположена в трех ярусах, архитектурно связанных друг с другом. В самом нижнем — шествие мучеников (справа) и мучениц (слева) от западной стены к алтарю. Ритм этого яруса — частый и монотонный. Однообразие модуляций должно вызывать ассоциации с ритмом зауспокойных молитв, связь с которыми столь своеобразным способом отразилась как в подборе изображенных¹⁹, так и в средствах художественного решения. Ритм среднего яруса (фигуры апостолов и пророков в простенках между окнами) — гораздо более разреженный. Он определен не мотивом шествия, а предстоянием в зоне чистого света, отсюда его свобода, обилие пространства и воздушность. «Царство Света» зафиксировано здесь весьма необычным использованием реального света, выбивающегося снопами из оконных проемов. Фигуры разделены не окнами, а потоками света, он является средой их существования. Апостолы и пророки, фланкирующие отверстия оконных проемов, выступают как проводники Горнего Царствия предвечного Света, они открывают его врата ищущим. Фронтальные, свободно расставленные фигуры отнесены очень далеко от границы горизонтального фриза, отделяющего этот ярус от нижнего: изображенные здесь святые витают в небесных сферах. Мотив чистого, райского бытия подчеркнут присутствием птиц (голубей, горлинок, фазанов, павлинов) между фигурами и зонтиками с восседающими на них белыми голубями, а также сияющими, снежно-белыми, «как на земле белильщик не может выбелить» (Мк. 9:3), одеяниями апостолов и пророков.

Третий ярус — самый верхний и узкий — заполнен сценами чудес (слева) и Страстей Христовых (справа). Характер чередования евангельских сцен заставляет осознать дистанцию, разделяющую равеннский цикл и мозаики Санта Мария Маджоре. Здесь он впервые подчинен — и это очень важно — не хронологической или исторической последовательности, но литургии. Сцены возникают на стенах храма в том порядке, как они вспоминаются в литургическом чине: чудеса — от «Брака в Кане Галилейской» до «Исцеления в Вифезде», а Страсти — от «Тайной



Жены у гроба. Мозаика верхнего яруса базилики Сант Аполлиналио Нуово в Равенне

вечери» до «Уверения Фомы». Высказывались мнения о сирийском происхождении чинопоследования или миланском. С последним трудно согласиться, ибо в иконографии циклов действительно много восточных черт, на что справедливо указывал В. Н. Лазарев. Сирийско-палестинские особенности отмечают и иконографию отдельных эпизодов. Сцены лаконичны, число действующих лиц в них сведено до минимума, архитектура или пейзаж едва намечены или отсутствуют вовсе. Их примитивность, ориентированность на переднюю плоскость, наивно-игрушечный характер заставляют почувствовать, что сама иконография евангельских эпизодов переживала в это время стадию отработки и становления. В них чередуются два основных композиционных варианта: либо центрический с выделенной большим масштабом фигурой Христа, либо «диалогический». Замечательно, что в эпизодах до Распятия Спаситель изображается безбородым, юным, в сценах Страстей — бородастым «средовеком».

Наиболее существенным новым моментом в декорации Сант Аполлиналио Нуово является шествие мучеников и мучениц, охватывающее все пространство храма чуть выше уровня завершения колоннад. Их величественный шаг вторит размеренно-

му ритму стройных колонн, зрительно укрупняя его. Завершая движение колонн, это шествие становится идеальным архитектурным стержнем всего интерьера. Шествие направляется к образам Спасителя и Богоматери, восседающим на престолах с двух сторон базилики, перед алтарем. Царь и Царица Небесные принимают поклонение изображенных святых и вместе с ними всех верующих, пребывающих в храме. Образы мучеников и мучениц, их жизненный и духовный путь, само их медлительное шествие в пространстве храма, являясь «модулем» построения всей композиции, восприняты как идеальная мера для всех молящихся. Они — своеобразный духовный эталон внешнего и



Мученицы. Мозаика северной стены базилики Сант Аполлиналио Нуово в Равенне

внутреннего состояния христианина, идеал которого — вечное предстояние перед Богом и путь к Нему.

Золотой фон — обязательный элемент мозаичного убранства, начиная с Арианского баптистерия, — «выталкивает» фигуры изображенных за пределы стеной плоскости и объединяет их с пространством интерьера. Уже здесь возникает эффект «магической идентичности», центральный для всей византийской монументально-декоративной системы. Мученики и мученицы воспринимаются как реально присутствующие в храме за литургией, если же предположение о закладке соименных мощей в стены базилики верно, то это присутствие обретало материальные параметры. Мотив «веризма» (то есть совпадения изображения с реальностью) некогда был усилен зрительно достоверными деталями: в западной части храма, там, где начиналась процессия святых, изображены дворец Теодориха и равеннский порт Порто ди Класе, а шествие святых возглавлялось самим



Отделение овец от козлищ. Мозаика верхнего яруса базилики Сант Аполлинарио Нуово в Равенне

Теодорихом и его супругой, в арках же дворца были представлены придворные остготского владыки. По мнению Дж. Бовини, именно этот ярус более всего был обновлен при архиепископе Аньело (ок. 556—565 гг.), к этому времени относятся фигуры трех волхвов, которые появились во главе процессии мучениц, перед Богоматерью, и фигуры епископа с приближенными — на противоположной стороне. Во времена Теодориха церемониальное шествие святых включало реальных персонажей: Царь Небесный принимал поклонение вполне конкретного царя земного. Круг замыкался: земная жизнь превращалась в мистику, а мировое бытие обретало формы космического ритуала.

Несмотря на удаленность от Константинополя, четкость идейной программы Сант Аполлинарио Нуово достигает такой концентрации, что можно говорить о косвенном воздействии на создание ансамбля наиболее актуальных для этого времени идей, запечатленных в корпусе Ареопагитик, приписываемых неизвестному богослову VI столетия²⁰.

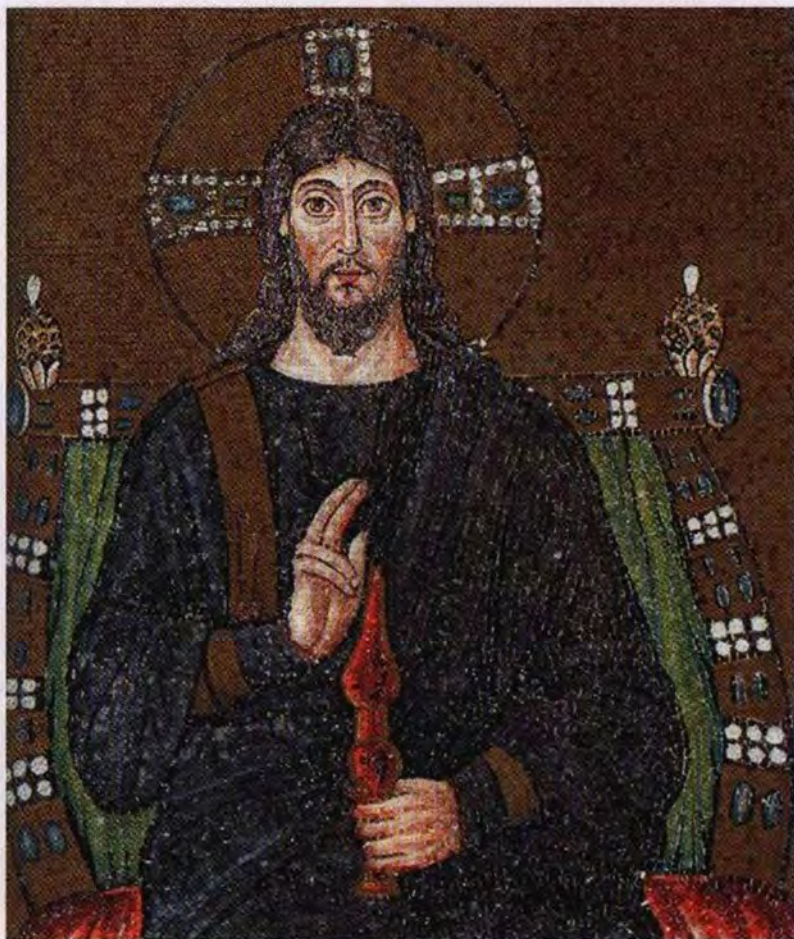
Одновременно происходит то, что можно было бы обозначить как сакрализацию стиля. Изображение намеренно стремится отрешиться от всех конкретных жизненных ассоциаций. Исчезает даже отдаленный намек на иллюзорное пространство или предметную среду действия. Наоборот, цветочки под ногами волхвов и мучениц лишь еще больше подчеркивают ирреальность изображенного. Не существует теней — изображение бесплотно и не может отбрасывать тени. Беспредельная сфера



Спас на троне. Мозаика северной стены базилики Сант Аполлинарियो Нуово в Равенне

золотого фона, окружающая фигуры, не ассоциируется с земными измерениями и параметрами, имя ей — бесконечность. Фигуры почти фронтальны. Их абсолютная повторяемость и симметрия исключают их из сферы земных отношений, обрекая на надмирное единство. Их бытие возможно только на фоне сияющего золота божественного света. Объемы схематизированы. Форма сохраняет правильные пропорции, верность анатомическому строению и округлые очертания, но становится изнутри полый, лишенной тяжести и веса. Это — графический след предметного существования материи, но не сама материя. Возможности ее сверхреального бытия подчеркнуты плоским разворотом силуэтов, идеальной вырезанностью фигур, «ковровостью» орнамента, неизменно покрывающего одежды. Мерное однообразие плотного, упругого ритма, разворачивающегося с одинаковыми интервалами, дополняет иррациональное впечатление не стояния, а парения, превращения всего изображенного в вязкий, плоский узор орнамента.

Абсолютно все воспринято как мотив узора: многократно, бесконечно повторяющиеся правильные очерки силуэтов, параллельная сеть вертикальных или диагональных складок одежд, одинаковые лики изображенных, венцы, которые они держат в руках, наконец, сам орнамент, испещряющий хламиды мучениц, и шрифтовой узор на гиматиях мучеников. Линия и ее ритм самостоятельны, они приобретают значение, абсолютно не связанное с реальностями описания объемов. Безразличие к ок-



Спас на троне. Мозаика базилики Сант Аполлинарио Нуово в Равенне. Фрагмент

руглости и пластической наглядности формы влечет за собой высвобождение иных возможностей в изобразительной системе: доминирует контур. Предметное ощущение перестает быть важным, важнее — границы вещи на плоскости, фиксирующие ее мгновенное узнавание по едва намеченному следу. По сути дела, перед нами даже не процесс изменения отношения к художественной форме, а процесс, связанный с трансформацией законов мышления. На место конкретных реалий бытия встают идеальные, неизменные, законченные формулы, легкие абрисы которых вызывают в сознании зрителя целостное представление о некоем абстрактном и извечно существующем типе.

Цвет сгущается настолько, что исчезает ощущение его реальной природы; он перестает быть материей, становится симво-

лом. Цвет (особенно в евангельских сценах, в эпизодах притч) приобретает мистическую напряженность, его сочетания выглядят не просто контрастными, но невозможными, немислимыми в земной сфере. Цветовые оттенки, их яркость таковы, что вызывают почти буквальные ассоциации с апокалиптическими описаниями. В сияющих, подобно драгоценным камням, резких, подчеркнуто дисгармоничных сочетаниях — напряженное мистическое содрогание души, заставляющее вспомнить завоораживающее видение Небесного Иерусалима: «Стена его построена из ясписа; улицы города — чистое золото, как прозрачное стекло. Основания из драгоценных камней, первое — яспис, второе — сапфир, третье — халкидон, четвертое — смарагд, пятое — сардоникс, шестое — сардолик, седьмое — хризолит, восьмое — берилл, девятое — топаз. А ночи там не будет...» (Откр. 21:18—20, 25). Драматическое заклинание в тексте и пронзительные цветовые сопоставления в мозаике преследуют одну и ту же цель — воплощать иррациональное, принудить мыслить немислимое, видеть невидимое, соединять несоединимое.

Лица представленных персонажей практически идентичны: это как бы одно и то же лицо, ипостась, одна душа в различных поворотах своего бытия. Не случайно в позднем Средневековье литературные источники обязательно подчеркивали, что в раю все будут на одно лицо, одного, идеального, возраста и вида. «Приемлющие единую пищу должны быть единообразными», — в символике Евхаристии Псевдо-Дионисий подчеркивает именно этот мотив. Однообразие святых позволяет фиксировать сверхвыразительность типа, остановленность и отрешенность. Все в целом формирует представление о создании внутри храма некоего замкнутого, идеального, строго соподчиненного мира, куда не вторгаются суета и изменчивость земных отношений, где все зиждется на законах, находящихся по ту сторону реальности. Этот мир не имеет теней и полутонов. Здесь нет зла — все благо, все сияет светом и золотом. Зло воспринято как небытие, оно существует лишь как некое допущение — для того, чтобы подчеркнуть сияние добра. Единственно возможным осуществлением жизни становится ее появление на фоне сверхбытия — бесконечного сияющего божественного света. Жизнь воспринята как отражение того, что сверх жизни, она омывается его лучами и вызывается ими к бытию. Именно поэтому огромное значение приобретает сопоставление золота и белого в одеждах: оно не связано с понятиями цвета, но воспринято как свет (из золота, но прозрачны, как стекло), как подобие «цвета» горящих свечей. Поэтому и сами фигуры приобретают явленную свечеобразность, связанную с мотивом внутреннего горения чистых душ, чье бытие, материальный состав уподоблены языкам пламени.

Фигуры движутся законосообразно, в основе их движения — порядок, чин, строгая иерархия, «таксис». Но движение это понуждаемо не конкретной целью, а горением праведных душ, горением их любви к Богу. Подобные огненным столпам света, движимые божественным эросом, устремляются они к Спасителю и Богоматери не для того, чтобы обрести обетованные венцы, но для того, чтобы осуществить высшее единство мира, созидимого любовью. Соединяя земное и небесное, реальность со сверхреальностью, святые и земной владыка уподоблялись, по тексту Апокалипсиса, «спасенным народам, ходящим во свете Бога, а цари — приносящим славу и честь мира». Не случайно во главе процессии мучениц представлены волхвы, приносящие Богоматери и Божественному Младенцу не земные дары, но то, что больше земных даров, — любовь, как высший дар, который человек может принести Богу.

Мироздание упорядочено и стройно. Соединение земного и небесного в нем, соответствие несоответствующему достигнута на основе иерархии, чина. Но это — лишь форма связи, основой же, движущей силой согласования трансцендентного и посюстороннего мира является только любовь — отражение небесного огня, согласовывающего все уровни бытия, от огнезрачных серафимов и космических величин до твари, трепетно устремляющейся в порыве любви к своему Создателю. Буквальным олицетворением темы божественного эроса, движущего «хоры стройные светил» и «хоры» святых, выглядит необыкновенная иконографическая деталь: удерживаемое Спасителем в левой руке и благословляемое Его десницей некое подобие огненной лампы или алого языка пламени²¹, который, словно жезл, воздвигает Христос, утверждая ось космоса и цель существования земных и небесных обитателей его.

Мир вообще, а особенно церковный, — это мир богообщения, мир излияния и приятия божественной благодати, в нем нет зла, все — благо, все исполнено божественной любовью. Земные персонажи (напомним, что некогда среди изображенных на стенах храма персонажей были представлены реальные придворные из свиты Теодориха и он сам с супругой) причастны небесному действу, бытие становится частью сверхбытия в полном соответствии с появляющимся в VI столетии церковным гимном, которому суждено было стать средоточием литургии: «Ныне силы небесные с нами невидимо служат...» Тем самым круг замыкается: некогда обращенные в историю библейские сцены (вспомним мозаики Санта Мария Маджоре) сменяются образами святых — соучастников небесной литургии. Место исторической драмы занимает космогония, отныне и навсегда определяющая собой мир византийского храмового действия. Происходящее, конечно, не случайно. VI столетие для Визан-

тии — время грандиозного возвращения религиозной мистерии и религиозной космогонии, потесненных в предшествующие века (III—V) доминировавшей в ритуале исторической концепцией. Это возвращение было определено центральной для конца V — начала VI в. фигурой христианского богословия, о которой уже упоминалось выше, — Псевдо-Дионисием Ареопагитом, сумевшим связать неоплатоническую онтологию (учение о бытии) и космологию с социальной проблематикой, с учением о Церкви.

Стиль и образ определены в Сант Аполлиналиро Нуово с совершенной отчетливостью и с полным соответствием духу времени. В известном смысле эти мозаики можно рассматривать как преддверие принципов византийской декорации и пример зрелого византийского языка. В следующем равеннском цикле — *мозаиках храма Сан Витале* — приемы и средства мозаичного убранства достигают окончательной выразительности и символической полноты. Историческое повествование безвозвратно уходит в прошлое. Рассказ, изобразительные мотивы сведены к минимуму, главным становится внутренний духовный смысл. Сюжеты отныне не книга для неграмотных, наоборот, необходима тонкая богословская эрудиция для того, чтобы прочесть комплекс изображений. Узнавание связано с таинственной расшифровкой смысла, доступного через посвящение. В этом мозаики Сан Витале родственны более позднему циклу в базилике Сант Аполлиналиро ин Классе.

Постройка храма Сан Витале и последующее украшение его мозаикой тесно связаны с возвращением Равенны под византийский патронат. Храм был заложен при епископе Экклесии (до 532 г.), декорация его закончена в 545-м, а освящен он в 547 г. Его постройку финансировал знаменитый банкир и последовательный сторонник Византии в Западной империи Юлиан Аргентарий.

Храм по типу — восьмиугольный мартирей с двухъярусным обходом и экседрами, раскрывающимися в центральное пространство аркадами. Образцом для него послужила одна из главных построек Константинополя — дворцовая церковь Св. Сергия и Вакха. Правда, и в архитектурной интерпретации, и в сосредоточении мозаичного убранства в алтарной части можно видеть влияние западных черт и приемов, но в целом этот ансамбль имеет облик классического византийского памятника. Очарование беспрестанно кружащегося ритма полукруглых аркад, огибающих центр храма, дополнено переливчатым блеском наборной мраморной инкрустации, украшающей стены в основном пространстве, мраморным кружевом резных деталей и капителей колонн и таинственным мерцанием мозаик, расположенных на вогнутых поверхностях апсиды и пресбитерия.

Иконографическая программа целиком определена идеей мистического жертвоприношения, пронизывающего историю и круги Вселенной. Символически тема жертвы на всех уровнях соотнесена с жертвой Христа, начиная от ветхозаветных ее прообразов и заканчивая темой принесения даров реальными светскими и церковными властителями — Экклесием, Максимианом, епископом Равенны, Юстинианом и его супругой со свитой. Не случайно центр алтаря (его свод в замковой части) увенчивает главный христианский жертвенный символ — апокалиптический Агнец, венчающий мироздание. Медальон с Агнцем поддерживают четыре ангела — символы четырех сторон света — в окружении райских деревьев и растений, птиц и животных. Склоны триумфальной арки украшают медальоны с полуфигурами апостолов вокруг Спасителя в замке арки. В конхе апсиды — Спас Эммануил, восседающий на мандорле небесного цвета. Он протягивает мученический венец св. Виталию — его представляет ангел. С другой стороны ангел подводит к Спасителю патрона — строителя церкви св. Экклесия. Из-под ног Спасителя вытекают четыре евангельские реки. В нижнем уровне апсиды — исторические портреты. Последние не только связаны с символической жертвоприношения, но и являют собой своеобразный знак триумфа императора Юстиниана и его военачальника Велизария после завоевания Равенны. Тем самым избранный архитектурный тип мартирия косвенно соотнесен с меморативными функциями сооружения, ставшего своеобразным памятником возвращения Равенны и обретения прежнего единства империи.

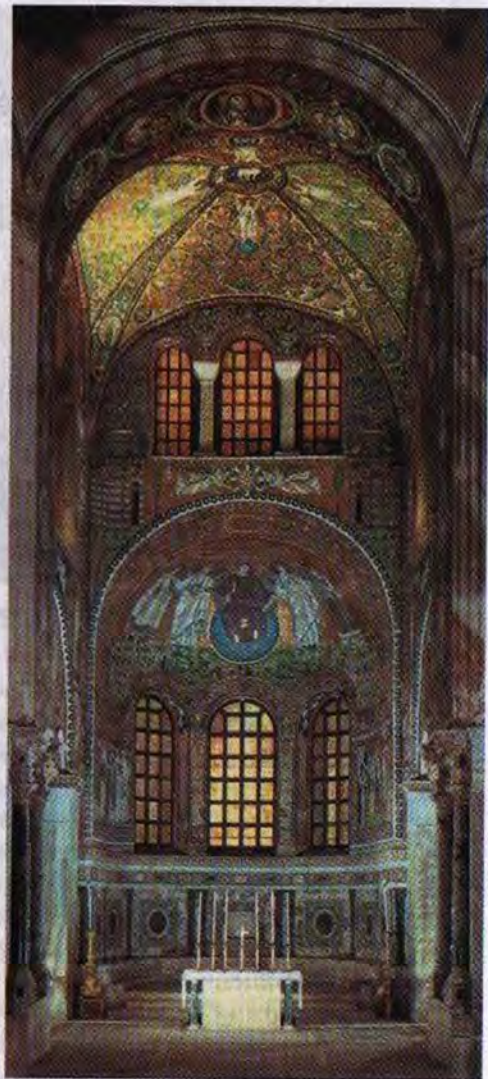
Стены пресбитерия украшены сюжетами ветхозаветных жертвоприношений в люнетах над тройными аркадами, ведущими из центрального алтаря в жертвенник и диаконник²². Выше люнетов, под аркадами второго яруса, в центре — ангелы, несущие хризмы, а по сторонам — фигуры пророков в рост (Исаия и Иеремия), символически связанные со сценами жертвы в люнетах. В этом же пророческом ряду представлены Моисей у купины и Моисей, получающий законы и пасущий стада (здесь Моисей выступает как прообраз Христа). В уровне аркад второго яруса — четыре евангелиста в рост, восседающие за пюпитрами.

Композиция росписи обнаруживает необыкновенную строгость и жесткость. Все элементы декора, начиная от сценических композиций и заканчивая орнаментальными фрагментами, заключены в геометрические рамки и четко вписаны в архитектурные границы. Вся роспись расчленена на отдельные ячейки орнаментом, архитектурным стаффажем, резко измененным цветом фона. Изображения тем самым строго фиксированы в своих границах. Упорядоченность архитектоники мозаик, математическая конструкция и симметрия выглядят как зримое

воплощение новых законов стилистики, столь отличных от прежнего изобилия. Подчеркнутая статика декорации алтаря намеренно противопоставлена постоянной динамике, текучести и разнообразию перспектив в архитектурной композиции основного пространства. В этом художественном контрасте прочитывается многозначительное смысловое противопоставление изменчивого, непостоянного мира небесной, алтарной зоны, определяемой неизменным, ясным законом.

Внутри композиций господствует та же идеальная уравновешенность. Жесткая геральдическая симметрия определяет зрительную собранность сцен, неподвижность и иератичность. Пространство окончательно утрачивает какое-либо сходство с реальностью. Все элементы сцен лишены глубинного разворота и располагаются в единой плоской проекции, параллельной передней поверхности изображения. Аппликативный принцип их размещения выглядит более строгим, чем симметричный узор орнамента. Здесь все недвижимо, лишено воздуха, сосредоточенно и безмолвно. Архитек-

турные формы, растительные мотивы, человеческие тела, уподобленные простейшим геометрическим фигурам, словно вычерчены по линейке. Материальные ткани не имеют ни объема, ни живой мягкости. Ни в чем нет живого ощущения вещества, хотя бы отдаленного намека на природное дыхание. Все создано из единой абстрактной и нечувственной материи. Вместе с тем, и это важно подчеркнуть, нематериальность не означает невесомости или облегчения веса. Тяжесть плоти даже усилена, но материя выглядит преобразенной: ей присуща неизменная и



Храм Сан Витале в Равенне. Пресбитерий и алтарь.
545 г. Общий вид



Жертвоприношение Авеля. Мозаика пресбитерия храма Сан Витале в Равенне

однородная, «стекловидная» сущность очень плотной и не подверженной изменениям субстанции с повышенным удельным весом. Поэтому человеческие тела и тела животных, архитектура и горки пейзажа кажутся «вырезными», гранеными и поблескивающими. Упорядочено и подчинено геометрии не только общее композиционное строение. Само внутреннее устройство любого предмета, объекта выстроено симметрично и уподоблено идеальному кристаллу. И в целом, и в деталях — общие принципы идеальной структуры, стройной конструкции, определяющей концепцию мироздания до его последней молекулы. Перед нами мир полностью преображенный, где осуществлен выход за границы земных отношений, за пределы законов плоти. Его законы — само олицетворение «законничества», строгого свода неукоснительно исполняемых правил, где лишенная обычной логики жертва Спасителя воспринята как логическая конструкция. Поэтому условная постановка фигур, устойчивый ритм заменяют здесь столь ценимую прежде неумовимую зыбкость пространственных отношений. Замкнутые контуры, четкие плоскости, граненые объемы, кристаллические массы формируют порядок вещей, зрительно уподобленный идеальной стереометрии магического кристалла. В этом холодном и неизменном «царстве» все определено математическими закономерностями и никакой естественный извив не способен нарушить строгой линейной логики, которой подчинено все органическое, включая деревья, цветы и облака. Даже складки драпировок ложатся

строгими параллельными рядами без штрихов и теней, знаменую полное господство чистой линии.

Цвет становится локальным. Цветовые пятна утрачивают прежнюю переливчатость, тонкие нюансы и богатство оттенков, они отделены друг от друга резкими границами, постоянно прослеживаемыми взглядом. Контур цветового пятна, как и контур линейный, становится главным средством эмоционального воздействия. Цвет отличают сгущенность и светоносность. Стекловидная прозрачность и плотность, положенные в основу вещественной передачи предметов, с полнотой позволяют осуществить главный принцип интерпретации цвета — принцип уподобления драгоценным камням. Цвету в мозаиках Сан Витале присущи те же сияние, глубина и блеск, завораживающие душу, что и природным самоцветам. Цветовые поверхности источают столь сильное световое лучение, что цвет без переходов и нюансов становится светом. Главное — достижение впечатления гладкой эмалевидной, но одновременно сияющей цветовой поверхности, излучающей и отражающей свет целиком, целыми потоками. Мозаичная поверхность — сияющая непроницаемая стена, от которой не может оторваться взгляд. Гипнотическое воздействие осмыслено как художественный закон, как главное средство в построении образа. На уровне зрительного восприятия здесь начинают действовать законы обратной перспективы: изображение уподоблено зеркалу и, источая свет, заставляет воспринимать изображенное как отражение духовного облика созерцающего. Это особенно заметно в так называемых исторических портретах, представленных в алтаре Сан Витале.

Образы земных персонажей (императорской четы Юстиниана и Феодоры и их придворных) обретают неземную твердость и магическое величие. Не разница телесного, но равенство духовного, преображенного в человеке, — главное. В историческом портрете явственно провидится икона. Простейшая композиция, почти примитивность во фризовом расположении фигур (однообразие в позах и жестах) искупаются глубиной и интенсивностью внутреннего смысла. Однообразный ряд фигур неподвижен, нет вариаций ни в позах, ни в жестах. Внешняя статика, скованность, абсолютное подобие только подчеркивают огромную внутреннюю экспрессию образов. Психологически эти образы (исключая главные действующие лица) мало дифференцированы. Поразительно другое: равная наделенность мощной духовной силой, независимо от того, представлен ли император, его военачальник или просто евнух. Эта сила воспринимается как проявление внутренней силы самого христианства. Духовное понято здесь как волевой импульс, как созидание, а не созерцание. Конечно, для Византии безусловное значение имело соборное единство приближенных, империи вокруг василевса —



Императрица Феодора со свитой. Мозаика апсиды храма Сан Витале в Равенне

всемогущего и всеблагого, осиянного свыше. Этот вневременной социально-политический контекст объясняет церемониальность, величие и торжественность изображенного, но не объясняет духовной энергии в выражении идеи общего христианского единства, заставляющей воспринимать групповой портрет Юстиниана со свитой как грандиозный символ православия, как символ священной Византийской империи, объединившей «православие, самодержавие и народность». Не лишним будет здесь вспомнить о том, сколько сил приложил Юстиниан для создания единой христианской Вселенной, для завершения целокупности христианской ойкумены. Да, он слишком опережал события, стремясь насильственно, волевым устремлением достичь того, что было достижимо лишь в уровне духовном²³. Он мечтал оформить и достроить (по выражению Г. Флоровского) целостную систему христианской жизни. Его пафос состоял в том, чтобы вся населенная земля стала не просто христианской, но единомысленной, чтобы «единым сердцем и едиными усты» славить Бога и служить Ему. Это упреждающее реальность стремление к восстановлению вселенского единства веры²⁴ косвенно сказывается в художественной и образной характеристике персонажей мозаик равеннского храма, заставляя видеть в них олицетворение неколебимого столпа веры, или, если угодно, «столп и утверждение истины» христианства.



Император Юстиниан со свитой. Мозаика апсиды храма Сан Витале в Равенне

Мозаики пресбитерия Сан Витале представляют собой новый вариант «исторического символизма». Немногословие изобразительных, повествовательных мотивов компенсируется бесконечной многозначительностью заключенного в них смысла. Можно думать, впервые здесь рождается абсолютно новый — средневековый символический язык, позволяющий соединить глубину духовного содержания с многослойностью уровней его постижения. Сложная богословская догматика библейских и евангельских сюжетов, связанных с темой чистой жертвы Христа, обретает параллели в жертвоприношении императорской четы, дароносящей младенцу Христу, подобно новым волхвам²⁵. Не случайно волхвы изображены на порфире Феодоры. Дары Юстиниана и его жены становятся символическим образом вечного донаторства христианских властителей христианскому храму, образом гармонической «симфонии» Православной церкви с православным Царством. Жертвенные литургические сосуды (потир и дискос), принесенные Юстинианом и Феодорой в церковь Сан Витале, восприняты как олицетворение участия в Евхаристии христиан всей империи: «Твоя от Твоих Тебе приносяще от всех и за вся», — поется в литургическом гимне. Тема земного дарения едина с темой вечного небесного жертвоприношения — небесной литургии, в которой наравне с ангелами служат земные властители и все верующие. Священное жертво-

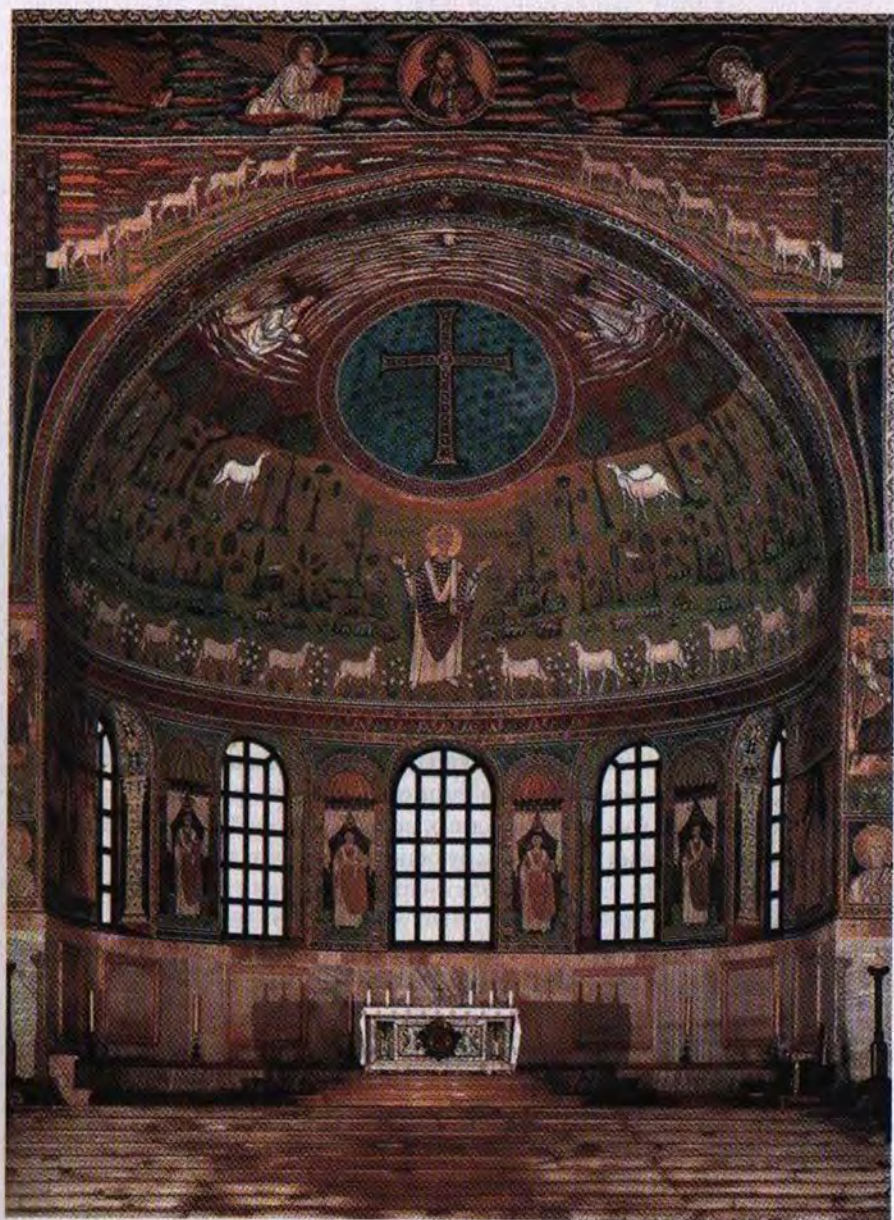


Император Юстиниан. Мозаика апсиды храма Сан Витале в Равенне

приношение объемлет мир земной и небесный, преодолевая законы времени и пространства. Благословляя Св. Дары, иерей поминает не только приносящих дары сегодня, но и ветхозаветные жертвы праведного Авеля, Авраама и Мелхиседека. Тем самым «исторический» портрет Юстиниана со свитой может быть правильно понят лишь в экклесиологическом контексте: участие императора в литургии — залог великого будущего Византии (распространено мнение о возникновении экклесиологической тематики лишь в постиконоборческую эпоху)²⁶.

Прямое сопоставление истории и мистерии, отмеченное в двух последних равенских ансамблях (Сант Аполлиналиро Нуово и Сан Витале), не случайно. Оно совпало с глав-

ной для православной литургии и богословия сменой традиций; фактическим выражением этого было осуждение при Юстиниане аввы Феодора Мопсуэстийского, главы сирийской школы богословия. Сирийская традиция трактовала литургию как повторение священной истории, как воспоминание о конкретном событии, как переживание реального, неповторимого эпизода. С появлением корпуса Ареопагитик акценты сместились: важным стало не воспоминание, относящееся к стихии веры, но таинство, доставляющее чувство соучастия в служении ангелов. Отныне, присутствуя в храме, человек не столько обращался в прошлое, сколько имел в настоящем обетование будущего. Апокалиптическое видение Царства Небесного, противостоящее изменению времени и пространства, соединяющее реальный мир со сверхпространством, миром ангелов и небесных чинов, становится главной темой литургического служения. Временное, прошедшее событие истории менее важно, чем вневременное служение ангелов в сакральном предстоянии Небесному Владыке. Иллюстрацией этого перехода явилась смена акцентов в реальной литургии. Бывший до Юстиниана главным в литургическом служении гимн «Да молчит всякая плоть человеческая», фиксирующий внимание на воспоминании о жертве Христа, уступил



Базилика Сан Аполлинарио ин Класе. Мозаика апсиды. 549 г.

свое место песнопению «Иже херувимы», появившемуся в VI в. Стихи этого гимна актуализируют идею, что верующие, в сопresтвии ангельских чинов и уподобляясь им, принимают в храме Небесного Владыку. Зримое запечатление космического сакрального действия, в котором соединяется все сущее, отныне и

навсегда — главная тема византийского храмового пространства, заставляющего свидетельствовать «преображающий символизм» этого культурного феномена²⁷.

Мозаики базилики Сант Аполлинарио ин Классе — самые поздние среди равеннских циклов юстиниановского времени. Базилика была построена при епископе Урсицине (536 г.), освящена Максимианом, поставленным на равеннскую кафедру Юстинианом в 549 г. Мозаики этого комплекса разновременны и датируются учеными различно; к середине VI в. относятся лишь росписи конхи апсиды. П. Тоэска и В. Н. Лазарев считали, что одновременно были созданы ангелы в рост на триумфальной арке. VII в. принято датировать мозаики стен пресбитерия — «Константинов дар» и жертвоприношения Авеля, Моисея и Авраама. В XI столетии были созданы композиции триумфальной арки — «Двенадцать агнцев у стен Иерусалима», Спаситель в окружении символов евангелистов.

В конхе апсиды представлена необычная композиция — это «Преображение» в абстрагированной редакции, где Христос олицетворен крестом, возвышающимся на синем, усыпанном звездами небе, а апостолы Петр, Иоанн и Иаков — агнцами, предстоящими кресту. Крест фланкирован с двух сторон полуфигурами пророков Моисея и Илии в облачных сферах. Ниже мандорлы с крестом — райский сад с вечнозелеными деревьями и цветами. В центре райского сада — св. Аполлинарий, воздевающий руки в молении, по сторонам от его фигуры двенадцать белых овец (по мнению одних исследователей, это апостолы, по мнению других — образ верующих, благословляемых св. Аполлинарием). Тем самым Аполлинарий изображен как добрый пастырь среди своей паствы, что, по мнению Дж. Бовини, буквально совпадает с текстом проповеди Петра Хризолога в память св. Аполлинария: «Ecce vivit, ecce ut bonus Pastor suo medio assistit in grege» («Здесь живет он, здесь стоит он как добрый пастырь посреди своей паствы», *лат.*)²⁸.

Стиль живописи обнаруживает явные признаки западного вкуса. Абстрактные формы нарочито упрощены, линейное начало достигает необычной даже по сравнению с мозаиками Сан Витале резкости, при этом утрачивая емкую концентрированность более раннего памятника. Широкие и бесплотные пятна силуэтов окрашены ровным цветом, который лишь и сохраняет выразительность. Внешняя нарядность, цветовая звучность компенсируют анемичность и аморфность стиля. По сравнению с мозаиками в Сан Витале росписи апсиды этого памятника поражают своей чисто внешней выразительностью и сведением живописи к принципам декоративного пятна. Сухость и заметное снижение уровня мастерства дополняют картину явно вторичного качества этих мозаик.

Более совершенными выглядят прекрасные фигуры ангелов с лабурумами на триумфальной арке. Однако они созданы, скорее всего, не ранее IX в.

Подводя итоги, важно отметить, что константинопольская монументальная живопись, возрожденная после трагических событий иконоборчества, будет опираться в том числе и на образы равеннских мозаик VI столетия. Отголоски равеннской «сверхматериальной» передачи объема можно видеть в зрелом македонском искусстве (мозаики монастыря Осиос Лукас), так что найденное здесь не будет забыто.

VI и VII вв. стали временем кристаллизации христианской культуры. Можно с уверенностью сказать, что эта эпоха явилась началом византизма как сложившегося понятия. Кардинально новый смысл этого времени определен задачей строительства христианской культуры как целого. Во главе этого движения встал император Юстиниан, осуществляя священное и теократическое призвание вселенского христианского государя. Это призвание в его глазах было особым даром Божиим, независимым от благодати священства. Именно царь, по мнению Юстиниана, призван осуществить *систему* христианской культуры. Во многом он упреждал события — именно этим объясняется его неприменное желание во что бы то ни стало восстановить вселенское единство православной веры. Юстиниан во всем подводил итоги: его целью и сокровенным смыслом его миссии было оформление целостной системы христианской жизни. По определению Г. Флоровского, он больше пекся о христианском царстве, чем о христианской Церкви. Поэтому достигнутый им теократический синтез оказался недолговечным и двусмысленным, последствия этого насильственного синтеза сказались в эпоху иконоборчества (конец VII в.). В известной степени юстиниановское время подвело итоги старому понятию имперства — в культуре, в духовной жизни, в политике. Широта, грандиозный размах, многоаспектность преобразований этого времени, богатство возможностей и полифония не найдут буквального продолжения в последующем развитии Византии: эпоха иконоборчества заставит сделать жесткий и аскетический выбор, в результате которого рамки культуры сузятся, она станет каноничнее, определеннее, пойдет по пути внутреннего углубления и прояснения своих задач. Но юстиниановский период не утратит своего значения как основы византизма.

С точки зрения политической истории для Византии время правления Юстиниана стало периодом активной внешней экспансии. Юстиниан в контексте поставленных перед собой задач

все силы употребил на восстановление Римской империи в ее прежних границах: удачные походы помогли ему вернуть Африку, Италию, Испанию. Но окончательно его мечтам не суждено было осуществиться.

Параллельно с активной завоевательной политикой ведется обширное строительство: возводятся храмы, светские сооружения и дворцы, крепости и оборонительные укрепления. Создается *Corpus juris civilis* — основа правовой науки, — сохранивший свое значение до Нового времени.

Систематизаторство в первую очередь сказывается в культуре. Константинополь — центр мира, центр государственности, культуры и образованности — пытается осуществить синтез разнородных элементов на новой основе. Существенно, что в качестве таковой признается греческий фундамент, подобно тому как греческий язык становится государственным. Это не означает отказа от римского наследия, но это определяет смену эстетической направленности. Постепенно формируются новые смысловые приоритеты: в них меньше помпезности, меньше цивилизаторских наклонностей и гражданского пафоса, отсутствует брутальность. Преобладают восточная созерцательность и углубленность, рассудочность и скептицизм и одновременно любовь к роскоши, к пышному великолепию во всем том, что должно представлять Церковь и государство.

В качестве своего рода противовеса на противоположном полюсе происходит рост аскетических тенденций: они не затрагивают культуру, но активнее, чем прежде, проявляются в духовной жизни, иногда приводят к прямому столкновению идеалов империи и пустыни, что сказывается на судьбе многих подвижников (например, Максима Исповедника).

С точки зрения духовной жизни важно, что язычество именно в эту эпоху перестает быть полюсом напряжения на уровне культа: оно превращается в гротескное и смешное суеверие. Христианство все вбирает в себя и все себе подчиняет. Правда, остаются языческие увлечения на высшем, интеллектуальном уровне, среди интеллигентной элиты общества. Но это язычество не связано с вероисповеданием, а является философским



Причащение апостолов. Серебряное блюдо. 577 г.



Триумф императора. Пластина так называемого диптиха Барберини. Первая половина VI в. Слоновая кость

увлечением светской языческой наукой и культурой. Попытки синтезировать эллинизм, платонизм и христианство, найти компромисс между Афинами и Иерусалимом будут сопровождать византийскую жизнь вплоть до второй половины XIV в.

Для общей характеристики эпохи существенно отметить поливалентность культуры этого периода, ее поразительную полноту, преизбыточность, сказавшуюся в том числе в необыкновенной творческой свободе и многообразии возможностей. Это было время жизни и творчества таких значительных фигур, как Иоанн Лествичник, Исаак Сирий и Псевдо-Дионисий Ареопагит, Максим Исповедник и Роман Сладкопевец.

Разноречивость и возможность равного проявления противоположных тенденций отмечается в словесности, архитектуре, изобразительном искусстве. Это придает художественной жизни VI–VII вв. неповторимый колорит и впечатление сложного и богатого цветения.

Архитектура

Купольные базилики.

Храм Св. Софии Константинопольской

Купольные базилики — один из многочисленных для Византии вариантов приближения к главной для нее архитектурной идее — созданию центрического сооружения, осененного куполом. В ее основе лежала глобальная для византийского сознания цель: достичь переживания Царствия Небесного здесь и сейчас, осознать апокалиптическое «времени больше не будет». Это позволяло соединить преходящее земное с вечностью, со сверхпространством, создать единый космический универсум.

Эта особая для Византии цель к VI в. окончательно соединилась с приоритетом в осмыслении христианства как религии:

культ (природное, вечно творящееся, соотносимое с мифом, а не с историей) возобладали над верой (обетованной однажды, подчеркивающей однократность происходящего, его историчность, неповторимость). Обе эти возможности были заложены в христианстве изначально, но если Запад избрал историческую перспективу — веру, то Византия отдала предпочтение культу. В литургии здесь довольно скоро центральным стал момент Великого входа, ассоциирующийся с гимном «Ныне силы небесные с нами невидимо служат». Процессийный характер священнодействия, необходимость включения в него общины верующих, преобладание в храме поперечно направленного движения повлекли за собой отказ от жесткой продольной ориентации в архитектуре храма. Доминирующим стало срединное пространство, активно выделенное и осеченное куполом. Не исключено, что в отказе от типа «чистой» базилики какую-то роль сыграли особенности восточного богослужения. В отличие от Западной церкви, где епископ входил в храм в разное с верующими время и через другой вход, на Востоке это был единый и весьма пышно обставленный процесс: владыка шествовал в храм всегда вместе с верующими. Этим объясняется увеличение числа входов и расширение храмов.

Практически параллельно происходит перенос центра богослужения с алтаря на амвон, находящийся под куполом. Это еще больше должно было подчеркнуть в храмовом пространстве зримость пребывающего, неподвижного времени, а замкнутая круговая форма купола призвана была усилить ощущение безостановочного истечения божественной благодати.

С наибольшей полнотой и совершенством эти художественные и духовные устремления ранневизантийской эпохи отразились в главном храме империи — Св. Софии Константинопольской. Это произведение занимает исключительное положение в истории искусств, в истории духовных творений. В пространственной концепции храма Св. Софии нашла идеальное воплощение тема космоса, причем отражающая не только христианские представления о Вселенной, но и более древние, уходящие в глубины античного знания и мировоззрения. Комплекс идей, понятий и ассоциаций, присутствующих в этом уникальном творении, не исчерпывается богословием, он шире догматических теологических толкований (хотя и отвечает им). Концепция этого храма не сводима к точным формулам и содержит в себе нечто всеобъемлющее для эпохи, нечто завершающее грандиозный цикл духовного развития человечества. Именно поэтому Св. София не стала идеальной точкой отсчета для развития в архитектуре темы купольного здания. Она дала мощный импульс для движения в этом направлении, но осталась уникальной, стоящей вне типологического ряда и не имеющей аналогов. К этому за-

мечательному созданию византийских архитекторов мы обратимся в конце данного раздела, прежде рассмотрев преобладающие вариации храмового зодчества той эпохи.

Основная разработка проблематики архитектуры шла в двух направлениях: это купольные базилики и крестово-купольные храмы, существовавшие на периферии Византийской империи уже с V в. Не следует думать, что с «победой» крестово-купольного типа (а он действительно с IX–X вв. стал основным архитектурным типом византийской архитектуры) тема купольной базилики была окончательно предана забвению. Этот тип по-прежнему имелся в арсенале византийских зодчих и время от времени в особых, экстраординарных ситуациях всплывал вплоть до конца XIV в. Так, по типу купольной базилики в IX в. были построены самые знаменитые святыни Константинополя — храм Влахернской Богородицы, базилика Неа Василия Македонянина, церковь Богоматери Фарос. Ни одна из этих построек не дошла до наших дней, и известия о них мы можем почерпнуть лишь из письменных источников. Следует заметить, что названные храмы входили в комплексы императорских дворцовых сооружений и в них хранились самые избранные, самые чтимые и значимые для сердца христианина реликвии, связанные со Спасителем и Богоматерью: терновый венец, гвоздь, копие, погребальная пелена Спасителя (так называемая Туринская плащаница), риза Богоматери и др. Выбором старинного¹ типа здания создатели этих храмов хотели подчеркнуть их особое значение. К сожалению, для более основательных выводов в этой теме недостаточно архитектурного материала. Можно только предполагать, что тип купольной базилики косвенно ассоциировался с самым ранним периодом развития христианства. Он мог избираться в тех случаях, когда важно было напомнить о символах — «архетипах», стоявших в начале христианской духовности и значимых для вселенского христианства. Возможно, купольные базилики каким-то образом отвечали статусу «царской» постройки. Не случайно многие из них входили в состав императорских дворцовых ансамблей или возводились при личном участии василевса в строительстве (базилика Неа Василия II, храм Богородицы Перивлепты Романа Аргира).

Важно, что купольные базилики — часто храмы больших митрополий² или грандиозные паломнические церкви. Самые блестящие из них были построены уже после появления Св. Софии, но они не воспроизводили главный столичный храм, а были его упрощенной аналогией. Наиболее простым и продуктивным способом создания купольной базилики было соединение идей базилики, крестчатой композиции и купола. Но самые совершенные купольные базилики (та же Св. София) стоят вне этого пути.

Простой тип купольной базилики представлен *храмом Алахан-монастыря (Койя-Калесси) в Анатолии*, возведенным в середине V в. Стены этой базилики уцелели лишь до основания купола, который скорее всего был деревянным. Главный неф трехнефной базилики разделен на четыре части подпружными арками. Подкупольная ячейка находится точно в центре храма, она в два раза шире остальных частей, над ней возвышался вытянутый восьмигранный деревянный купол. В верхней части центральная ячейка на углах имела особые ниши, обрамленные колонками, которые, соединяясь арками, образовывали своего рода тромпы. Храм имел хоры над боковыми нефами, отделенные от центрального пространства тройными аркадами. Несмотря на продольную вытянутость, Алахан-монастырь не похож на традиционную базилику, и не только из-за наличия купола. Здесь иначе решена ритмика пространства: нет сплошного осевого движения колонн к алтарю — они перемежаются массивными столбами, могут стоять перед столбами или внутри пары столбов, подобно колоннам тройных аркад, обрамляющих центральное пространство. Все формы, появляющиеся в интерьере, ритмически тяготеют к центральному пространству, создавая для него своего рода раму. Так, тройное окно на западном фасаде, далеко отстоящее от центра, повторяет формы тройных аркад под куполом и тем самым зрительно участвует в сквозном арочном обрамлении центрального пространства. Не удивительно, что эта необычная композиция появляется впервые в Малой Азии. Здесь всегда существовало тяготение к крупным, статичным формам, к неподвижному предстоянию перед святыней. Идея бесконечного шествия, типичная для западных базилик, казалась здесь, наверное, слишком беспредметной, не связанной с реальным сакральным чувством или объектом.

Эта постройка, сложенная из тщательно отесанных квадров камня, сочетает монументальную выразительность массивных форм с изящной классической отделкой. Коринфские капители колонн, арочки-тромпы на консолях, обилие окон, прорезающих тяжелые стены, многократно повторенные аркады лишают храм кубической примитивности.

Базилика Св. Феклы в Мереамлике (в Киликии) более чем в три раза превосходила размерами одновременный храм Алахан-монастыря: ее длина равнялась 73 м. Огромный, диаметром 10,6 м, каменный купол (не сохранился) был сдвинут к востоку. Купол опирался на массивные столбы. Базилика Св. Феклы — один из примеров трудностей с погашением бокового распора каменного купола, заставлявшего архитекторов сдвигать подкупольную ячейку то в восточном (как здесь), то в западном направлении. Между четырьмя столпами в центре храма, а также в западной его ячейке, перекрытой огромным цилиндрическим сводом,



Базилика Св. Ирины в Константинополе. 532 г. (перестроена в VIII в.). Интерьер

стоят колонны, увенчанные арками. Пространство базилики огромно, но торжественность его достигнута простыми приемами. Здесь было много изящной мраморной резьбы, стены были облицованы мрамором, но все части пространства сохраняли простые, монолитные очертания.

Принципиально такой же была структура базилики *Св. Ирины* (532 г.) в Константинополе, стоящей недалеко от старой базилики императора Феодосия и построенной почти одновременно со Св. Софией. Церковь Св. Ирины входила в состав дворцового комплекса и отличалась огромными размерами купола (диаметр 18 м) и парадным нартексом с большим количеством входов. Несмотря на масштаб венчающей части, продольные размеры базилики сокращены; и в плане, и в общих очертаниях пространственных зон прочитываются ясность и простота, типичные для зрелого вкуса византийской архитектуры. Основное пространство храма построено на сочетании почти равных по



Базилика Св. Ирины в Константинополе. Интерьер

величине рукавов — восточного, западного (он чуть шире) и двух боковых. Они группируются вокруг центрального квадрата, что позволяет отчетливо прочитывать крестчатые очертания. От базилики здесь остались лишь аркады из четырех колонн в центральной части здания да некоторая вытянутость западного рукава, структура же храма имеет явное отношение к типологии крестово-купольных зданий. Возможно, подобная отчетливость крестчатой композиции явилась результатом перестройки базилики Св. Ирины в VIII в. Зрительной цельности пространства способствует и то, что хоры, обходившие с трех сторон центр, ныне не имеют аркад, а аркады нижнего яруса представляют собой компактные структуры, заключенные между центральными столпами. Поэтому в пространстве, увенчанном мощным статичным куполом на громадных парусах, нет дробности и сложности ритма. Доминируют простота, масштабность, крупность форм. Храмы подобного типа лишены бестелесности, в них нет раство-

рения пластической формы в пространстве. Наоборот, величина пространства, включающего в себя структурную форму, создаст представление о мире, уподобленном реальному, в котором Господь выступает как воплощение силы, созидательной энергии, величия.

Та же структура, только чуть более разветвленная, характерна и для знаменитых построек VIII в. — храмов Успения в Никее (не сохранился) и Св. Софии в Салониках. Особенность последней — «раздвоение» подкупольных опор и образование в промежутке между столбами некоего подобия узкого «пятого» нефа.

Более сложной была организация купольных базилик, соединенных крестообразно. Именно такими были древнейшие базилики — храм Св. Апостолов в Константинополе, мавзолей Симеона Столпника — Калат-Семан. Эту же сложную структуру унаследовали знаменитая базилика Св. Апостолов и Пророков в Герасе (не сохранилась) и *храм Св. Иоанна в Эфесе*. Построенный в 450 г., этот храм был перестроен в 565-м. Подобно самым ранним купольным базиликам, церковь Св. Иоанна была мавзолеем. Правда, в отличие от ранних базилик ветви креста здесь стали короткими, с сильно сокращенными боковыми нефами. По сути дела, эти ветви храма даже и нельзя назвать базиликами, потому что основа каждой ветви — квадратная ячейка с опорами на углах и колонными аркадами между столбами. Каждая ячейка увенчана куполом — всего их шесть; западная ветвь вдвое длиннее других, над ней высятся два купола. Только центральный продольный неф несет в себе отголоски традиционной базиликальной выразительности, ощутимой в сохранившихся от церкви Св. Иоанна рядах колонн этой части интерьера. Поперечный неф — трансепт — весьма далек от классических ранних базилик и напоминает чисто греческие памятники, такие как базилики Ахейропиитос и Св. Дмитрия в Салониках. Сходство с последними дополнено и тем, что второй ярус, располагавшийся над боковыми нефами, представлял собой хоры, обходящие со всех сторон центральное пространство. Композицию храма отличают ясность и рациональность, возможно возникшие в результате перестройки юстиниановского времени. Пространство состоит из отдельных крупных ячеек, связи между которыми очевидны и подчинены разумной логике. В основе его понимания, так же как и Св. Софии, лежит представление об огромной Вселенной. Но в отличие от пространства главного храма Византийской империи, рисующего образ мироздания бесконечным, иррациональным и непостижимым, космос в постройках такого типа, как церковь Св. Иоанна в Эфесе, логично расчленен и интеллектуально доступен человеку. Возможно, что в них, так же как в купольных базиликах Св. Феклы в Мереамлике или Св. Ирины в Константинополе, сказалась какая-то иная тради-



Храм Св. Софии Константинопольской. 532—537 гг. Интерьер

ция, более непосредственно связанная с античным мировосприятием римского типа.

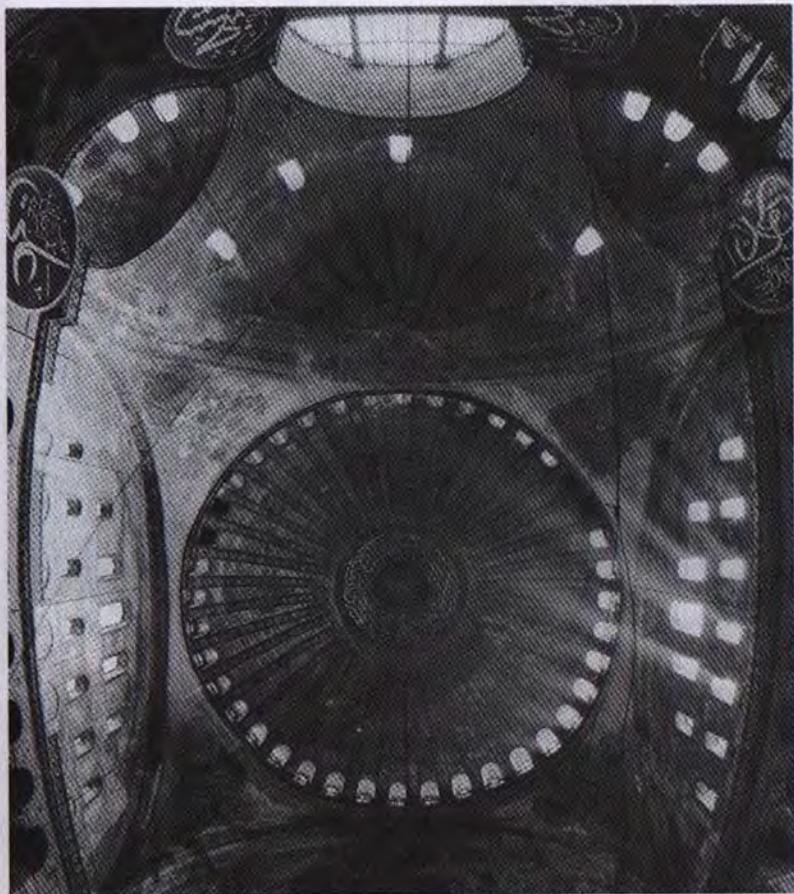
Грандиозный итог теме купольных базилик был подведен в строительстве *храма Св. Софии в Константинополе*, самого блистательного воплощения идеалов Византии, символа ее духа. Возведенный в 532—537 гг. зодчими Анфимием из Тралл и Исидором из Милета, храм явился результатом сложнейшего и тонкого теоретического расчета параболических криволинейных поверхностей, анализа динамических и статических усилий. Оба архитектора были не только строителями и конструкторами, но и знаменитыми учеными своей эпохи, прославившимися математическими и физическими изысканиями. Однако при этом появление постройки, по преданию, сопровождала тайна: возведенная на значительную высоту церковь рушилась, и это про-

должалось до той поры, пока конструкция не явилась зодчим во сне.

Храм встал на месте базилики императора Феодосия, сгоревшей во время восстания Ника 532 г. Открытый раскопками портик базилики, общий абрис ее плана свидетельствуют о приблизительном совпадении размеров и общей ориентации старого и нового зданий. Однако грандиозная базилика не была архитектурной новацией (византийское и раннехристианское зодчество знало базилики и больших размеров), новизна состояла в соединении с огромной базиликой огромного же купола. По образному определению исследователей архитектуры, храм Св. Софии стал базиликой Максенция, соединенной с куполом Пантеона³. Идеи купольной конструкции начиная с этого времени обрели для византийской архитектуры абсолютную доминанту, и очень редко возводимые некупольные здания воспринимались как очевидный анахронизм.

Вместе с тем храм Юстиниана стал не только подведением итогов развития предшествующих архитектурных идей (базилики и купольного здания, процессионного типа храма вообще), но одновременно открывал новые пути, поскольку явился совершенным центрическим сооружением, воплощающим идеи космического символизма, вселенской литургии. «Христианская церковь — не есть храм. Первоначально община, а не материальная святыня, считалась местом пребывания Бога»⁴. Лишь с возведением Св. Софии Константинопольской дом собрания верующих стал истинным храмом, воспроизводящим грандиозную структуру божественного мироздания. Не случайно и теоретическое оформление понятий храма как космоса, микрокосма произошло лишь после появления Св. Софии⁵.

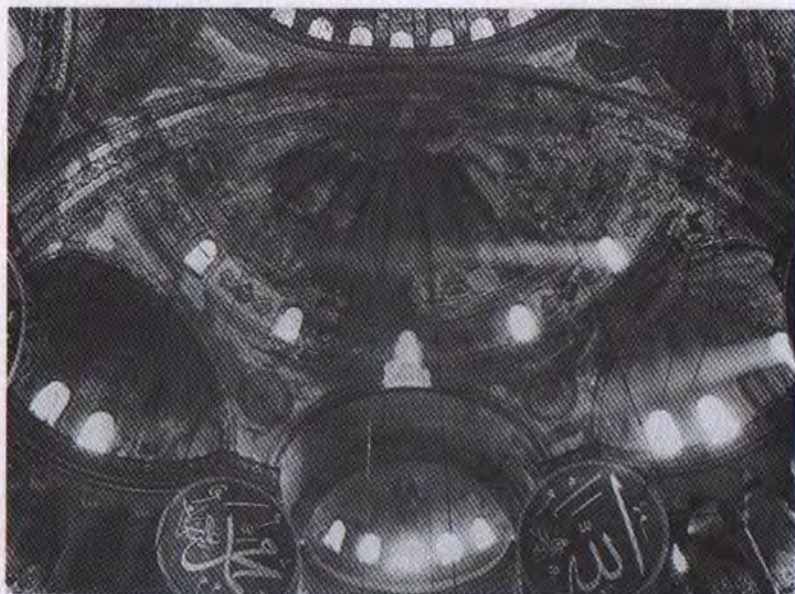
Купол, диаметр которого 32 м, перекрывает центральное пространство на высоте около 40 м, образуя в центральном пространстве почти квадрат. Тенденции к выделению центрального нефа, к менее динамичному восприятию его пространства, со всей очевидностью наметившиеся в константинопольских и греческих базиликах предшествующего столетия, здесь обрели полное осуществление. Не алтарь, недоступный для верующих, а огромное подкупольное пространство наоса стало структурным и идейным средоточием и здания, и самого богослужения. Это было бы невозможно без реорганизации литургического действия. Как уже отмечалось в начале главы, перенос в церковном пространстве центра богослужения с алтаря на амвон, вставший под куполом, отразил фактическое изменение смысла литургии восточно-христианской церкви, значение которой отныне состояло не в повторении священной истории, а в воссоздании небесного священнодействия, при котором верующие в храме принимали в свое пространство Бога, сопровождаемого ангельски-



Храм Св. Софии Константинопольской. Интерьер. Восточная зона, купола экседры

ми чинами. Кульминацией литургической драмы в VI в. стал Великий вход, сопровождаемый песнопением «Иже херувимы» (с 573 г.), большое значение приобрели вновь введенные песнопения «Единородный Сыне» (535–546 гг.) и «Трисвятое» (с начала VI в.). Во всех подчеркивалась идея мистического единства земного служения с происходящим одновременно таинством на небесах, а христиане становились новыми святыми ангелами, входящими (как земная составляющая) в космические чины и порядки, установленные Владыкой.

Смена акцентов приобрела глобальное значение. Храм Св. Софии воспринимался современниками как самое яркое воплощение по-новому осознанной идеи Церкви. Мир — это храм, созданный Богом для человека. И мир и храм — прежде всего сводчатая постройка. Сфера купола храма с его безупречно длящимся круговым очертанием становится здесь куполом небес, простертым над мирозданием, обнимающим всю Вселенную.



Храм Св. Софии Константинопольской. Интерьер. Свод апсиды

Оболочка храма легка, невесома, «яко дым», а потому ее границы прозрачны, они напоминают о незамкнутости границ Вселенной, при всей завершенности последней. Эта оболочка висит, не оказывая давления, поскольку удерживается, как и космос, десницей Владыки над бездной, — «в руке Божией концы земли». Храм наполнен воздухом и светом, льющим сверху и заставляющим сиять все пространство, зримо уподобляясь полуденной Вселенной. Разумность устройства храма зримо ассоциируется с целесообразностью мироздания, возникшего в результате продуманного божественного замысла⁶.

Итак, Св. София — образ мироздания. Привычная тектоника в этом храме кардинально переосмыслена: здесь словно не действуют привычные земные физические законы. Сами понятия формы и пространства выглядят особым образом. Форма создает обрамление пространству. Она одновременно устойчива, статична (вспомним, что под куполом храма образуется идеальный квадрат), но не имеет отчетливых границ, ибо подчинена пространству. Ее неподвижность напоминает незыблемость небесной тверди: «положил основания земли, да не подвижется». Но форма исполнена постоянно льющим движением пространства, в развитии которого огромную роль играют сферические очертания оболочки. Во всей объемно-пространственной структуре храма переливчато соединены стояние и движение, устойчивость и непрерывная динамика, пребывание и развитие. Безостановочное излияние пространства сверху —



Храм Св. Софии Константинопольской. Интерьер. Нартекс

от купола через округлые формы — напоминает молящемуся о непрерывности излияния божественной благодати. Идеально круглящаяся сфера купола, «переливание» пространства из сферы в полусферы воспроизводит идею круговорота божественной любви, объемлющей Вселенную.

Впервые разработка самой концепции внутреннего пространства приобретает значение самостоятельной архитектурной задачи, определяет главное положительное содержание архитектурного образа. Особый византийский «фокус» здесь состоит в том, что главный акцент перенесен на пространственное ядро, а материальная оболочка, при всем ее совершенстве, доведена до значения отрицательной величины, до степени системы пространственных знаков. Оболочка становится лишь способом проявления пространства, выражения его неопишуемых качеств. Пространство и формы сопряжены друг с другом «апофатически» — «от противного». В этом — принципиально новый смысл архитектурной концепции Св. Софии в русле развития христианской архитектуры. Все раннехристианские постройки передавали движение пространства ритмом отдельных пластических форм, в Св. Софии формы растворены в пространстве. Оно, в отличие от материальной формы, не может принадлежать никому конкретно (подобно тому как божественная энергия переходит к любому из причащающихся, не умаляясь в своей полноте). Особенно поразителен в этом смысле эффект постоянного раздвижения, раскрытия пространства, со всех сторон непре-

станно обнаруживающего сферу купола, создавая зрительную аналогию развертывания Вселенной из единого округлого ядра.

Красота мерного ритма крупных форм (купольные базилики) или стремительного, захватывающего душу движения колонн по направлению к алтарю (раннехристианские базилики) уступает место иному направлению — сверху вниз. Купол — самая верхняя точка в интерьере — становится и самой масштабной его единицей, безусловным центром всей композиции. Вдобавок купол, как это ни странно, является и самым тектоническим элементом Св. Софии: зрительно вся конструкция храма «прочитывается» из купола, удерживающего собой всю организацию. Исчезает вещественная ощутимость какой бы то ни было материальной массы. На ее место приходит понимание стен и сводов как гибкой, эластичной, обтекающей пространство оболочки. Характерно, что даже само строительство храма, судя по свидетельству Прокопия Кесарийского, началось не с возведения стен, а с устройства подкупольных арок на столпах, то есть с определения пространственных зон.

Ритм по преимуществу связан с движением криволинейных поверхностей, притом всегда вогнутых, высвобождающих место пространству, а не занимающих его материальной формой. Пространство интерьера огромно и изменчиво. Молящийся в нем неподвижен, а взор его постоянно следит за перетеканием пространства. Характер созерцания здесь уподоблен созерцанию грандиозного шатра небес, вращения небесных сфер, а чувственное созерцание превращается в духовное. Не случайно Прокопий Кесарийский в восторге восклицал: «Любой понимает, что этот храм создан не человеческим могуществом или искусством, но — божественным соизволением».

Одновременно с точки зрения устройства самой конструкции архитектура Св. Софии отличается предельной логичностью и разумностью в распределении масс и погашении распора центрального купола через полукупола. Купол опирается на четыре огромных столпа, стоящие на углах подкупольного квадрата. Распор гасится в продольном направлении через венки малых полукуполов, полукругом обрамляющих большие полусферы, примыкающие к центральной окружности, а с севера и юга — через гирлянды полуциркульных и крестчатых сводов в боковых нефках. Под центральным куполом находится огромный октагон, подобный восьмиграннику храма Св. Сергия и Вакха, только больших размеров. Две его противоположные грани приравнены по величине к диаметру купола. Углы этого идеального восьмигранника фиксированы двоянными опорами, работающими как контрфорсы и придающими конструкции устойчивость, благодаря чему подкупольные подпружные арки подняты на огромную высоту. Именно их подъем объясняет необычный



Храм Св. Софии Константинопольской. Интерьер. Угловые экседры

эффект парения, невесомости, присущий пространству Св. Софии, которое уподоблено вздуваемому воздухом легкому балдахину, простертому над миром. Все четыре арки несут гигантский купол, парящий над пространством. Угловые промежутки между арками заполняют огромные сферические паруса, знаменовавшие также конструктивную находку зодчих. В отличие от «эмпирического» — функционально непреложного способа оформления перехода от прямоугольника к куполу, парус являлся формой специально и гениально задуманной. К сторонам подкупольного квадрата примыкают триконхи (с запада и востока) и широкие прямоугольные пространства (с юга и севера). Все в целом образует рисунок гигантского квадрифолия, хрупкий узор опор которого огибает грандиозное пространственное целое. Эта структура воплощает религиозную и научную концепцию о равновесии динамических сил⁷.

Огромные несущие опоры хитро скрыты, «задрапированы». Со стороны центра они зрительно слиты с плоскостями боковых стен и являются частью ажурной колоннады аркад, обрамляющих центральное пространство⁸. Со стороны боковых не-



Храм Св. Софии Константинопольской. Интерьер. Аркады

фов, куда выходит их массив, они обставлены тонкими хрупкими колонками с кружевными мраморными капителями. Вдобавок все поверхности опор, как и стен, облицованы изысканным, переливчатого рисунка, бликующим мрамором. Пластическая форма нигде не может быть увидена глазом. Бестелесность, отступление формы перед пространством особенно очевидны в интерпретации колоннад. Аркады, фланкирующие центральное пространство в двух ярусах, словно втянуты в стену. Это созда-

ет особый эффект: зрительно толщина стен, несущих столбов уравнена с толщиной колонн. Пролеты колоннад высокие, но неглубокие, изящество опор заставляет воспринимать их менее материальными, чем просветы интерколумниев. Пространственная цезура более вещественна, чем само вещество.

Оси колонок в двух ярусах по вертикали не совпадают. В результате линии колонн не объединяются по мере движения вверх, а сдвинуты, что делает ритм совершенно дематериализованным. Колонки в аркадах свисают как бахромы или кружево, подвешенное к громадным люнетам стен. Стены в люнетах прорезаны огромным количеством окон и источают свет.

Взгляд не фиксируется на отдельной форме, а скользит. Самая близкая взору форма — всегда самая мелкая, гигантским остается лишь пространство. Каждый элемент этой архитектуры конкретен и материален, но все в целом порождает вышнюю красоту, которая, не находясь целиком ни в какой отдельной форме, определяет смысл каждой из них.

Световая организация храма занимает особое место. Световое кольцо в основании купола, отрезающее его от стен, делает купол «висящим» в воздухе, исполненным света, постепенно стекающего к нижним частям. Свет воспринят как единство; тьма становится аналогией разделения. В храме отсутствуют контрастные по свету зоны, как это было прежде в базиликах; все залито светом, и свет подобен воздуху, наполняющему грандиозное пространство.

Пространство воспринято как самостоятельно движущееся, льющееся. Это в особенности касается характера организации торцов храма, где вверху пространство бесконечно «переливается» из сферы купола к полусферам, подобно воде из чаши в чашу. «Границами между нефами становятся здесь не перегородки, а пространственные зоны, создаваемые рядами колонн»⁹. Ширина пространственных зон, отделяющих центральный неф от боковых, определяет ширину опорных столбов. Пары крестчатых сводов в боковых нефх разделяются пространственными ячейками.

Храм действительно воспринят как вместилище «невместимого» Бога, поскольку архитектура его кажется зрительно неопостижимой, безграничной и расширяющейся, как огромная Вселенная. Однако наряду с этой идеальной космогонией в создании Св. Софии участвовали идеи имперского пафоса: она воплощает собой не только космос, но еще и земную христианскую ойкумену, объединенную под властью единого императора. Не случайно устав богослужения, воплощением которого стал храм, называют «имперским»¹⁰. София стала храмом всех христиан, собранием кафолического единства христианской Церкви. Одновременно она была «лицом» империи, местом, где в тщатель-

но разработанном ритуале происходила встреча народа, императора и высшего духовенства. И тема явления земного владыки своим подданным превращалась здесь в поистине всенародный праздник: императорское шествие в храм в окружении более пятидесяти пяти тысяч придворных внушало восторг, благоговение и священный трепет не только христианским подданным василевса, но и иноверцам, случайно присутствовавшим при этом зрелище¹¹.

И в архитектуре храма космическое и богословское соединено со светским, дворцовым, имперским. Постройка — сложный комплекс, завершивший развитие идей и архитектурных мотивов, разрабатывавшихся в христианском зодчестве с IV в., но лишь в Св. Софии получивших наиболее совершенное воплощение. Это касается не только уже упомянутых тем базилики, центрического купольного здания, но и темы «двойной оболочки» — двухъярусного обхода. Тема оболочки-обхода, интерпретация хор представляет в Св. Софии идеи дворцовой архитектуры, ведь Св. София являлась главным императорским храмом. Хоры-галереи, проходящие на уровне второго яруса вокруг всего здания, «загибаются» в угловых частях здания, и в этих лепестковых зонах находятся самые красивые помещения с вогнутыми колонными ротондами. Хоры перекрыты самими разными по конфигурации сводами, их помещения — светлые, роскошно убранные, прихотливые по своему каждый раз новому архитектурному решению. Все богатство приемов эллинистической традиции в оформлении дворцовых интерьеров получило здесь свое развитие.

Ячейки хор не следуют друг за другом непрерывно, а соединяются через особые пространственные зоны, развернутые поперек оси движения. Это уничтожает перспективные эффекты, и каждая ячейка предстает перед зрителем как идеальный центрический зал. На хорах находились особые помещения для императора — мутатории, в которых он переодевался, вкушал пищу после причастия, принимал послов. Патриарх также имел здесь свои покои.

В нижнем ярусе бокового обхода иная структура. Четкие и чистые поверхности, плотная масса, конструктивность крестчатых и коробовых сводов демонстрирует римскую структурность форм, идею волевой собранности, созидательной энергии империи Юстиниана, унаследованные от старого Рима.

Роскошное внутреннее убранство храма не имело развернутой системы живописной декорации, да, наверное, и не нуждалось в ней. Главным украшением храма была серебряная алтарная преграда, доходившая до центральной подкупольной зоны и окружавшая амвон. Рельефные изображения Христа, Божьей Матери и апостолов на ней, характер ее убранства вызывали

восторг у современников, один из которых (Павел Силенцарий) посвятил ей в своей поэме на освящение храма в 563 г. особый раздел. Можно думать, что во вратах этой алтарной преграды до 1204 г. (то есть до захвата Константинополя латинянами-крестоносцами) совершалось таинство демонстрации верующим погребального покрыва Христа — плащаницы (Акра Тапейнозис), которую на Страстную неделю переносили из церкви Богоматери Фарос в Св. Софию. Храм был наполнен чудными иконами и знаменитыми христианскими реликвиями, но не они вызывали у находящихся здесь чувство рая на земле, а уникальное по воздействию пространство этого сооружения. «Мы не знали — на небе или на земле мы: нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем, как и рассказать об этом. Знаем только, что пребывает там Бог с людьми, и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той...»¹² Этот восторг русских послов, пережитый ими при посещении литургии в Софии в 987 г., ярче всего свидетельствует о том, что глобальный синтез культа и культуры, к которому стремился император Юстиниан, был здесь достигнут с лихвой и император с полным правом мог воскликнуть: «Я превзошел тебя, Соломон!»¹³

Изобразительное искусство

Монументальная живопись

Монументальная живопись юстиниановского времени не сравнима по своему значению с архитектурой или ранними иконами. Но самые главные ее темы и мотивы определяются в эту эпоху. Существенным результатом поисков стало достижение принципов иконного языка.

Храмовая живопись этого периода отличается множеством направлений, из которых можно выделить четыре основных. К первому относится константинопольское искусство — самое блистательное и эффектное, наполненное античными реминисценциями, но модифицировавшее их в духе неоплатонического спиритуализма. Легкое, динамичное и одухотворенное, это направление заставляло задуматься о необходимости телесного воплощения духа в материи вообще. Его художественный и образный язык не возродится после периода иконоборчества, и лишь спустя столетия найдут проявление сходные тенденции. К этому кругу можно отнести фрагменты мозаического декора из церкви Успения в Никее (варварски уничтоженной в 1920 г.), фрагмент мозаики из церкви в Фанаре (ныне хранится в Греческом патриархате в Стамбуле), большинство фрагментов из рим-

ской церкви Санта Мария Антиква, а также роспись в храме в Кастельсеприо (VI, VII — самое начало VIII в.). Более ранним временем датируются фрагменты из капеллы, примыкавшей к базилике, построенной епископом Максимианом в Пуле, в Истрии (середина VI в.).

Константинопольским по происхождению, но с другими задачами и художественными потенциями, с поисками большей определенности, большей зрительной фиксированности образа было второе направление. К нему принадлежат мозаики монастыря Св. Екатерины на Синае (середина VI в.), мозаики Сан Витале в Равенне (547 г.).

Более жесткие, линейно очерченные, с активной сакральной мотивацией образы были созданы в русле третьего направления. Его памятники располагаются за пределами Константинополя — в Салониках (вотивные мозаики церкви Св. Дмитрия), в Равенне (мозаики Сант Аполлиналио Нуово, 530 г.).

Периферийное искусство определено теми же идеями, что и предшествующее направление, но способы воплощения здесь более примитивные. Это мозаики храмов Пореча (VI в.), Панагии Канакарии на Кипре.

Основные особенности монументального искусства этого периода связаны с отсутствием отработанной системы декорации. Поиски повышенной сакральной значимости монументального образа (они параллельны тенденциям развития иконы) идут рука об руку с разрушением ансамблевости. Очень часто росписи представляют собой (как некогда катакомбная живопись) набор разрозненных вотивных фрагментов или сводятся, как в раннехристианские времена, к декорации апсиды. Хотя, вероятно, какой-то процесс кристаллизации евангельских сюжетов с целью создания взаимосвязанной системы росписи идет уже в это время. Существуют письменные свидетельства о росписи храма Св. Апостолов (конец VI в.), иллюстрирующей двуединство Христа, об изображении в Св. Софии цикла из Двенадцати праздников. Вряд ли, правда, сообщение Кориппа об этом следует истолковывать в русле традиционного для нас представления о зрелой византийской системе декора, тем более что Фотий в более позднее время, описывая центральный храм империи, ни словом не упоминает о существовании здесь росписи в доиконоборческую эпоху. Наоборот, он все время подчеркивает мысль о том, что даже эта прекраснейшая церковь выглядит голой без святых образов. По всей вероятности, для создания литургически окрашенной и символически концентрированной системы нужна была в первую очередь догматическая богословская проработка, а она произойдет лишь на исходе VIII столетия¹⁴.

Уничтоженная турками мозаика храма Успения в Никее (VII в.) известна по фотографиям, цветным копиям и описанию Ф. Шмид-



Силы небесные. Мозаика северного алтарного свода храма Успения в Никее. VII в.

та, выполненным в рамках работы Русского Императорского Византийского института. Мозаика, явно апеллирующая к возможностям сложного умозрения и изощренной богословской эрудиции, раскрывала догмат о Непорочном Зачатии. В зените свода вимы были представлены Этимасия, образ Св. Троицы, символизированный тремя лучами, опускающимися из свода в конху апсиды, где был изображен крест (символ Спасителя), после победы иконопочитателей в VIII в. замененный фигурой Богородицы с Младенцем¹⁵. На склонах свода вимы, фланкируя Престол Уготованный, стояли ангелы в рост, обозначенные в



Силы небесные. Мозаика северного алтарного свода храма Успения в Никее

сопроводительной надписи как «образ Святых Сил Небесных». Тема изображения тем самым связана не только с иллюстрацией догмы Непорочного Зачатия, но с демонстрацией служения небесных сил таинству Воплощения Господа. Поклоняясь Всевышнему, изволившему принять человеческий облик ради спасения мира, силы небесные предстают в акте сотворчества с процессом домостроительства Господня. Каждый из ангелов поименован: Архе, Дюнамис, Кириотитес, Экзойтес. Почти фронтальные, но с намеченным поворотом друг к другу, фигуры стоят в классических античных позах с легким хиазмом. Они вздымают штандарты с надписями «Агиос, агиос, агиос» — начальными

стихами литургического гимна («Свят, Свят, Свят Господь Саваоф, исполнь небо и земля славы Твоя»), предваряющего пресуществление, то есть чудесное воплощение Св. Даров в тело и кровь Христовы. Тем самым они выступают как свидетели и участники славы Господней. Соединение абстрактности идеи с конкретностью ее воплощения несет на себе явный привкус неоплатонических и ареопагитических аллюзий. Можно сказать больше: возникновение такой темы, тем более образов небесных сил с обозначением их имен, было невозможно без появления корпуса Ареопагитик.

Знакомство с сочинением Псевдо-Дионисия сказывается не только в теме изображения, но и в художественном языке. Мозаика представляет мир тайноведения, мир посвященных и участвующих в мистерии. Заданный самой тематикой образ материи, находящейся в стадии воплощения, превалирование эйдоса (идеи) над вещью получают претворение в стилистике живописи. Однако греки не были бы греками, если бы не умели облечь все это в неуловимо чувственные формы. Орнамент, окружающий изображение, — плотный сочный, тяжеловесный — формирует представление о зримости позы под ногами ангелов, о «реальности» их бытия в пространственной нише. Фигуры облачены в богатые одежды, и каждая ее деталь, крылья, кресты посохов, ромбы лоров, несмотря на хрупкость, конкретны и ярки. В интерпретации фигур, несмотря на распластанность лоров, много объема, натуральности. Но особый греческий «фокус» состоит в том, что все объемное передано легко, трепетно и неуловимо. Для этого избрана особая техника мозаичного набора. Мельчайшие кубики смальты разной величины все время изменяют направление своего движения даже на поверхности фона, создавая ощущение постоянной вибрации. Это приводит к редкому эффекту — соединению телесной



Ангел Дюнамис. Ангел Кириотитес.
Фрагменты мозаики южного алтарного
свода храма Успения в Никее

ощутимости с невероятно зыбкой подвижностью, так что изображенное воспринимается на грани яви и неявленного. Постоянное явление и ускользание от взора соответствует небесной природе ангелов.

Поверхность золотого фона не просто воздушная стихия, но особая трепетная энергия. Это — «космос, населенный невидимыми волями», как его определял Максим Исповедник¹⁶, своеобразно вторя словам Фалеса: «Все полно богов». При внешней статике и фигуры, и фон исполнены непрестанного движения, биения и мерцания. «Творишь ангелы свои — духи и служителями — пламень огненный, Господь, шествующий на крылах ветров», — эти стихи 103-го псалма являют своеобразную словесную параллель сокровенному смыслу мозаик. В огневидных, огнезрачных и светозарных ангелах храма Успения телесная и вполне иллюзорно переданная красота зримо перевоплощается в создание духа. Тема чувственной привлекательности переведена в тему экстатического внутреннего озарения, преображающего физическую материю, заставляющего гореть нежные «девичьи» лики ангелов мистическим восторгом. Тип ликов, их характеристика поражают хрупкой чувственностью, почти болезненным изломом. В этой особенности ощутимы отголоски неоплатонической традиции, где болезненность адекватна воплощению духовности¹⁷. Античная красота выступает здесь в таком обличье, что становится несоизмеримой с телесной оболочкой, выходит за границы материального, а физическое выглядит почти некрасивым. Утонченный маньеризм позднего эллинизма возвращает себе свои права, невзирая на хронологическую и духовную дистанцию, разделяющую мозаики Никеи и эпоху окончания античной культуры.

Световидная вибрация смальты, «рокайльная» переливчатость фактуры, фарфоровая глубина, прозрачность и матовость цвета, безусловно, наследуют традиции античного иллюзионизма, который, однако, выступает здесь в особом ключе: благодаря блистающей световой игре кубиков плоть ангелов воспринимается не как плоть на самом деле, а как «одеянье света», как тончайшая духовная субстанция, словно и не нуждающаяся в полном воплощении. Описывая такое преображенное естество, Максим Исповедник употребляет образ раскаленного железа — не металла, не газа и не жидкости, но всего вместе. Псевдо-Дионисий Ареопагит сравнивает ангелов с огнем молнии и огнем жертвоприношения¹⁸. Христианская агиография и гимнография постоянно свидетельствуют об «огневидности» ангельской природы. Зыбкость переходов между материей и духом в никейской мозаике соответствует парадоксальности темы: ангелы славят *телесное* Воплощение, но в абстрактных символах, и сами выглядят странно, как тени, готовые ускользнуть. Существует из-

вестное внутреннее противоречие с христианскими представлениями о материи, созвучное античным представлениям об отсутствии телесного бытия за границами материального мира, в том числе и за гробом. Мир совершенных идей, предшествующих земному воплощению вещей и тел, здесь словно и не нуждается в материальном бытии. Понятие телесного воскресения, пришедшее с христианством, не было укоренено в традиционном греческом сознании, и отголоски платонических воззрений на материю будут еще долго ощущаться в византийском искусстве. Не случайно VI Вселенский собор 680 г., утверждая православную точку зрения, подчеркивал тезис о не абсолютной бестелесности и невидимости ангелов, многозначительно оговаривая: «как это говорят язычники»¹⁹. Текст констатирует «воздухообразную и огнеобразную природу ангелов» в соответствии со стихами уже приведенного выше текста 103-го псалма. Возможно, какое-то косвенное отражение этой полемики сказалось и в особенностях художественного и образного языка мозаик Никеи, сумевшего столь необыкновенно соединить изощренную догматику с откровенным артистизмом, абстрактную отвлеченность с индивидуализмом и конкретной ощутимостью каждого образа.

Важно отметить, что, в отличие от многих других образцов христианской живописи этого периода, в Никее нет никакого упрощения или схематизации античных приемов. Наоборот, именно рафинирование, особая изысканность в характере использования эллинских иллюзионистических средств приводит к неиллюзорному результату. Наверное, путь, предложенный мастерами этих мозаик, был слишком сложным и скорее вызывающим вопросы, чем дающим ответы. Вероятно, это было одной из причин, по которым живопись и образы такого типа не нашли продолжения за пределами периода иконоборчества.

Голова ангела из церкви Николая в Фанаре VII в. (ныне в музее Греческого патриархата в Стамбуле) представляет тот же вариант идеальной живописи для константинопольской элиты, богословствующей на христианские темы и постоянно оглядывающейся на платонизм. Та же переливчатая игра кубиков смальты, что и в никейской мозаике, выглядит здесь едва ли не еще более нежной. Особенное очарование и стильность голове ангела придают пышные золотые, переплетенные косы волос.

Памятники такого толка и такой ориентации — а их, наверное, было много в Константинополе — не сохранились. Они были разрушены иконоборцами. Между тем представление о подобной живописи в собственно иконоборческую эпоху (VIII в.) можно получить по двум циклам, уцелевшим за пределами Византии, на территориях Западной Римской империи, в Италии: это фрески в церкви Санта Мария Антиква в Риме и в Кастельсеприо близ Милана. Существуют многочисленные сви-

детства возможностей проникновения греческих мастеров и византийского влияния в Италию этого времени. Среди главных — приход к власти в Византии императоров-иконоборцев и гонения на иконописцев. В Риме VI–VIII вв. отмечают усиленное греческое влияние, поскольку на папском престоле в это время находились подряд десять выходцев из Греции. Между Тибром и Авентином возник особый квартал *Ripa graeca*, второй греческий квартал Рима носил название знаменитой константинопольской святыни — Влахернский. При римской базилике Санта Мария ин Космедин функционировала греческая школа — *Scuola graeca*. У греков в Риме в это время были собственные церкви и монастыри, находившиеся под патронатом Византийского патриархата и подчинявшиеся греческой юрисдикции. Интерес к греческому искусству на Западе был настолько широк, что папы почитали за честь возможность подарить королям греческие рукописи. Так, Павел I послал в подарок Пипину Короткому собрание греческих книг²⁰. Это объясняет возможность создания в Италии таких высококлассных памятников, о которых пойдет речь ниже.

Фрески церкви Санта Мария Антиква в Риме, расположенной при входе на Палатин, представляют собой разновременный и разнородный ансамбль. По сути дела, это комплекс вотивных изображений, не связанных между собой. Возможно, косвенное влияние на такой характер декора оказало то обстоятельство, что этот период еще был связан со временем интенсивного формирования и защиты икон, поэтому монументальная живопись часто воспринималась как своего рода проводник иконы. Фрески распадаются на три группы: самая ранняя — рубежа VI и VII вв., 705 г. и более поздняя — конца VIII в. Византийским мастерам принадлежат две первые группы, именно здесь — греческие надписи, восточная иконография и стиль. Фрески занимают участки стен в небольших капеллах, на которые распадается помещение старой церкви. Даже созданные в одно время фрески, располагаясь в различных компартиментах, не имеют какой бы то ни было связи между собой.

К самым древним фрагментам относятся образы св. Анны и Варвары, св. Дмитрия и группы мучеников с характерной надписью: «имена их знает Бог» (по общему мнению, это братья Маккавеи и их мать Самона). По стилю и художественной манере эту группу отличает блистательное качество и полная свобода живописного языка. Поразительнее всего — виртуозный монументализм, связанный со спонтанной, экспрессивной работой кистью. Перед нами — артистичные «скизцы», наброски, мгновенно запечатлевающие на поверхности стены стремительно возникающий творческий замысел. Раскованная, естественная постановка фигур, незатрудненная пространственность, отсут-



Братья Маккавеи и мать их Самона. Фреска церкви Санта Мария Антиква. VII в.

ствие какой бы то ни было застылости в ритмике, в позах, во взаимном соотношении персонажей обнаруживают свойства словно внезапно возрожденной помпеянской живописи, причем в ее самых лучших примерах. Не случайно для характеристики этого искусства Х. Бельтингом, как и другими исследователями, употребляется понятие «*perennial Hellenism*» («вечный эллинизм») ²¹. Эффект широких, летящих и одновременно понимаемых структурно одежд, переданных естественно, но масштабно, без всякой детализации, демонстрирует истинное чувство монументальности.



Благовещение. Фреска церкви Санта Мария Антикава. VIII в.

ментального. Формы лепятся светом и тенью, широким, свободно брошенным мазком, «граничащим» и стремительно фиксирующим их структуру. Они совершенно не похожи на ровную и нейтральную поверхность иконы, и единственная «иконная» аналогия, которая могла бы отчасти «работать» здесь, — это образ апостола Петра из синайской коллекции VI в. Лица исполнены «вдохновенной некрасивости», экстатического порыва и внутреннего горения, иссушающих плоть и преобразующих темпераментную стихию языческих вакхических сюжетов Помпей в нечто совершенно иное. Образы семи братьев Маккавеев и их матери Самоны, картина их огненной смерти сродни ассоциациям, избираемым Ефремом Сирином в его гимнах. Об-

щая конструкция композиции (ее вертикальный стержень — столпообразная фигура Самоны, фланкированная широко развернутыми светлыми, облаченными в раскидистые одеяния фигурами двух старших сыновей), ее детали соотнесены с образом взлетающей птицы — метафоры воскресения. Особое выделение «диалога» Самоны с самым младшим сыном (он стоит на самом переднем плане, выдвинут из чреды братьев), уподобление ее тонкой и сжатой фигуры посоху также заставляют вспомнить гимн Ефрема. Очистительная сила духовного огня, изменяющего внешний вид и внутренний облик мучеников, делает фрески Санта Мария Антикава несравнимыми с эллинистической образностью: она прошла сквозь горнило христианской гимнографии и опыт христианского вероисповедного рвения. При взгляде на эти изображения всплывает в памяти не только зрительный ряд помпеянских сюжетов, но в не меньшей степени — некоторые фрески катакомб. И в них для сравнения (как и в живописи Помпей) мы невольно отыскиваем не нежные античные пасторали, а образы, исполненные экстатичности и духовного азарта. Этот особый круг аналогий может быть объяснен специфической духовной ситуацией, возникшей в годы, предшествующие иконоборчеству, когда исповедание православия

вновь потребовало силы духа и способности на жертву, как это было в эпоху раннего христианства. Вероятно, отсутствие прямых точек соприкосновения с византийским искусством VI в. (в пределах сохранившегося наследия) определено этим обстоятельством.

Это искусство, абсолютно чуждое Риму VI–VIII вв., явно принесено сюда греческими художниками, по мнению Х. Бельтинга, благодаря западным заказчикам византийских икон²².

Вторая группа фресок Санта Мария Антиква («Богоматерь с младенцем», «Даниил во рву львином», «Апостол Андрей», «„Прекрасный“ ангел» и «Благовещение») характеризуется не менее высоким уровнем исполнения, но строй ее образов иной. По сравнению с гораздо более импульсивной первой группой эту живопись отличают длинные круглящиеся линии, широкая и мощная, менее изящная и одухотворенная интерпретация форм, более нежный и холодный колорит. Эффекта эскизности, легкой стремительности здесь гораздо меньше, отсутствует впечатление необыкновенной внутренней энергии и духовного экстаза. Зато появляется иное. Формы выглядят более массивными и крупными, пластически обозначенными. Монументальное впечатление достигнуто не стремительностью «освоения» поверхности стены, не пространственным размахом, а крупным масштабом, грузностью фигур, их осанностью и репрезентативностью. Императивность поз, усиление пластики жеста, внешнее спокойствие и внушительность позволили обнаружить влияние на греческую систему римского имперского начала²³. Более вероятными выглядят точки соприкосновения с кругом энкаустических икон, на наш взгляд созданных в Александрии. Мы имеем в виду «Богоматерь с Младенцем» и «Иоанна Крестителя» из собрания Порфирия Успенского (Музей западного и восточного искусства в Киеве). Конечно, иконы тяжелее по фактуре, абсолютно иные по колориту, но тенденции к массивной пластической лепке формы, плотным и широким мазкам, драматизму, характеризующему персонажи, — общие. Возможно, права была М. Авери, находившая в иконографии этих фре-



«Прекрасный» ангел. Фреска церкви Санта Мария Антиква. VIII в.



Бегство в Египет. Фреска алтаря церкви Санта Мария в Кастельсеприо. Конец VII в.

сок аналогии с александрийским кругом. Не случайно и Х. Бельтинг настаивает на отождествлении образа Богородицы с фаянсовыми портретами и погребальными портретами в ларариях²⁴.

Третий цикл фресок Санта Мария Антиква не имеет ничего общего с греческим кругом. «Распятие с предстоящими» интересно для нас лишь с точки зрения иконографии (Христос изображен здесь в длинной пурпурной тунике с клавами, как триумфатор), но не живописи.

В наиболее чистом и совершенном виде блистательные качества византийской живописи проявились во фресках небольшой церкви Санта Мария в Кастельсеприо близ Милана. Роспись датируется исследователями по-разному: к концу VIII в. ее относят П. Тоэска и В. Н. Лазарев, к IX столетию — А. Грабар, к X в. — К. Вайцман²⁵. Живопись сохранилась лишь в восточной апсиде храма. Роспись располагается в три регистра. Два верхних — это сюжеты из жизни Богородицы и детства Христа. В верхнем — «Благовещение», «Встреча Марии и Елизаветы», «Испытание водой обличения», «Сон Иосифа», «Путешествие в Вифлеем». В среднем — «Рождество Христово», «Благовестие пастухам», «Поклонение волхвов», «Сретение». В нижнем ярусе — архитектурный иллюзионистический декор: висящие на круглой балке, перевитой лентой, ткани. В центре апсиды — престол с Евангелием. Над окнами располагались три медальона с полуфигурными

изображениями. Было высказано предположение, что это Деисус. Триумфальная арка украшена прекрасными фигурами летящих ангелов со сферами и скипетрами по сторонам от медальона с Этимасией. А. Грабар считал, что литературной основой иконографии росписи стали тексты Протоевангелия Иакова и Евангелия Псевдо-Матфея. Ближайшую аналогию росписям Кагельсеприо он обнаруживал во фресках Красной церкви в Перуштице (Болгария). В. Н. Лазарев полагал, что замысел ансамбля связан с распространением в Северной Италии арианской ереси и необходимостью иллюстрации догмы Воплощения.

Сцены росписи почти лишены разгранок и воспринимаются как однородное пространство. Живопись разворачивается на стенах полукруглой апсиды подобно развиваемому свитку, и циклический характер композиции утверждает естественность разворачиваемого пространства. Архитектура — различные портики, здания помпеянского типа, конхи, экседры представлены не как неподвижные статичные объемы, а как легкие пространственные структуры. Им вторят столь же органично понятые блоки скал, деревья и другие элементы пейзажа. Незатрудненность в оперировании стаффажем создает поразительно живую реалистичную среду. Фигуры отличаются необычной подвижностью, сложностью ракурсов, абсолютной нескованностью поз. Они не только жизненно достоверны в характере своего передвижения в пространстве, но даже как бы слегка размагничены, настолько податливы и свободны их тела. Никакой фронтальности, статики или даже статуарности нет и следа. Кажется, не существует такого разворота человеческого тела, который бы не мог быть передан с непринужденностью и абсолютной правильностью антропоморфных отношений. Гармония взаимодействия фигур между собой и пейзажем рождает впечатление вдохновенной простоты общения, легкости бытия. Кажется, что не устойчивые связи земного материального существования, а ритм духовной жизни определяет сопряжения людей и соотношения предметов, саму архитеконику мироздания.



Церковь Санта Мария в Кагельсеприо. Фреска алтаря, верхний фриз. Конец VII в.

Складывается убеждение в существовании сквозного, пронизывающего, объединяющего все и вся духовного импульса, духовного устремления, создающего пронзительное единство Вселенной, изображенной на стенах церкви. Перед нами космогония нового свойства: единство пространственной среды огромного незамкнутого мира возникает благодаря тому, что он постоянно создается, корректируется волей Бога. Динамическое начало, а не статичное, идеальное пребывание положено в основу мироздания. Воля Бога, создающего Вселенную, — не точка отсчета творения, но точка касания земного и небесного. Единство космоса, единство небес и земли знаменуется прежде всего их равной пронизанностью божественной энергией, заставляющей воспринимать их как среду действия Св. Духа.

Человек в этой одухотворенной Вселенной — ее средоточие. Он воспринят как мера для построения пейзажа, архитектурного ландшафта и каждой его отдельной формы; его фигура корректирует рисунок склоненных деревьев и горок, он — органичный масштабный «камертон» для всего изображенного. Поэтому так легко, свободно и раскованно он взаимодействует с окружающим миром, в нем нет статуарного противопоставления себя — среде. Он воспринят как середина и средоточие всего бытия, обнять и объединить которое — его цель. Отсюда — непринужденная гибкая грация тел, демонстрирующая едва ли не большую гармонию, чем в лучших античных образцах. Изначальное противоречие между живой и мертвой природой, между предметом и человеком, волевое преобразование окружающего мира заменены здесь сказочным «райским» служением вещей человеку. Только человек может объединить все сущее со Словом, и это его особое призвание объясняет органичность взаимного общения мира вещей и мира людей. Именно поэтому в художественной системе фресок Кастельсеприо такое огромное значение приобретает импульсивность разворотов, особая непринужденная свобода перемещений в пространстве, рождающая впечатление спонтанности происходящего.

Стремительно летящие, вздуваемые ветром, опережающие движение тел драпировки не имеют веса и выражают самую душу динамического начала — своего рода стихии движения, присущей всему изображенному. Ткани изображены шелковыми, прозрачными, блистающими. Они переданы нежными, размытыми «акварельными» оттенками сиреневого, розового, голубого, светло-желтого. Вдобавок цвет изнутри как бы высвечивается, имеет перламутровые переливы. Но красота колорита сама по себе здесь значит очень мало. Эффект прозрачности тканей (с обязательными белильными обводками — беглыми эскизными линиями и штрихами, отмечающими границы летящих одежд) должен продемонстрировать пронизанность материй облачений (и всего



Сретение. Фреска алтаря церкви Санта Мария в Кастельсеприо

материального вообще) светом. Весь мир находится в динамике, в стремлении, а движущей силой этого процесса является свет, который пронизывает изнутри материальную подкладку мира и, становясь ее основой, придает ей особые качества. Благодаря божественным логосам преобразуются материальные начала мира и открываются новые для него перспективы. Возможно, не случайно среди персонажей фресок Кастельсеприо практически отсутствуют милостивые типы. Их лики — внешне некрасивые, экспрессивные — поражают запечатлением красоты внутренней, подвижной жизни духа, столь преображающей внешнее и телесное.

Все изображенное представлено в состоянии божественного экстаза, особой восторженности, вдохновения, превышающего человеческие и природные пределы. Просвещение мира и человека божественным сиянием приводит к внешнему обнаружению озаренности, зримому запечатлению самой стихии мысли. Складывается убеждение, что между замыслом и его воплощением здесь нет промежуточных стадий: художественное творчество спонтанно, как сам акт высшего творения. Особая легкость касания кистью стенной поверхности, эскизность воспринимаются здесь не просто как отражение виртуозности и блеска художественной манеры, но как воплощение творческой позиции и духовного кредо. Впечатление одинаковой легкости субстанции вещей и людей соединяется с поразительным богатством фактуры. Прозрачные, сияющие изнутри поверхности, широкие лессировки сочетаются с редкими матовыми участками. Многообразие и красота чувственных явлений восприняты в этой росписи в соответствии с учением Максима Исповедника, который богатство и прелесть земных вещей объясняет «игрой» с человеком Бога, понуждающего поднять завесу над материей и увидеть за ней сокровенный внутренний смысл — таинственное одеяние Слова. Чувственный мир здесь словно невещественен в своих качественных основах: он есть лишь таинственное сгущение, уплотнение духовного. С чем-то подобным, но в противоположном выражении, мы уже сталкивались в мозаиках Сан Витале в Равенне, только там это сказывалось в особой уплотненности, кристалличности всего изображенного, его, если угодно, сверхматериальности. Но в миланской росписи статика равносильна небытию. Благодаря приобщению к Логосу материя возникает из небытия, и процесс этот зримо дан в легкости соприкосновения кисти с поверхностью изображения, в динамике одухотворения всех форм. Чувственный мир здесь не нуждается, как в Равенне, в подчеркнуто устойчивой фиксации, чтобы продемонстрировать, что он — не преходящий призрак, не умаление высшего бытия. Умопостигаемая духовная суть мира передана через трепетный характер самой живописи, при этом тончайшая дематериализация формы не устраняет самой формы. Материя не аскетизирована, не стилизована, не закована в жесткие границы — «мертвые кожи» (как определяют материальное бытие святые отцы) неизменных контуров, как не уничтожено ощущение свободной воли человека. Она возвышена и просвечена духовным смыслом, благодаря чему являемое постоянно соотносено с извечно сущим.

С точки зрения внутреннего смысла фрески Кастельсеприо означали фиксацию принципиально новых позиций богословия, пришедших в христианское сознание вместе с Максимом Исповедником²⁶. Понятие движения, в категориях платонизма и пла-

тонически окрашенного богословия (Ориген) рассматриваемое как зло, категория материи, приравниваемая там же к небытию, получают новый смысл и новое оправдание. Оба эти понятия, по мысли Максима Исповедника, с начала до конца коренятся в замысле Божиим, и присутствие их придает последнему гармоничность. Тем самым история, которая в платонической концепции была исключительно результатом грехопадения, обретает положительный — христианский смысл. Сущность всех рассуждений Максима Исповедника сводится к доказательству реальности божественного творения, его свободы, динамичности и независимого существования. В тварном мире присутствует свободная воля, истинное назначение которой — в движении по



Рождество Христово. Богоматерь. Фреска алтаря церкви Санта Мария в Кастельсеприо

направлению к Творцу. Максим дерзновенно утверждает, что чувственный мир — не умаление или искажение духовного. Оба мира *одинаковы* по своему составу, внутренне гармоничны, и лучшим выразителем этой гармонии является человек. Понятия спасения человека, обретения им Царствия Небесного становятся у Максима космическими понятиями. Царствие Божие у него не цель личного спасения человека, но *реальность*, заставляющая человека любить все творение и заботиться о его спасении. Жизнь, история, цивилизация и культура оправданны, потому что, как и человек, устремлены к Творцу. Не случайно поэтому во фресках Кастельсеприо события жизни Спасителя и Богоматери трактуются не только исторически и мистически, но в первую очередь как образы космических процессов. В особой гармонии всей Вселенной, представленной на стенах церкви, в соучастии природы и вещей в делах человека явственно прочи-



Благовестие Иосифу. Фреска алтаря церкви Санта Мария в Кастельсеприо

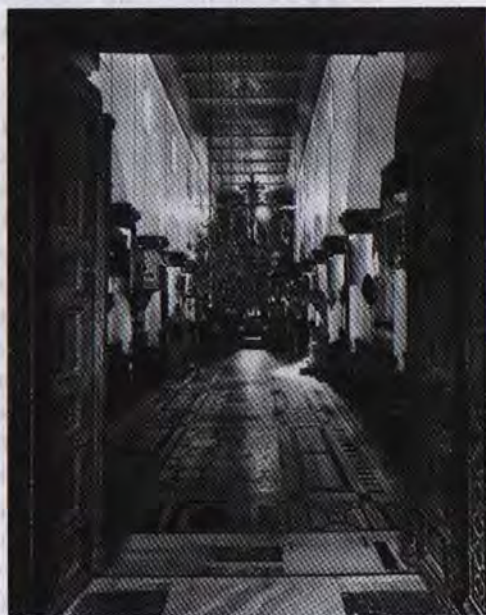
тывается главная идея Максима: Христос пришел в мир, чтобы спасти все целое, всю ойкумену, Его настоящая цель — в тайне обновления всей твари²⁷.

Представляется, что рассмотренный цикл фресок хотя и отвечает в целом позициям спиритуалистического искусства Константинополя, все же достаточно уникален. Порождать такую живопись, акцентирующую космологические аспекты Спасения, могла исключительная по своим духовным возможностям юстиниановская эпоха, сумевшая совместить многообразные и противоречивые явления культуры. За пределами этого грандиозного по задачам, целям и потенциям периода такое искусство вряд ли могло осуществиться, подобно тому как богатство, сложность и полиморфизм поэзии Романа Сладкопевца (гимнографа VI в.) оказались невостребованными культурой и литургическим обрядом более позднего времени. Церковное почитание Романа, восхищение его поэзией не помешали изъятию из богослужебного обихода его кондаков²⁸. С живописью же было еще сложнее. «Очищающим горнилом» ее богатых возможностей стала страшная эпоха иконоборчества: возродившееся в VIII в. иконопочитание поставило перед религиозным искусством первостепенные задачи ясности, догматической определенности и простоты. Представить реальность возникновения живописи типа Кастельсеприо в период восстановления иконопочитания

или тем более в X в. невозможно²⁹. Кажется очевидной связь общего замысла этой росписи с учением Максима Исповедника. Поэтому вряд ли справедливо выводить время ее создания за пределы, слишком далеко отстоящие от времени распространения идей Максима (ум. 663 г.). С эстетической точки зрения можно посетовать на обстоятельства художественной и духовной эволюции Византии VIII–X вв., не допустившие повторения блистательного стиля Кастельсеприо за границами VII в., но с точки зрения смысла они объяснимы высшей необходимостью — поисками иконного образа. К произведениям направлений, целиком вдохновленных этими поисками, мы и обратимся.

Мозаики церкви монастыря Св. Екатерины на Синае были созданы в середине VI в. Как убедительно доказал К. Вайцман, фундаментально исследовавший и опубликовавший большинство синайских памятников, мастера для создания апсидной мозаики были присланы императором Юстинианом из Константинополя³⁰. По свидетельству Прокопия Кесарийского, император издал специальный указ о создании укрепленного монастыря на старинном священном месте явления Неопалимой купины. Построенная одновременно базилика была посвящена Богородице. Так в создании VI в. отразилась более ранняя традиция (времени Константина Великого) запечатления храмоздательством святого места. На балках Юстиниановой базилики в надписях отражены сведения о ее создании. Первая надпись содержит молитву о спасении души Юстиниана; вторая говорит о смерти императрицы Феодоры (547 г.); в третьей сообщается имя архитектора — строителя базилики (Стефан из Айлы). Наследие раннехристианской эпохи, по мысли Р. Кормака, сказалось даже в архитектуре храма, решенной как мемориал (мартирий) вокруг горевшего святого терновника³¹. В размещении декорации, ее сюжетах также ощутима ориентация на более ранние базиликальные системы убранства.

Мозаика украшает конху апсиды и триумфальную арку. Все остальные стены базилики облицованы великолепным проко-



Монастырь Св. Екатерины на Синае. 547 г. Базилика Богородицы. Интерьер

нисским мрамором, привезенным из Константинополя (что является еще одним свидетельством приезда мастеров оттуда). В конхе впервые представлено Преображение, косвенно соотносимое с темами духовного просвещения и возвышения, сопряженных с Синаем и с образом Моисея, по тексту Евангелия явившегося на горе Фавор во время Преображения вместе с Илией. На триумфальной арке, в ее верхних зонах, — Моисей, снимающий сандалии возле купины, и Моисей, получающий на Синае скрижали завета. Ниже — ангелы, летящие по сторонам от медальона с Агнцем, а также медальоны с полуфигурами Богоматери и Иоанна Крестителя. Эта композиция явно представляла Деисус, где фигура Спасителя была заменена его символическим образом — Агнцем. Склоны триумфальной арки украшены медальонами с полуфигурами апостолов.

Многие тематические линии этой росписи заставляют вспомнить практически одновременный цикл в пресбитерии Сан Витале в Равенне, но есть здесь и свои особенности. Большое место в декорации занимают мотивы *locus sancta* (святых мест), связанные с Синаем. Вторая важная черта — декорация исполнена своего рода поисков исторической перспективы. Традиционная параллель между Новым и Ветхим Заветом раскрывается здесь и символически, и, что очень важно подчеркнуть, в художественной интерпретации.

Появление Преображения в конхе храма, посвященного Богоматери на Синайской горе, глубоко символично. Синайская тема постоянна в гимнах литургии Преображения, она есть некая неопровержимая по убедительности параллель свершающегося, как образ горы Господней и святого места божественного сияния³². Тема Сиона связывала ветхое просвещение иудеев и новое просвещение верных «присносушным Светом Светодавца Христа».

Преображение, являющее апостолам (и христианам) свет Восьмого дня, свет будущего Небесного Царства (Деисус с Агнцем), соотнесено со светом огня священного терна, со светом божественного закона, вошедшего в мир вместе со скрижалями завета и просветившего иудеев. Эти же сюжеты имеют еще один сокровенный аспект, связанный с темой просвещения и нетления плоти, ее обожения. Фавор явил апостолам плоть Спасителя в преображенном виде (даже «одежды Его сделались блистающими... белыми как снег» — Мк. 9:3); сияние преображенного естества сопровождало и Моисея, спустившегося с Синая (свет его лица был нестерпимым). Моисей одновременно является и прообразом Христа, исполнившего закон. Но тема горящего, просвещаемого божественным огнем естества (символом которого стала Неопалимая купина) — центральная тема Воплощения, где Богородица приняла Бога в свое лоно, как купина, «не-



Преображение. Мозаика в конхе базилики монастыря Св. Екатерины на Синае

опально». Ветхозаветный Агнец, представленный на триумфальной арке, развивает тему Воплощения в более конкретном аспекте. Не случайно Богородица величается в гимне, поющемся на Преображение вслед за «Достойно есть», как та, благодаря которой Бог стал «плотоносцем». Тема очищаемой божественным огнем плоти имела необыкновенное значение для данного конкретного места, Синая (так мы вернулись к *locus sancta*), издавна ставшего синонимом пустыни, в которой иноки ищут божественного просвещения, обожения.

С точки зрения художественной трактовки новозаветные образы и сюжеты ветхой истории абсолютно непохожи друг на друга. Преображение, Деисус, апостолы на триумфальной арке исполнены в четкой, подчеркнуто строгой — «иконной» манере, близкой мозаикам Сан Витале. Сцены с Моисеем — воплощение изящной эллинизирующей классики, характерной для лучших образцов столичного искусства. Поскольку созданы они одновременно, разница исполнения свидетельствует об особом значении, придававшемся ей. Она может быть истолкована как своего рода зрительно фиксированная программа противопоставления ветхих «теней и сеней», искусства, пронизанного античными аллюзиями (сцены с Моисеем), — ясному явлению Христа плотью в новозаветных сюжетах, новому, строгому стилю, лишенному всякого старинного «импрессионизма».

Тонкость цветовых переходов, нежность оттенков, естественность в построении композиции, решенной как классический фидиевский рельеф, гибкость фигур, органичность их взаимодействия с фоном и пейзажем, наличие «воздуха», уничтожающего жесткость контуров, наконец, классическая красота типов лиц — все эти черты ветхозаветных сцен идеально вписываются

в хорошо знакомую атмосферу константинопольской антикизирующей живописи VI в. Среди немногих столичных памятников этого круга синайские мозаики с Моисеем не выглядят как неумелое подражание, а являются совершенным образцом такого искусства. Легкое усиление структурности в интерпретации формы, подчеркивание хрупкости и изящества облика пророка, выравнивание фона крупными кубиками смальты лишь придает им дополнительную «стильность». Было бы странным предположить, что для исполнения главной сцены — Преображения — избрали менее искусственного или тем более провинциального мастера³³. Примечательно, что наша мысль подтверждена еще одним обстоятельством. Созданные в VII столетии ветхозаветные



Моисей, снимающий сандалии. Мозаика триумфальной арки базилики монастыря Св. Екатерины на Синае

эпизоды (энкаустические изображения жертвоприношения Авраама и Иеффая в нижней части триумфальной арки) обнаруживают довольно близкие аналогии с фресками Кастельсеприо. Тем самым они примыкают к классическому «импрессионистическому» направлению, характерному для ветхозаветных сцен (цикл Моисея) на триумфальной арке синайской базилики.

Сцена на горе Фавор действительно отличается строгостью и иератизмом в построении. Даже второстепенные элементы — надписи, лучи, исходящие от фигуры Христа, сама его мандорла симметрично упорядочены и встроены в идеальную геометрию сцены. Закономерный порядок композиционного устройства здесь, как и в мозаиках Сан Витале, выгля-

дит как отражение высшего божественного распорядка. Большинство фигур практически фронтальны. Сложные ракурсы упавших апостолов исполнены так, словно в них не мягкая пластика человеческого тела, но жесткая шарнирная конструкция. Символически значимые моменты — жесты, лики, глаза, цвет одежды (белый), сияние лучей — нарочито выведены за пределы естественного. Особое значение придано среди них устройству мандорлы. Ее идеальная яйцевидная форма, заключающая в центре фигуру Христа, источник жизни, явно определена слож-



Спаситель. Фрагмент мозаики в конхе базилики монастыря Св. Екатерины на Синае

ной символической космогонией, диктующей математику ее сфер, соотношения их цветов и общую форму.

Самой совершенной с точки зрения классических позиций в «Преображении» является фигура Христа. Ее пропорции правильны, чуть уплощенные складки одежд определены естественным и красивым ритмом. Подчеркнутые размеры слишком больших кистей рук (правой, благословляющей, и левой, сжатой, прочитываемой под светящейся прозрачной тканью) объясняются особой значимостью идеи благословения. Не случайно правая длань Спасителя расположена в идеальном центре фигуры, соединенные пальцы приходятся на область сердца; левая же, прикрытая рука приходится на центр самой мандорлы. Лик Спасителя, как это ни странно, очень точно воспроизводит иконографию и тип лика прославленной синайской энкаустической иконы, присланной из Константинополя³⁴. Хотя, ко-

нечно, общие черты чуть усилены, длиннее борода, скрыта шея. В мозаике меньше гармонии и чувственно ощутимой красоты, в ней подчеркнуты идеальная неподвижность и сияние, но это, с другой стороны, могло быть следствием особых требований сюжета³⁵.

Гораздо интереснее то, каким образом фигура Спасителя сопоставляется с фигурами окружающих ее персонажей. Здесь явно сопоставлены между собой «совершенное» и «несовершенное» бытие. И острая пронзительная жесткость, стекловидность фактуры в фигурах павших учеников Христа как бы намекает на остроту границ «мертвых кож» земного естества, пришедших в соприкосновение с божественным светом, с иным порядком вещей, деформирующим естественную структуру. Не случайно складки одеяний апостолов, высвеченные фаворским светом, похожи на лентии — ткани, употребляемые для заворачивания умерших, и так напоминают сияющий образ воскресающего «четверодневного» Лазаря, вызванного божественным гласом из погребальной пещеры³⁶. Показательно для осмысления замысла композиции и сравнение облика Моисея в этой сцене и в представленных рядом ветхозаветных эпизодах.

Колорит «Преображения» целиком определен символической задачей. Два главных цвета — белый и золотой — составляют гамму сцены. Белый понят как сумма, соединение всех цветов спектра, но по преимуществу холодной его части. Он может, зрительно намекая на тексты Псевдо-Дионисия, сгущаться до голубого, синего и почти черного в центре сияющей мандорлы Христа, ибо свет Господа не что иное, как абсолютный мрак. Он может быть структурно расчлененным на четкие поверхности разных оттенков, напоминая мрамор скульптуры (как в тканях, окружающих фигуру Спасителя), явно иллюстрируя тему пластического — телесно очевидного явления Бога плотью. «Одеяйся светом яко ризою», Господь здесь ясно виден, Он — не смутный намек, не облако и не глас, Он показан нашим чувственным очам, как некогда очам апостолов, как «воистину Отчее сияние»³⁷. Одновременно белый трепетно скользит по поверхности лика Спаса. Наконец, белый цвет может и мерцать розовыми, серыми и перламутровыми оттенками в одеждах Илии и Моисея, апостолов. Золото также многообразно в своих проявлениях, но при том, что оно заполняет поверхность фона как сияющий божественный свет, в одеждах оно употребляется «дозированно», лишь в кайме и клявах облачения Христа.

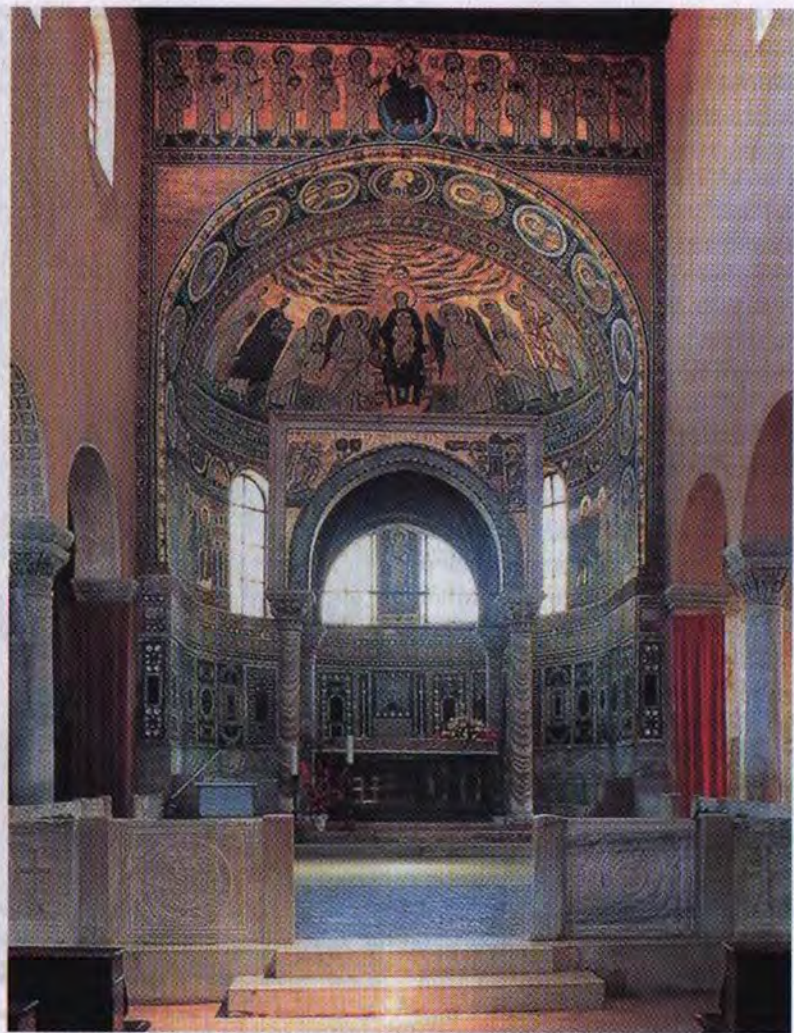
С точки зрения художественного языка здесь важно отметить, что ясная читаемость и зрительная четкость сцены не мешают применению приемов иного порядка. Мягкие, сложно перетекающие краски (в частности, огромное количество переливчатых оттенков белого цвета), размытые переливы объемов,

наконец, совершенно импрессионистический способ изменения цвета и фактуры предметов при столкновении с лучами света и изменения самого света, проходящего через различные среды (лучи мандорлы), свидетельствуют о сохранении даже в этой композиции отголосков античной живописной памяти. В связи с этим справедливым представляется отрицание Э. Китцингером периферийного происхождения синайских мозаик. Их характеристика как восточно-экспрессивного, архаичного искусства не выдерживает критики. Наверное, исследователь был прав, предполагая рождение нового «радикально абстрактного стиля» в Константинополе как параллельного, во многом контрастного направления, сознательно противопоставляемого культивировавшемуся столицей живописному неоклассицизму. Оттуда этот новый, символический художественный язык проник в Синай, Равенну и другие центры империи³⁸. Справедливость этой гипотезы подтверждается дальнейшим ходом развития византийского искусства в постиконоборческую эпоху, обнаруживающего зрелое профессиональное мастерство и высокий уровень художественного сознания в памятниках, весьма близких по стилистике Равенне и Синаю³⁹.

К числу самых сложных по фрагментарности и разновременности элементов ансамбля принадлежат мозаики базилики *Св. Дмитрия в Салониках*. К IV в. относится фрагмент, представляющий мученика, венчаемого ангелом; началом VI в. датируется сцена посвящения св. Дмитрию двух мальчиков; второй половиной VII в. — св. Дмитрий с неизвестным диаконом. Мученик Дмитрий, стоящий между двух фигур в рост (епископ Иоанн и епарх Леонтий), мозаика на южном столбе, при входе в алтарь,



Св. Дмитрий с предстоящими. Мозаика северо-восточного столпа базилики Св. Дмитрия в Салониках. Вторая половина VII в.



Базилика Евфрасия в Порече. 530—550 гг. Интерьер. Общий вид алтаря

относится к середине VII в. На западной стене главного нефа изображен св. Дмитрий с неизвестным диаконом (конец VII в.). Мозаики исполнены в разные периоды, но при этом обнаруживают ряд общих черт. Поразительно сходство типологии, активное выявление сакрального значения образов: это мозаики-иконы, имеющие вотивный смысл; наконец, даже в художественных характеристиках есть что-то объединяющее эти произведения, несмотря на временную дистанцию. Они напоминают не монументальное произведение, а нечто родственное объектам прикладного искусства. Выход за пределы собственно живописных приемов ощущим в необыкновенной нарядности изображения, его распластанности на поверхности стены, подчеркнутой фрон-

тальности, напоминающей низкий рельеф фигур святых, помещаемых на мощехранилищах. Удивительно крупные кубики золотой и серебряной смальты, испещряющие одежды, не складываются в узор ткани, но сохраняют самостоятельное значение, подобно драгоценным камням, вкрапленным в поверхность оклада или реликвария. Можно полагать, что эта драгоценная украшенность чтимой вещи, приданная произведению изобразительного искусства, вряд ли случайна. Лики, окруженные этой роскошной рамой, — розовые, нежные, деликатно моделированные — воспринимаются как живая плоть или как мощи, вставленные в драгоценную оправу. Базилика Св. Дмитрия, хранившая мироточивые мощи чтимого святого, имевшая в составе своих святынь саркофаг с его телом, украшенный рельефным изображением мученика, некую «прокалумму» (ткань с изображением лика или доска с образом), покрывавшую раку, и многие другие реликвии⁴⁰, могла стимулировать возникновение необыкновенного стиля мозаических изображений. Главным для них стало сочетание рельефности в передаче лика с усугубленной плоскостностью всего остального, а также роскошное убранство самой поверхности мозаики, повторяющее богатство саркофага-реликвария. На стенах церкви как бы многократно воспроизводился образ св. Дмитрия, больше напоминавший священные мощи, хранившиеся здесь же, в храме. Им поклонялись, у них просили заступничества различные заказчики-ктиторы мозаик. Это напоминает более поздний обычай написания списков чудотворных икон, изготовления копий реликвий, которыми так богато зрелое Средневековье.

Более привычный ансамблевый характер имеют *мозаики базилики в Порече*. Как и римские раннехристианские мозаики, они украшают исключительно апсиду. Роскошная базилика с атриумом и мраморными колоннами, построенная епископом Евфрасием в 530–550 гг., тогда же была и расписана. На триумфальной арке — Христос с апостолами в медальонах. Конха апсиды отделена фризом, где образ Агнца в медальоне фланкирован полуфигурами мучеников и мучениц. С иконографической точки зрения замечательна мозаика самой конхи. Здесь — очень ран-



Ангел. Мозаика конхи алтаря базилики Евфрасия в Порече

ний пример образа Богородицы на престоле, в окружении ангелов. За ними представлены мученики (очевидно, патроны заказчиков), епископ Евфрасий и диакон с маленьким мальчиком. Ниже — сцены «Благовещение», «Встреча Марии и Елизаветы», «Благовестие Захарии с Иоанном Крестителем». Из этого последнего подбора становится ясным, что образ Богородицы в конхе здесь не случайность, а осознанный выбор.

В конхах боковых апсид изображены сцены коронования Эммануилом мучеников Козмы и Дамиана и епископов Равенны — Урса и Севера. Стиль мозаик весьма близок мозаикам Сант Аполлинарио Нуово в Равенне, хотя выглядит проще, наивнее и допускает в свою жесткую систему такие трогательные отступления, как изображение сына диакона. Нельзя не отметить и отдаленный отзвук, своего рода флер, напоминающий апсидные композиции Рима. Формы выглядят более грузными и тяжелыми, чем в Равенне, линии — жестче и отрешенней. Застылость, абстрактность, неподвижность возведены в абсолют, из-за чего это простодушное в основе своей искусство выглядит масштабным и едва ли не угрожающим.

Церковь Панагии Канакарии на Кипре представляет еще один ранний пример помещения в апсиду тронной Богородицы с Младенцем (вторая четверть VI в.)⁴¹. Стиль этих мозаик обнаруживает странное смешение оконтуренности, схематизма в фигуре Младенца в апсиде и более живописной системы в фигурах мучеников в медальонах.

Ранняя миниатюра

Хронология самой ранней византийской миниатюры определена рамками V—VI вв. До этого времени мы практически не сталкиваемся с иллюминированной книгой: первые христианские рукописи не имели иллюстраций. Самые ранние миниатюры Византии по преимуществу относятся к Юстиниановой эпохе.

Миниатюра этого периода да и изобразительное искусство вообще связаны с несколькими центрами. Ранний византийский мир еще сохраняет отголоски полицентризма античного мира. У каждого из книжных центров свое лицо, свои цели и задачи. В начале XX в. чешский византист Йозеф Стржиговский выдвинул увлекательную по форме теорию, в которой подверг сомнению полицентризм раннехристианского и византийского мира. По его мнению, христианская культура родилась на Востоке, в Сирии и Палестине. Пафос Востока, которым пронизаны его сочинения, действительно имеет в себе реальные основания, и значение этого региона для генезиса средневекового

искусства не может быть подвергнуто сомнению. Однако в изложении Стржиговского (в силу научного азарта автора) случился некоторый перекося. Концепция свелась к отрицанию европейского римского и средиземноморского начал в становлении христианского искусства⁴². Если же снять излишнюю экзальтацию, нельзя не признать, что в этой теории много верного, только следует перевести ее позиции из уровня проблематики происхождения и влияний в уровень художественной стилистики.

Действительно, наравне с самодостаточной пластичностью, ориентированной на независимое существование скульптурно явленного обнаженного человеческого тела (античное Средиземноморье), наравне с имперским пафосом и блеском, с психологическим реализмом (культура Рима) жило иное искусство — искусство Востока. Его очень часто обвиняли в примитивизации и несовершенстве, искажении языка греческой культуры. Эти упреки явно определены подходом к средневековому искусству с позиций самодовлеющего эстетизма и вкусовых приоритетов, столь распространенных в науке первой половины XX столетия. На самом деле эллинистическая культура Востока — вовсе не мир слабых попыток подражания греческому идеалу; ее питают иные чувства, иной опыт, иные стремления, то есть другое мироощущение. Здесь не ценили обособленного существования человека, как в Греции, важнее была включенность его в ритм окружающей жизни, поток бытия. Идеальную стереометрическую очерченность пластических объемов здесь заменяют податливостью пластики, подчиняющейся общему ритму, иногда даже хаотичному. С другой стороны, сравнение этого искусства с римской скульптурой, с портретом обнаруживает ее гораздо меньшую конкретность, постоянную обращенность к вечности. И это не случайно. В мире Востока мертвого не чурались, всегда предполагая телесную загробную жизнь, и весьма заботились о посмертной судьбе тела. Малая Азия, Сирия, Палестина, Пальмира, Александрия были тем регионом, где погребальный культ, память об умерших, диалог с ними давно стали частью реальной жизни, и, может быть, ее самой важной частью. Эта сфера духовного и культурного бытия эллинистического Востока в наибольшей степени окажет влияние на христианскую культуру.

С другой стороны, плодотворная роль Средиземноморья в сложении многих факторов ранней христианской и византийской культуры не может быть подвергнута сомнению в разделе, посвященном миниатюре, так же как и в других. Правда, здесь с трудом можно выявить «лицо» римской традиции: практически говорить о Риме как центре ранней миниатюры невозможно. Ее развитие связано с Константинополем, Александрией и Антиохией. Здесь появилось понятие христианской книги-кодекса как таковой. Здесь постепенно, по преимуществу уже в Констан-

тинополе, возникли ее основные типы: книги богослужебные и четьи; книги Ветхого и Нового Заветов, псалтири, служебники (литургиарионы), минологии и многие другие. Обширное место заняли гимнографические творения, включенные в различные служебники, Триоди или существовавшие отдельно сборники канонов, акафистники, а также святоотеческая, учительная и аскетическая литература. Параллельно с церковной и христианской книжностью развивалась светская книга (в Византии она всегда пользовалась большим почтением). Продолжали переписываться знаменитые античные сочинения («Илиада», «Троя», по ним, кстати, продолжали обучать азбуке и чтению), научные, исторические трактаты и хроники («Христианская топография» Козьмы Индикоплова, «Амартол» — исторический опус, включавший в себя события христианской истории с древних времен до XI в., «Александрия» — история Александра Македонского), возродились сатирические произведения и любовные романы.

Константинополь. Здесь, как и в других центрах книжности этого времени, ведется интенсивная работа по созданию принципов книжного убранства. Книга перестает существовать как текст, связанный исключительно с буквой, прифтом. Она постепенно становится сложным организмом, совмещающим текст (буквальную информацию) с эффектами начертания букв, со способами размещения и разграничения текста на писчей поверхности, наконец, с иллюстрацией (все это — информация скрытая, но не менее важная, чем буквальная). Так рождается главный феномен средневековой культуры — книга с картинками, совместившая слово и образ. Античность не знала книги в привычном для нас смысле, тем более книги с иллюстрациями. С древности и до рубежа тысячелетий основным типом рукописи был свиток, наматываемый на палочку (омфалос). При этом текст, который и так «двигался» в соответствии с разматываемым свитком, не имел внутренних членений. Понятия фразы, разделительных знаков, тем более глав, колонтитулов или страниц были чужды античной рукописи, изготовлявшейся на папирусе. Такая структура текста соответствовала главным для античности мировоззренческим представлениям о бесконечности возобновления событий, отсутствию начала и конца.

Совсем иначе организовано внутреннее пространство книжки-кодекса, привычное для современного восприятия. Книга имеет начало и конец, разделяется на главы, тексту предшествуют форзац, титульный лист, фронтиспис; как правило, есть оглавление. В основу внутренней структуры кодекса положены представления об истории, о начале мира — его сотворении и будущем конце — Страшном Суде. Эти представления пришли вместе

с христианством. Не случайно среди самых ранних христианских текстов, уцелевших до наших дней, преобладают кодексы, а не свитки. Постепенно в христианской письменности кодексы возобладали окончательно, оставив свитки лишь для литургического употребления, и то достаточно редкого.

Вторая особенность средневековой книги — симультанность (одновременность) восприятия текста и иллюстрации — тоже пришла вместе с христианством и сформировалась постепенно. Дело в том, что античность, не зная способов членения текста, не ставила перед собой задачи и его зрительного сопровождения. Правда, существовало некое подобие альбомов, содержащих комплект картинок, но они не сопровождались текстом. Феномен средневекового кодекса заключается в соединении слова и образа, лишь их «симфония» образует содержание книги. По мнению исследователей, процесс развития этого феномена начался довольно рано, за пределами Константинополя, на пространствах христианского Востока. Но можно с уверенностью сказать, что только в рукописных мастерских столицы он обрел свои наиболее совершенные и законченные формы. Здесь структура книги была осмыслена как храм, все составные части которого имеют внутренний смысл и воспроизводят продуманный распорядок мира. Организация начала и завершения книги, разделение на главы, абзацы, пагинация, заставки, иллюстрации (в тексте и страничные) выстроились в законосообразную и художественно изысканную систему, где каждая малая часть была согласована с целым.

Довольно давно исследователем рукописной книги Р. Хаусигом была высказана мысль, что основой для создания композиционной структуры ранней иллюстрированной книги послужили специфически оформленные тексты драматических произведений, предназначенные для постановщиков спектаклей. Текст комедии или трагедии соседствовал со своего рода вариантами сценографии для режиссера; иногда текст предварялся портретом автора. Такого рода «раскадровки» античных спектаклей легли в основу построения христианской книги. Текст Евангелия, например, предварялся портретами евангелистов и сопровождался сценическими композициями внутри текста.

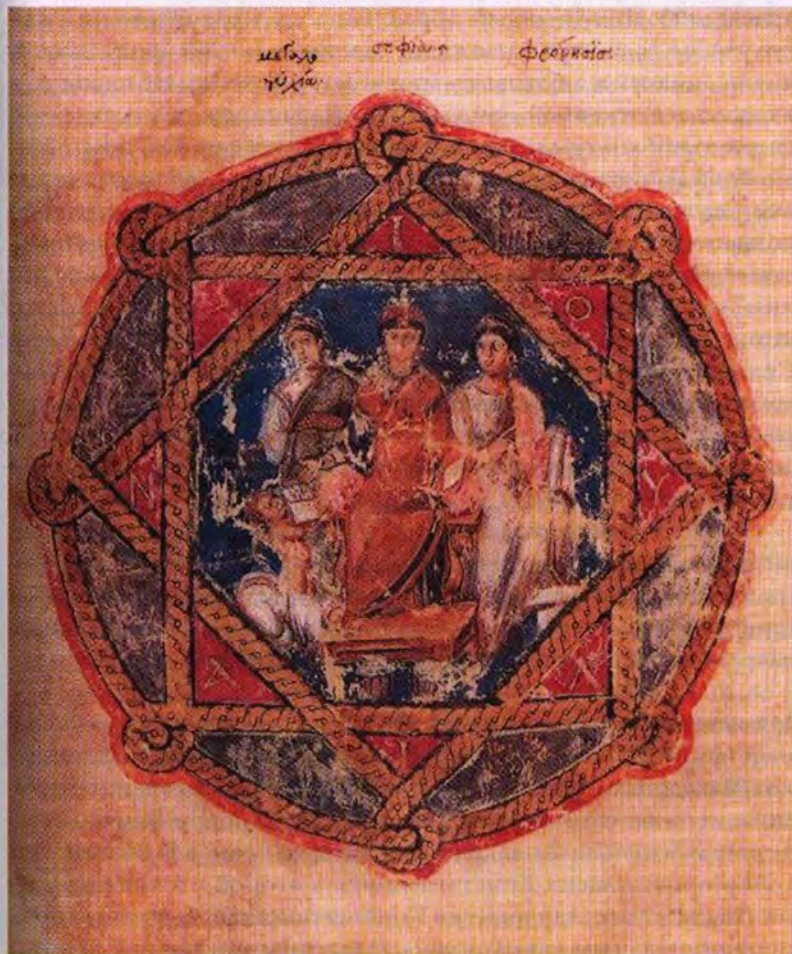
Считается, что подобного рода античные «сценарии» лежат в основе композиции двух самых ранних рукописей, происходящих из Константинополя.

«Илиада» из миланской библиотеки Амброзиана (F 205 inf.) относится к концу V в. Текст этой рукописи, естественно, античный, но принципы его оформления новые. Автор использовал для создания своих композиций разные источники (указывают не менее пяти групп различных образцов). Стиль миниатюр — свободный, экспрессивный, наполненный античными отголос-

ками. Даже легкая «кургузость» пропорций, резкие развороты и жесты, как и темный, глуховатый колорит, бархатистая фактура обнаруживают большое сходство с вакхическими фризами в помпейских росписях (играющие и дерущиеся путти). Одновременно ощутимо сходство с ранними равненскими циклами (мозаики мартирия Галлы Плацидии). К этому искусству, без сомнения, приложимо определение Бьянки Бандинелли «*continua Hellenistica*» («непрерывающаяся эллинистика»).

«*Диоскорид*» из Национальной библиотеки в Вене (med. gr. I), до 512 г., представляет собой фармацевтический трактат, типичный для эллинистической эпохи. Заказчицей рукописи была Юлиана Аникия (463—527 гг.), дочь знаменитой Галлы Плацидии и константинопольского вельможи Флавия Аникия Олибрия. По матери Юлиана была внучкой императора Феодосия Великого. Рукопись украшена пятью миниатюрами. Четыре из них страичные, на них представлены своего рода авторы трактата — знаменитые античные медики и фармацевты (на каждой миниатюре — по три). Композиции и рисунок буквально воспроизводят портреты драматургов, открывающие античные сценарии. На концевой миниатюре в пару с портретом заказчицы изображен Диоскорид. Рамы миниатюр — упругие тяжеловесные орнаменты, иллюзорно воспроизводящие перспективно сокращающиеся цветные спиральные ленты. Они словно сжимают небольшие квадратные пространства самих изображений. Рама подчеркивает эффект перспективного сокращения внутри изображения, создавая впечатление некоей камеры обскуры, уводя глаз в глубину сцены. Пространство здесь, как в античной живописи вообще, самостоятельно не существует. Оно целиком зависит от плотно заполняющих его объемов тел (агрегатный принцип). Фигуры выглядят тяжеловесными, пропорции сокращены (как и в «Илиаде»), демонстрируя подчеркнутую материальность и иллюзорность изображенного. Перед нами своего рода «расхожая» античность, ориентированная на обычный средний уровень художественного восприятия. Правда, ритм складок здесь более подвижен и образует сплошные «гофрированные» узоры, отличающиеся новой, неантичной экспрессией. Зависимость от образца ощутима в театральной сценичности композиций, постановочности фигур, в аффектации жестов, в живом выражении лиц «говорящих» персонажей, мгновенно переданной эмоции.

Композиция с Юлианой организована иначе. Изображение не воспроизводит реальное — сценическое пространство, а располагается в условном медальоне, зрительно скорее напоминающем композиции монет, медалей, то есть вещей заведомо отвлеченных от реальности. Возможно, структурным образцом этого медальона послужили какие-то произведения декоративно-прикладного искусства — чаши или блюда, рассекаемые релье-



Юлиана Аникия между Великодушием и Мудростью. Миниатюра «Диоскорида». До 512 г.

ефными жгутовыми узорами, складывающимися в отвлеченную геометрическую формулу⁴³. В самом способе композиционного устройства обнаруживаются новые черты. Ряд геометрических форм, вписанных друг в друга, похожий на калейдоскопический узор, рождает ирреальную, жесткую математическую центричность сцены. Симметрия четко прочерченных узоров уничтожает органику, подчеркивает устойчивость, статику, фиксирует взор на центральной фигуре — заказчице рукописи. Портрет Юлианы фланкирован фигурами античных аллегорий — Великодушия и Мудрости. Группа отличается компактностью и четкостью. Но нарушение изокефалии (боковые фигуры ниже центральной) и фронтальности (боковые повернуты к заказчице) вновь ассоциируется с отвлеченным от реальной изобразительности образом: фигуры аллегорий уподоблены створкам дверей,

«раскрывающих» главный образ. Ясность в расположении фигур утрачена: центральная сидит, поставив ноги на роту (возвышение, подиум), а боковые — повисают в воздухе. Неловкость в их пространственной ориентации «задрапирована» складками, свернутыми жгутом и заправленными за кресло Юлианы.

Лица написаны очень живо и материально, сочность и живое ощущение плоти подчеркнуты нежной переливчатостью колорита. Однако жесты распростертых (у Юлианы) или представляющих (у боковых фигур) рук застыли, неподвижны. Они лишены той мгновенной, эмоциональной выразительности, которая была главной в портретах медиков в этой же рукописи. Складки одеяния Юлианы прочерчены параллельными светлыми штрихами, напоминающими будущий ассист. В странные по рисунку драпировки, охватывающие фигуру сплошным, уподобленным по форме факелу узором, облачен и путти, держащий кодекс перед Юлианой.

Центральная сцена окружена вдохновенными, совершенно античными по выразительности «скидци» в сегментах медальона. Их беглая подвижность, естественность расположения в пространстве, скользящий «вакхический» ритм особенно усиливают новую выразительность языка центральной сцены.

Александрия. Этот город впервые был выявлен как художественный центр Д. В. Айналовым⁴⁴. Возведенная во времена Александра Македонского, Александрия была старинным эллинистическим мегаполисом, вторым, после Рима, городом Римской империи. Жители ее были крайне возмущены, когда II Вселенский собор провозгласил Константинополь второй столицей империи: в глазах александрийцев Константинополь был всего лишь провинциальным «высочкой». Александрийская библиотека считалась в эллинистическую эпоху восьмым чудом света. Здесь со времен Птолемеев было заведено, что все рукописи, прибывавшие даже для частных лиц в огромный Александрийский порт, копировались и оригинал отбирался в библиотеку. Александрия славилась своей любовью к образованию и наукам. Существовал обычай, утвержденный Птолемеями, приглашать сюда ученых со всего мира, перед которыми ставилась задача думать и размышлять, не заботясь о хлебе насущном, гарантированном Птолемеевой стипендией. Александрия могла по праву называться городом ученых — гуманитариев и естественников (столицей юридической науки во времена эллинизма был Бейрут).

Само население Александрии, ее рядовые обыватели отличались от жителей других городов. Поскольку город и его население были огромны, практически не существовало людей, полностью занятых трудом. «Размышление, скука семья» толкало

даже широкую публику к философским занятиям. Последние стимулировались и тем, что население Александрии имело гарантии граждан античного полиса: в отличие от населения Египта они не были рабами, к ним нельзя было применить физическое наказание. По мнению историков античности, возникновение в Александрии Египетской «непоротого» поколения объясняет специфические наклонности жителей этого ареала к углубленным рассуждениям, к новому, синтезирующему мышлению⁴⁵. Не случайно именно александрийская культура осуществила первый опыт объединения эллинизма с Востоком. Здесь же произошло рождение христианской философии, поскольку традиция эллинизирующего христианства неразрывно связана с Александрией. Живой и органичный синтез с античностью был здесь достигнут не только на уровне философии, но и на уровне культуры. «Христианская античность» — определение, сопровождающее первые века христианского искусства, в наибольшей степени вписалось бы в александрийскую культуру.

Существенны для нас и те особые формы, которые характеризуют александрийскую школу богословия⁴⁶. Ориген, Климент Александрийский и другие отцы этой школы сконцентрировали свою мысль на значимости созерцания, ориентировались на всеобъемлемость действия божественной благодати в мире и человеке. Рационально-рассудочное начало, нивелирование эмоциональных и волевых мотивов в сфере познания и сотериологии (теории спасения) определяют облик александрийского богословия вплоть до времени его слияния с антиохийской школой и рождения собственно византийской богословской мысли.

Черты художественного лица Александрии в области миниатюры определить затруднительно в силу того, что основная масса произведений этой культуры не уцелела. Это касается и миниатюры. Мы знаем очень мало памятников, которые с определенностью можно было бы связать с этим ареалом. Тем не менее существует ряд византийских произведений более позднего времени, по общему убеждению копирующих ранние александрийские рукописи. Это *Свиток Иисуса Навина* (Ватикан, Палатина, gr. 431), датируемый по-разному различными учеными, скорее всего созданный в VIII в.; *«Тертиатика» Никандра* (Париж, Национальная библиотека, suppl. gr. 247), X в.; *Парижская псалтирь* (там же, gr. 139), также X в., и другие рукописи.

Свиток Иисуса Навина представляет собой редкий для зрелой византийской культуры образец рукописи не литургического содержания, но сохраняющей старинную античную форму книги, — это свиток, а не кодекс. Избранный тип рукописи с редкой удачей выявляет специфику стиля миниатюр. Бесконечно

развивающееся, вслед за разматыванием свитка, пространство, непринужденно перетекающие друг в друга композиции, произвольно меняющийся масштаб создают убежденность в особой динамичности происходящего. Но, как ни странно, в жестокой эпопее побед израильских войск, иллюстрируемой в свитке, совершенно отсутствует подлинная драматическая экспрессия. Не энергия и напряженность, а, напротив, эскизная легкость, воздушность, парение являют необыкновенное смысловое «лицо» изображаемого. Зыбкость, подвижность форм, созданных невесомым и стремительным перовым рисунком, чувство всеобщей одухотворенности убеждают в необоримости воздействия на мир и человека божественных энергий. Во взаимном проникновении пластики и пространства, отсутствии стереометрической завершенности форм, их стремительной изменчивости в ответ на изменение окружающей среды отчетливо отражены взаимодействие духа и материи, их взаимное согласие, растворение друг в друге — то, что в восточном богословии принято обозначать понятием синергизма, неотрывным от александрийской школы христианского богословия. Фиксированная в миниатюрах рукописи податливость материи, возможность легкого преобразования любой формы невольно ассоциируются с такой же податливостью человеческого естества, пассивностью приятия человеком творческой божественной воли, лепящей из него, как из мягкой глины, новые совершенные образы. Это подчеркнуто доминированием в изобразительной системе миниатюр энергичного, но бестелесного, летящего и невесомого рисунка, акварельной прозрачностью подцветки, где цвет обязательно высвечен⁴⁷.

«Териатика» Никандра — научный трактат — обнаруживает в своих миниатюрах в полной мере характерный для Александрии идеальный классицизм, лишенный всякой напыщенности. Иллюстрации рукописи демонстрируют естественную гармонию природы и человека, в которой и то и другое исполнено красоты и меры, непринужденных и легких, как дыхание. Динамика, даже в эпизодах столкновения со змеей, органична, она не превышает возможностей естественного бытия, нигде не выглядит натужной или намеренно усиленной. Вдохновенная легкость убегающей фигуры делает ее ритм уподобленным полету или танцу. Ни в лице, ни в мимике, ни в жестах нет никакой патетики или резкой экспрессии, диктуемых сюжетом.

Миниатюры Парижской псалтири выглядят более пластически обозначенными, чем предшествующие произведения. В них меньше движения, больше обособленного статуарного существования фигур, архитектурных форм, элементов пейзажа. Возможно, это результат особых усилий копиистов, воспроизводивших александрийский образец в скриптории Константина Багряно-

родного. Античное «террасное» построение пространства, идиллический ландшафт, мягкая пластика обнаженных тел и спокойные складки драпировок рисуют несколько иной вариант александрийского вкуса — изящной буколики, сдержанной, лишенной эмоций или сантиментов пасторали.

Среди рукописей, сохранившихся от раннего периода, к александрийской школе относят иллюминированный кодекс *Коттоновой Библии* (Лондон, Британский музей, MS. Othob. VI)⁴⁸. Миниатюры представляли некогда полный свод иллюстраций к книге Бытия. В нем было более трехсот изображений, однако сохранились они не полностью. Коттонова Библия опровергает мнение о том, что ранняя христианская иконография разрабатывалась по преимуществу в Сирии и Палестине. Преобразование этого свода послужили иллюстрированные книги Септуагинты, перевод, как известно, был осуществлен в Александрии для Птолемея II. По мнению К. Вайцмана, эта александрийская Септуагинта представляла собой нечто среднее между свитком и кодексом.

Сохранившиеся миниатюры Коттоновой Библии привлекают прежде всего обстоятельностью размеренного рассказа. Миниатюры располагаются в тяжеловесных объемных рамках, их пространство плотно заполнено и поражает обилием округлых форм. Подробно выписаны пейзаж, архитектура. Фигуры крупные, переданы иллюзорно, движения размеренные и величавые. Чувство меры преобладает во всем: в характере объемов, в трактовке складок драпировок, организации спокойного ритма, в сдержанной, глуховатой и плотной цветовой гамме. Несмотря на общую внушительность, нигде нет типичной для римского искусства императивности и напора; общее настроение отличается элегичностью, отсутствием нарочитой демонстративности в чем бы то ни было. Ярко выраженный античный иллюзионизм, повествовательность, любовь к красивому рассказу, созерцательное начало, выдержанность художественных приемов — все черты, свойственные александрийской школе в целом, культуре «большого стиля», характерны и для этой рукописи.



История Лота и ангелов в Содоме. Миниатюра Коттоновой Библии. Конец V в.

Антиохия. Антиохийская школа миниатюры сформирована не только иным культурным ареалом, но в первую очередь иным типом сознания. Если александрийское христианство отсекало волю, целиком ориентируясь на пассивное приятие благодати, на созерцание, то в Антиохии все было наоборот. Максимум проявления человеческой воли, постоянное искушение не идеализмом, а евангельским реализмом были доминантой антиохийского богословия и, шире, мировоззрения. Если в Александрии очень сдержанно относились к проявлениям человеческих эмоций, воли, героического духа и беспредельного человеческого подвига на путях спасения, исповедуя своего рода антропологический минимализм, то здесь все определялось противоположным понятием — всемерным возвеличиванием человека, своего рода антропологическим максимализмом⁴⁹.

Антиохия была центром Сирии, вокруг нее располагались Малая Азия, Палестина, Каппадокия. Здесь жили арамейские народности. Суровый этот мир был противоположен не только пышному и блистательному Константинополю, но и более близкой Александрии. Эллинизация обернулась для антиохийцев не благом, как для жителей Александрии, получивших права граждан античного полиса, а еще большим угнетением. Это был мир рабов, мир горестных страхов и жаркой надежды. И это был мир сильных и страстных людей. Жесткость, догматизм, истовость и эмоциональная нагнетенность всегда сопровождали мироощущение арамейцев. Здесь никогда не было компромисса с античностью, не было и не могло быть попыток синтезировать христианство и эллинизм. Восприятию христианского учения здесь сопутствовали суровая аскеза и эмоциональный экстаз, а все эллинское воспринималось с острой ненавистью, как языческое.

И в литературе, и в богословии, и в искусстве здесь все и всегда выражалось в совершенно особом ключе — затрудненном, напряженно выговариваемом, почти косноязычном, но исполненном пламенной веры и душевного пафоса. В культуре Антиохии всегда ощущалось присутствие семитской традиции — эмоционально открытой, драматичной, «чревной» и иступленной. Главным здесь было *слово*, а не *образ*. Основой богословия в Антиохии никогда не была философия (она воспринималась как греческое, языческое наваждение), оно опиралось на филологию, лучше сказать — словесность. Не случайно Г. Флоровский называет антиохийское христианство «историко-грамматическим методом». Всегдашняя боязнь умозрения заменялась морализаторством, религиозной страстью и пафосом, обращенными к глубинам подсознания. Достаточно напомнить, что в этой среде родились пламенная поэзия Ефрема Сирина и высокая аскеза Исаака Сирина. Наверное, антиохийское христианство было бы архаичным (возвращавшим назад, в мир законничества Тал-

муда), если бы в нем не было столько героики. Сирия стала местом, где возникло монашество, где всегда было время и место христианскому подвигу, а религиозным идеалом оставалось всемогущество человеческой воли в аскетических усилиях, в преобразовании человека⁵⁰. Подчеркивание действенности человеческого начала окрасило в специфические тона мир антиохийской миниатюры.

Антиохийская книга включает два круга памятников: более классический (Евангелие Рабуллы, Венский «Генезис») и более «почвенный» (Россанский кодекс, Синопское Евангелие, наконец, коптская «Александрийская хроника»). Практически все рукописи пурпурные. Это связано с желанием придать большую сохранность пергамену (пурпур — природное красящее вещество — является хорошим антисептиком), а также с требованиями большей нарядности. Вообще, традиция красных и пурпурных фонов — античная, она встречается во фресках Помпей, затем в циклах Дура-Европос, а также в месопотамских рукописях. Однако пурпур в антиохийских миниатюрах приобретает совершенно особую выразительность. Пурпурный фон — яркий, плотный, напряженный, тревожный — определяет звучность светлых силуэтов фигур, концентрирует энергию их движений и жестов. Все рассматриваемые рукописи — кодексы, и этот факт имеет смысловую характеристику. Христианская Антиохия словно и не хотела знать свитка, с его погруженностью во вневременную стихию⁵¹. Кодекс, с его зримо фиксированным началом и концом, неповторимостью деяния, уходящего в историю вместе с переворачиваемой страницей, становится здесь главным типом книги. Даже страничные иллюстрации в рукописях Антиохии часто распадаются на отдельные зоны — акты бытия. Каждый такой отдельный сюжет демонстрирует данность и конкретность события, его необратимость.

В изобразительном мире этих миниатюр все обращено к смыслу; форма, художественные приемы — вторичны. Здесь не заботятся о филигранной отделке деталей, продуманной композиционной связи, о красоте изображаемого. Эстетизация формы отсутствует вовсе, художественное как самостоятельная проблема, как предмет сознания не существует. Здесь говорят, захлебываясь от напора страстного чувства; самое главное — донести переживание события и вызвать определенную этическую его оценку, в которой никогда не будет полутонов. Не меньшее значение отводится догматической ясности и доходчивости изображаемого. Надо сказать, что понятие наглядности здесь совсем иное, чем в греческом мире⁵². Здесь наглядность означает достоверность передачи евангельского события, его «словесную» убедительность, и эта фактологичность антиохийской миниатюры связана с особенностью сознания сирийцев, охарактере-

ризованной Г. Флоровским как «искушение евангельским реализмом». Если в VIII в. Максим Исповедник будет настаивать на прообразовательном значении текста, утверждая, что буквальное уразумение Писания есть «убиение Христа», иудаистское нечувствие благодати Воплощения, то в Антиохии VI столетия желали видеть за евангельским текстом только факты — деяния и поступки. Мир антиохийской миниатюры — это мир, где нет созерцающих и размышляющих персонажей. В центре его стоит личностный поступок, героическое деяние, и текст евангельского слова неотрывен от героической экспрессии подвига, от мгновенного выбора и решительных шагов к его осуществлению.

Миниатюры антиохийских рукописей обязательно охватыва-

ются взором сразу и «читаются» одновременно с текстом. Они могут быть страничными или занимать какую-то часть листа — важно, что постоянное внутреннее «корреспондирование» со словом заложено в основу изобразительной системы, являясь ее главным камертоном.

Венский «Генезис» (Национальная библиотека в Вене, Theol. gr. 31) относится к середине VI в., и можно было бы сказать, что здесь все исполнено воспоминаний о классике⁵³. Фигурки, хоть и кургузые, движутся легко, пропорции близки к реальным, ткани гибкие и подвижные. С любовью описывается ландшафт, в котором присутствуют даже античные олицетворения (источников и др.), намечаются топографи-



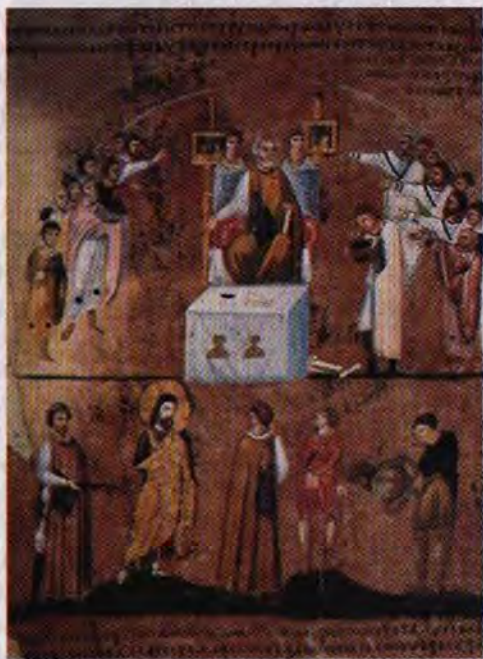
История Иосифа. Миниатюра Венского «Генезиса». VI в.

ческие точки для размещения в пространстве фигурок. Однако формы обнаруживают совершенно неантичное отсутствие структуры, неантропоморфную гибкость, как бы «пластилиновую» мягкость, а совсем не греческую скульптурную определенность. Нежный колорит, обилие светлых красок, размытая фактура цветковых пятен и линий усиливают впечатление простоты и наивности изображенного. Это мир нежной буколки и детской непосредственности, находящий себе словесную параллель в смягчающих интонациях, в «лепете уменьшительной формы» текстов Евангелия и гимнов сирийской поэзии⁵⁴. Именно поэтому так по-

ражает здесь энергия движения, стихийность эмоций, экспрессия жестов, вторгающихся в эту буколичку.

Евангелие Рабуллы (Флоренция, библиотека Лауренциана, Plut. I, 56) 586 г. было написано для Рабуллы — епископа Эдессы, родного города Ефрема Сирина. Миниатюры в этой рукописи — вставные, они были созданы в сирийском монастыре Бет Загба. Рукопись не имеет пурпурного фона, и ее яркие краски кажутся кричащими на светлой поверхности пергамена, в окружении черных контуров. Миниатюры отличает зрелая иконография евангельских сюжетов. Фигуры плотные, абрисы их силуэтов нарочито резки. Композиции исполнены внутренней энергии, ритм их выглядит властным, напряженным. В его основе не светлое цветное пятно, как в миниатюрах Венского «Генезиса», а рваный черный рисунок контуров силуэтов. Интенсивность взглядов, внушительность и суровость ликов подчеркивают драматизм и серьезность происходящего. Но внушительность не имеет ничего общего с демонстрацией внешней власти, с репрезентативностью общественных или государственных институтов, существенно окрашивающих, а иногда буквально пронизывающих раннехристианское римское или зрелое «ромейское» (византийское) искусство. Здесь в основе — этическая жизнь души, авторитарность имеет отношение лишь к внутренним требованиям человека перед самим собой и Богом. Отсюда и ясно прочитываемый назидательный тон. Миниатюры «преподают» созерцающему уроки воспитания, втолковывают ему этические нормы.

Россанский кодекс (Россано, Кафедральный музей Sacra Arta) второй половины VI в. выглядит еще эмоциональнее и напряженнее. Исчезают последние отголоски античного иллюзионизма. Конкретного пространства нет, все залито пурпуром темного фона, фиксация реальной топографии происходящего здесь никого не интересует. Гораздо существеннее топография символическая, она разделяет композицию сцены на две зоны: в од-



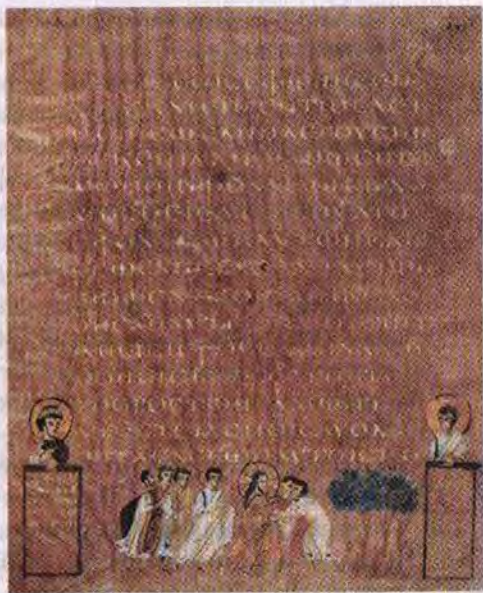
Христос перед Пилатом. Миниатюра Россанского кодекса. VI в.

ной — верные, в другой — сомневающиеся или враги. Несмотря на условность размещения фигур и «плоское» разделение сцены на два горизонтальных яруса, миниатюрист ухитряется показать, что группа с Христом, стражами и Вараввой находится *перед* Пилатом и обвинителями Иисуса. Именно поэтому совершенно фантастическим выглядит предположение М. Манго, что миниатюра Россанского кодекса «Суд Пилата» воспроизводила двухъярусную апсидную фреску в Иерусалиме. Полукруглое завершение композиции кодекса обязано своим происхождением не копированию фрески, а стремлению дать представление о конкретном месте свершения события — реальной апсиде, в которой осуществлялся суд и стояло курульное кресло, на котором восседал Пилат. Та же фактологичность очевидна во фланкировании фигуры Пилата двумя юными стражами, шеи которых украшают гривны-маниакии — свидетельство принадлежности к императорской гвардии. Юноши держат в руках лабруммы, на которых изображены полуфигуры римских дуумвиров (консулов), такие же полуфигуры воспроизведены золотом, причем весьма достоверно, на столе перед Пилатом. Реальное здесь понято не как иллюзорное или копирующее реальность, но как реально бывшее, каждая деталь его должна быть внимательно воспроизведена, поскольку она свидетельство — «самовидец» Христа. Можно сказать, что к реалиям действительности (а их описание может быть умножено) миниатюрист относится как к священным реликвиям — с одной стороны, но с другой — как к юридическим доказательствам.

Замечательно, что и сцены в целом решаются в аспекте своего рода юридической полемики, словесного состязания между сторонами. Смелое манипулирование масштабом, композиционным ритмом, то сгущающимся, то разрежающимся, сводит построения к обязательной схеме спора «тяжущихся» сторон и «арбитра» в центре. Сбитые в плотные группы фигуры сплющиваются к внешним границам изображения, передавая живое ощущение толпы, ворвавшейся в замкнутое пространство. Резкие жесты, блистание взоров, призывно выпрастывающиеся из общей массы руки настолько зримо фиксируют дух спора, ристалища, что кажется, сейчас мы услышим шум многоголосой толпы. Лишь судья (Пилат), его стражи и писец да еще подсудимые соблюдают, как и положено, нейтральность. Не случайно Г. Флоровский находил в антиохийском богословии «постоянный привкус раввинистического законничества и юридическую схоластику». Воспроизведенная в миниатюрах Россанского кодекса атмосфера судебного разбирательства возвращает нас к юрисдикции ветхозаветных времен. Мир разделен на две половины: между ними нет соприкосновения, пока не прозвучит судебный вердикт. Рассматривая эти миниатюры, нельзя оставить

ся равнодушным: само созерцание воспринято как выбор в соответствии с евангельским текстом: «Кто не со Мною, тот против Меня». Поразительно, что Христос едва выделен из толпы подсудимых: в его подвластности общему закону — не евангельский кенозис умаления божества, а восточный фатализм. Божество инстинктивно и неизменно отделяется от человека Христа. Специфическая выразительность этих иллюстраций постоянно ориентирует нас на человеческие усилия воли, на борьбу человека с самим собой и обстоятельствами — и в этом Христос такой же, как все. В Его страстях и жертве подчеркнута исключительность человеческого поступка, свершенного не благодаря Богу, а вопреки Ему.

Синопское Евангелие (Париж, Национальная библиотека, suppl. gr. 1286) относится ко второй половине VI в. Небольшие по размеру сцены вкраплены в поверхность словесного текста. Композиции предельно простые и ясные: в их основе противопоставление черного и белого, доброго и злого, исцеляющего и исцеляемого. Фигуры абсолютно бесформенные, крупноголовые; длани — огромные; глаза, выполненные яркими белилами, испепеляют взорами. Пропорции искажены, но здесь это не имеет значения. Бурный ритм действия охватывает и деформирует тела и души, закручивает вихрем складки одежд, взвинчивает жесты и эмоции. Во всем подчеркнута человеческая действенность происходящего, героизм волевого усилия. Пронзительный смысл чуда исцеления слепорожденного прочитывается не в созерцательной глубине, не в мистической плоскости (этот эпизод, сопряженный с праздником Вознесения, открывал смысл веры как основания Церкви), а в активности деяния. Чудо утрачивает харизматическую и сверхреальную природу. Христос буквально пронзает двумя растопыренными пальцами зеницы слепого, отверзая их. Его фигура почти падает на исцеляемого — Христос физически сражается с обуревающим слепого недугом. Чудо становится физическим актом (сродни спортивному подвигу), результатом борьбы, а не действия благодати. Зритель даже не замечает, что чело-



Исцеление слепого. Миниатюра Синопского Евангелия. VI в.

век, свершающий этот физический подвиг, — Спаситель. Миниатюра могла бы стать идеальной (хотя это определение в художественном смысле к ней неприменимо) иллюстрацией толкования Феодором Мопсуэстийским евангельского рассказа о Христе: «Когда Он закончил Свой подвиг собственного совершенствования, Он начинает действовать ради нас, Он трудится, чтобы избавить нас от засилья тирана, Ему мало Его собственной победы...» Нагнетание волевых моментов, акцент на личном героизме убеждает в том, что само спасение исчерпывается волевым усилием, нарочито исключает онтологический смысл. Экспрессия борьбы, несоблагороженность типов и в целом подчеркнутая простота этих миниатюр предваряют будущие поиски западного мира, в том числе в его усилиях на пути к гуманизму.

Евангельская история словно распадается на два пласта, и параллельно этому рождается особый тип миниатюр. Иллюстрируемое событие не только сопряжено с бегущим рядом евангельским текстом. Оно обязательно сопровождается *изображением словесного комментария*: по краям сцены возникают фигуры пророков, помещенные на кафедры, эти персонажи словесно истолковывают происходящее. Носитель слова обретает зрительное запечатление⁵⁵. Слово становится «плотью» образа, а образ немислим без словесного сопровождения. Здесь нет и следа античной изобразительной самодостаточности: образ необходим лишь в словесном контексте и невозможен без него. Так рождается постоянная доминанта византийской изобразительной системы в целом, так рождается византийская иллюстрированная книга.

Можно спорить о месте происхождения этих миниатюр⁵⁶, для нас существеннее другое: без их пронзительного опыта живопись Византии была бы так же невозможна, как поэзия Романа Сладкопевца не состоялась бы без искусства ближневосточной словесности.

Ранние иконы

Феномен первых икон очень трудно описать, поскольку, возникая на пересечении самых разнородных элементов, они тем не менее обладают абсолютной гармонией. Созданные в эпоху триумфа священного царства, когда явственно обозначилось напряжение между духом империи и истинами пустыни, первые иконы заключают в себе тончайшее равновесие и живой, идеально найденный баланс спиритуалистического и царственного, мирского и созерцательного, чувственного и иррационального. Угаданное в них «математически» точное равновесие символа и образа, плоскости и объема, покоя и движения, предель-

ного обобщения и портретности обнаружит неисчерпаемые потенции для дальнейшего развития на протяжении столетий.

Возможности создания иконы как особого богословского и художественного феномена открылись не сразу. На первых этапах христианская живопись не имела собственного художественного языка, а распространенный тогда язык аллегорий не мог привести к рождению иконы. Существовал и страх языческого идолопоклонства. Лишь постепенно, с рождением святоотеческого богословского синтеза, объединившего христианские догматы с платонической и неоплатонической культурой мысли, осуществилось приближение к иконе. Надо сказать, что именно платоническая философия, а затем и неоплатоники сформулировали столь существенные для иконы понятия эйдоса, эйкона, тюпоса (первообраза), архетипа и отображения его — анти-типа. Возможно, поэтому отцы-каппадокийцы оставили нам первые положительные упоминания икон⁵⁷. Решающую роль в подготовке богословских оснований иконы сыграла переработка неоплатонической теории образа в творениях Псевдо-Дионисия Ареопагита⁵⁸.

Существует целый ряд явлений, которые следует принимать во внимание в фактологии, окружающей появление иконы. Народное почитание магических вещей, культ священных предметов, амулетов с изображениями был широко распространен на всех территориях, ставших христианскими, но особенно — в обширных областях Египта и Антиохии. Образы использовались до церковного культа как амулеты, апотропеи, как пособники победы. Эти функции сохранились и за иконами периода зрелого византийского искусства. По мнению А. Н. Грабара, большую роль в становлении иконы сыграли образы столпников и святых отцов-пустынников, вручавшиеся паломникам на память. В. Н. Лазарев настаивает на значении традиции вывешивать портреты вступающих на кафедру епископов, распространенной в раннем христианстве. Более древний генезис иконы значительно шире — от чудотворящих статуй-хранительниц и статуй, дарующих победы в спортивных состязаниях, до небесных объектов, почитаемых в качестве олицетворений божества⁵⁹, императорского культа и почитания императорских портретов. Фундаментальное исследование Х. Бельтинга первостепенную роль в этом процессе отводит погребальным изображениям, особенно существенным в контексте идеи Воскресения Христа плотью и загробного почитания телес умерших святых. Верность этого положения подтверждается тем обстоятельством, что в последующем развитии судьбы икон и реликвий оказались тесно сплетенными и догматическое единство почитания икон и священных останков было закреплено соборами иконофилов и праздником Торжества православия.

Однако при всем том следует отдавать себе отчет в бесконечной дистанции, разделяющей амулет, портрет и даже реликвию с «человеческим, преобразованным бесконечным морем бытийственности», по словам Иоанна Дамаскина, запечатленным в чуде иконы. Поэтому при всех своих генетических предтечах ранние иконы абсолютно несводимы к ним. Предопределенность возникновения иконы обусловлена тем, что в центре христианства встал *лик* живого Бога, в облике Богочеловека Иисуса. Именно этот лик, а не лики сколь угодно высоко чтимых подвижников или епископов является центральной мыслью — эйдосом иконы. Главная причина ее создания четко сформулирована в словах Дамаскина: «Я узрел человеческое Лицо Бога, и душа моя была спасена». Ветхозаветная традиция разрабатывала доктрину о предвечном бытии сакрального текста книги, в христианстве это место занимает учение о Логосе — воплощенном Боге Слове, то есть личности. А личность немыслима без лица. И образ человеческого лица Спасителя стоит для христианского сознания много выше, чем всякий священный текст, даже текст Писания, выше, чем всякое учение и догмы. Не слово, не учение, но сам живой Христос, Его личность и Его лик — норма всех норм, путь, истина и жизнь. Не случайно само понятие личности приходит вместе с христианством; до христианства человек выступал как юридическое лицо, как личина, маска, надеваемая для того, чтобы казаться, а не быть. Христианство вместе с утверждением неповторимости индивидуальной человеческой судьбы вводит представление об уникальности личности.

Ипостасный (личностный) характер христианского учения о Боге определил живое, если угодно, личностное единство во всем человеческого и божественного. Здесь человеческое не упраздняется, а преображается, здесь плотское преобразуется, но не утрачивается, тело целомудренно, но сохраняет свой сущностный характер. Достаточно вспомнить важность телесного для христианства (особенно для православного сознания): от таинства участия тела Христова в Евхаристии до почитания очищенных подвигом телес святых. Ипостасный характер христианства определяет первостепенность задачи «построения» лика, начиная от Туринской плащаницы, образа царя Авгаря, плата Вероники и многочисленных других явленных, нерукотворных образов — «ахийропитос», вплоть до современных примеров. Не случайно самой главной христианской иконой стало чудесное и реальное запечатление образа Спасителя на так называемой Туринской плащанице — Акра Тапейнозис, как ее называли византийцы. Она играла главную роль в литургии Страстной недели в храме Св. Софии Константинопольской и в пятничных богослужениях Фаросской церкви, где сохранялась до

1204 г.⁶⁰. Слитность покрыва-плащаницы, прикасавшейся к умершему Спасителю, с Его же чудесным изображением на ней напоминала о ткани св. Убруса с образом Его живого лика. Обе заставляли зримо ощутить чудо божественной энергии — источника создания этих таинственно явившихся икон и в идеале должны были присутствовать в каждой иконе. Акра Тапейнозис (Туринская плащаница), св. Убрус (плат царя Авгаря, св. Мандилион), св. Керамион стали сакральными архетипами и прототипами всех будущих икон, своего рода их священным оправданием. Именно поэтому возникновение первых икон предшествует богословской формулировке образа, данной в 82-м оросе Константинопольского собора (692 г.)⁶¹, и намного опережает догматическую разработку проблематики иконы, востребованную лишь с восстановлением православия после иконоборчества.

Изображение на иконе (образ, тип) должно было восходить к прообразу (прототипу), то есть образу самого Бога. Более того, являясь подобием первообраза, икона имеет с ним магическую идентичность. Максимальное приближение к прообразу — конечная цель всякой иконы. Икона — связующее звено между миром горним и дольным. «Через видимый образ мышление наше должно устремляться в духовном порыве к невидимому величию Божества» (Иоанн Дамаскин). Икона выступает как средство восхождения к нечувственному миру, как средство познания Бога. «К божественному созерцанию посредством чувственных образов», — пишет Псевдо-Дионисий Ареопагит.

Но самое главное, икона преследует цели дать в земном мире предвкушение небесного блаженства — во-первых, и, во-вторых, благодатно преобразовать земной мир в подобие небесного. В способности воздействия на земной мир с целью его усовершенствования состоит один из феноменов православной иконы. Точно рассчитанные средства построения иконы направлены на духовное и психофизическое уподобление личности созерцающего иконному образу, созидание «внутреннего человека». Однако совершенствованием отдельного человека икона не ограничена. Существовали более трудно описуемые, но не менее актуальные феномены воздействия иконы на церковный мир в целом, именно о них упоминает заказчик иконы Св. Троицы Андрею Рублеву игумен Никон: «...дабы созерцанием устранился страх ненавистной розни мира сего». В этом смысле, конечно, православные подвижники утверждали, что «не мы смотрим на икону, но икона смотрит на нас», совершая в нас процесс «лице творения» — созидания, построения совершенства, ориентированного на совершенство лика Христова. Понятна поэтому бесконечная сакральная значимость иконы (гораздо большая, чем в других видах живописи, и не свойственная искусству Запада, где образ имел другие функции), дававшей возможность не-

посредственного богообщения, не случайно поэтому созерцание икон в Византии уподоблялось молитве.

На ранних этапах становления иконы большое значение имели исторические предания, воспоминания и описания «самовидцев» Христа, Его Матери и учеников. Замечательно, что сами воспоминания о Спасителе были различными. Тот же Ориген писал: «Даже если и был один только Иисус, для духа Он по виду своему был множественен, и те, кто видели Его, видели не в одном и том же облике»⁶². Полиморфизм облика Спасителя в воспоминаниях Его очевидцев долгое время служил своеобразным оправданием сосуществования прямо противоположных типов Иисуса⁶³, но, очевидно, это исчерпало себя к концу V в. Феодор Чтец (V в.), описывая образ Спасителя с длинными волосами, разделенными прямым пробором (прототипом такого образа был Зевс), усматривает в нем тайное язычество и признает более подлинным другой — с короткими волосами⁶⁴.

Период формирования иконографии на основании свидетельства закончился уже к VIII в. В постиконоборческую эпоху иконография возникает вне связи с воспоминаниями и священными текстами; ее основой становятся сами образы, в первую очередь явленные, а также церковное предание. Проблема исторического сходства для священного образа перестает существовать: образ всегда — преображение, он не может быть обращен в прошлое и не нуждается в исторических обоснованиях. Достоверный образ — всегда воображаемый и поэтому всегда живой. Источником образа является настоящее — коллективное «единомыслие», соборное благочестие христианской общины, или будущее — видения и сновидения. Суетная идея конкретного портретного сходства заменяется здесь реальностью всеобщего согласия общины верных (поэтому отлученные от Церкви не имели права писать иконы). В соответствии с этим в факте создания иконы индивидуальное воображение иконописца ничего не значит: в иконе запечатлевается изображение коллектива, образный мир христианской цивилизации на определенном этапе. Икона становится идеальным образом жизни Церкви, обликом Тела Христова в том виде, как оно воплощено в реальной конфессии.

Сходство с первообразом, достигнутое в иконе, может быть абсолютно совершенным, но живописец не может быть ему причиной, поскольку создателем иконы (в силу присутствия божественных энергий) является сам Бог. Этот постулат находит своеобразное запечатление в предании, повествующем о художнике, создавшем икону Спасителя и воскликнувшем: «Я изобразил Тебя таким, каков Ты есть на самом деле!» На что оживший в иконе Спас грозно ответил: «Когда ж ты Меня видел?» — и поразил иконописца неподвижностью⁶⁵.

Постепенно икона становится самостоятельным культовым объектом (по определению Ж. Дагрона — сакральной «матрицей»), не нуждающимся в оправданиях, — она предмет религиозного почитания, имеющий свои собственные причины. Она утверждает себя самым своим положением в священном пространстве — с помощью тех форм почитания, которые ей воздаются. Икона, в отличие от многих других памятников культуры, в том числе и христианской, может быть уничтожена, но не может изменить свое значение, структуру содержания и конечную цель, что подтверждает ее особое предназначение.

Типология образов была классифицирована Х. Бельтингом. Это *Theografos tip* (нерукотворный, начертанный Св. Духом), *Vera icon* (*foentis-tip*, образ-свидетельство), *Hieros tip* (иератический образ) и, наконец, портретный образ⁶⁶. Среди причин возникновения иконы как главные можно выделить следующие: 1) традиция и требования личного патроната; 2) требование физического запечатления того, к кому обращается просьба и благодарение, необходимость духовного партнерства; 3) олицетворение чаяний будущего века — образ жизни, явленной в другом измерении; 4) икона — источник чудес, подающий надежду; 5) икона — знак победы сообщества, к которому она принадлежит; 6) икона — источник божественных энергий.

Уже говорилось о том, какое значение в становлении иконы имело загробное почитание мертвых. Может быть, поэтому в ее генезисе особая роль принадлежит ритуальному погребальному портрету позднеантичной эпохи, больше известному как фаумский⁶⁷. Эти портреты вкладывались в мумии, чтобы Ка (душа человека) узнала его при переходе тела в загробный мир. Ряд черт действительно совпадает. Фронтальная развернутость, золото фонов, нимбы, окружающие головы изображенных, пристальная прицеленность взглядов, как бы втягивающих зрителя в пространство изображения, кажутся одинаковыми в фаумском портрете и в иконе. Сходство техники — просто поразительно⁶⁸. Однако разница с иконой принципиальна. Даже самые живые и непосредственные фаумские образы несут на себе отпечаток преходящего — обращенность к смерти. Мгновенность взоров, конкретность, сиюминутность изображенного (фиксируемая, в частности, в обязательных световых бликах в зрачках, принципиально отрицавших иконой) дают ощутить временную стихию, тем самым и краткосрочность бытия. Связанность семейной традицией, обязательность сокровенного бытового контекста в фаумском портрете не дают возможности воспринимать эти образы как всеобщие, вечные.

Наоборот, иконы, часто гораздо более иллюзорные, «античные» по приемам, выглядят всегда имперсонально. Изменчивая душевная эмоциональность в них преодолена, как оставлен за

рамками изображения жизненный контекст, жизненные переживания, связанные с ушедшими. Сквозь человеческие черты просвечивает не душа, но преображенное божественным естество, дух, образ божества, в той мере, в какой он открылся художнику.

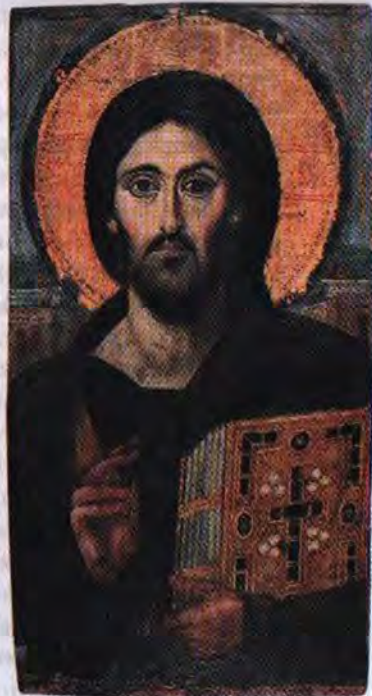
Все ранние иконы, как и фаюмские портреты, созданы в технике восковой живописи — энкаустики, наиболее виртуозной и ценимой в античности. Иконы писались расплавленными восковыми красками, но уже с летучим связующим типа терпентина, то есть восковой темперой⁶⁹. Способы работы в этой технике (а еще более ее результат) определялись особыми стереоскопическими свойствами воска, придающими изображению сверхобъемность и «натуральность». Образ возникал подобно лепной статуе, благодаря необыкновенной пластичности и податливости плотного воска, и каутерий в руках энкауста превращался в стек скульптора, округляющего, оглаживающего рельефную поверхность изображения. Античные приемы моделировки объема — как округлого и окружаемого взором, закругляемого мазком — в ранних иконах весьма ощутимы.

Второе важное качество энкаустики — особый колорит, обладающий стереоскопическим эффектом и к тому же не изменяемый от атмосферных воздействий и времени. Красочный пигмент, обволакиваемый со всех сторон воском, делал цвет объемным, живым, мерцающим из глубины, загадочным, а изображение — жизнеподобным, «дышащим» и рефлектирующим. Характеристики икон мучеников, приводимые в актах VII Вселенского собора, подчеркивают пронзительный иллюзионизм энкаустики, доходивший до обмана чувств.

Именно эта техника наравне с мозаикой была ведущим видом иконописи в доиконоборческую эпоху. Во всяком случае, источники не упоминают темперной живописи, а говорят о досках, облитых воском.

Среди самых ранних энкаустических икон — *образ Спасителя из монастыря Св. Екатерины на Синае*, присланный в монастырь из Константинополя при обустройстве его Юстинианом в середине VI в.⁷⁰. Х. Бельтинг датирует его рубежом VI и VII вв., Э. Китцингер — около 700 г., К. Вайцман — первой половиной VI в., М. Хадзидакис — рубежом V и VI вв.⁷¹. Образ этот, относящийся, по определению Х. Бельтинга, к типу *Vera icon* (*Foentistip*), образ-знамение, был обнаружен в XIX в. и несомненно принадлежит руке столичного и притом гениального мастера. Идеальная возвышенность и полнота гармонии в нем соединены с индивидуальной портретностью характеристик. Иллюзия «дышащего», свободно, широкими мазками написанного фона, трехмерность пространства подчеркивают естественность позы, жизнеподобную подвижность, лишь отчасти обязанные легкому ракурсу фигуры. Глубокая экседра за спиной Спасителя, пер-

спективно сокращающиеся архитектурные формы, фланкирующие его фигуру, помогают ощутить полноценную округлость объема, реальность его пребывания в пространстве, а не «приставленность» к фону. Органичная статуарность фигуры не позволяет жестко вписать торс в границы средника: Христос раздвигает их своими плечами, заполняя собою все изображение, монументально возвышаясь над окружающим Его стаффажем. Масштабность, грандиозный разворот фигуры и лика не связаны с диспропорцией, они обусловлены великолепной объемностью (характерно, например, что руки Иисуса — подчеркнуто маленькие). Тяжелая, материально ощутимая структура тела требует благородного укрупнения всех пропорций в строении лика и торса, заставляя отказаться от обычной детализации.



Спаситель. Энкаустическая икона. VI в.

Монументальный размах и строгость внешнего предполагают существенные для образа смысловые интонации: подразумевается, что, несмотря на величие Господа, человек может предстоять Ему на равных. Благость Иисуса не является снисходительностью, милосердие допускает «равночестность». Этому немало способствует особый оттенок спокойного размышления, связанного здесь не с утонченной рефлексией, а скорее с понятием мудрости. Так эллинская рассудочность и интеллектуальность соединяются здесь с идеалами Востока, не философствующего, но живущего в страхе Божьем. Сравнение со многими предшествующими образами Спасителя поражает исключенностью внешней миловидности и одновременно отсутствием суровости, в нем нет и намека на стилизацию или упрощение. Он действительно норма всех норм, путь, истина и жизнь.

Эллинского и в художественных приемах, и в понимании образности здесь еще очень много, но оно сдержано, умерено новой евангельской интонацией. Даже отголоски античного топоса — разные глаза Спасителя, милующий и отвергающий⁷², уже не связываются с прообразом — статуей Зевса, но дают почувствовать реальную глубину и естественность взгляда, расчет на биполярное зрение предстоящего, что и придает взору Спаса такую притягательность.

Важная интонация в прочтении образности синайской иконы — триумфальность, победительное начало (вспомним, это образ-знамение). Они подчеркнуты традиционно ассоциирующейся с императорским культом вогнутой экседрой за спиной Спасителя. Но триумфальность — не отголосок обязательной для позднего Рима идеи величия земной славы властителя, а победный пафос видения чуда живой плоти воскресшего Господа, «нам убо спребывающа», обнаженной человеческому взору тайны явленного лика Бога. Настойчиво звучащая здесь тема теофании заставляет воспринимать рельеф головы Спасителя сверхобъемным в сравнении с золотом нимба и тонущими вдали кулисами ниши, создавая эффект энергичного выступления из плоскости доски, магического преодоления границ двух измерений. Все исполнено живых контрастов, непреодолимых в плоскости изображения, но преобразованных на уровне индивидуально найденной смысловой гармонии. Между фоном и образом нет естественной связи, они сопряжены иррационально. Это заставляет видеть в явлении Спасителя чудо, преодолевающее законы естества. Поэтому реально вечеряющее небо расцветает плоскими золотыми звездами, а естественная игра света на лице никак не может объяснить отсутствия бликов в глазах, как и отсутствия тени от фигуры. Поэтому литой тяжелый объем одновременно и невесом: материальная ощутимость его вновь чудесно соединена со светозарностью, а значит, и легкостью плоти. Энергия проявления пластики в лице совсем не предполагает открытой фактуры. Являясь самой рельефной, в иконе поверхность личного удивительным образом сглажена, выделяясь идеальностью письма на фоне размашисто написанных рук, фигуры, облачений и фона.

Самым светлым, буквально светящимся выглядит лик. Его сияние в обрамлении шапки темных волос воспринято как самосвечение, благодаря контрасту с затененной шеей и более смуглыми руками. Огромную роль в создании эффекта свечения сыграло новшество технологии — наличие интенсивно отражающей свет подкладки под лик, фильтрующей световые излучения и пропускающей лишь теплую их часть. Свет выступает в иконе в разных вариациях: это иллюзорные блики на поверхности лица, «ощупывающие» форму (восходящие к античным приемам моделирующей светотени), не мотивированные реальностью короткие черточки и лучики, наконец, интенсивное свечение всей поверхности лица. Такая многоаспектность использования света направлена на зрительную фиксацию ирреального лучения материи. Важно, что впервые этот мотив утрачивает обязательную связь с воспроизведением натуры, становясь для синайской иконы сущностным и смысловым признаком.

Подобно свету каждый художественный элемент иконы может быть истолкован двояко. Так, сверхрельефность лепки лица придает ему особую натуральность. Но объем не может быть воспринят как тяжеловесная масса. Мазки, его создающие, положены настолько легко и идут в столь разных направлениях, что на самом деле фиксируют не плотность объема, а его пространственную структуру — своего рода томограмму (последний снимок) лика. Вдобавок мазкам сообщен эффект бесконечного движения — развертывания и углубления структуры самой материи, словно действительно способной вместить Невместимого.

Характер письма в синайской иконе с точки зрения художественных приемов — это отработка прозрачного, лессировочного способа нанесения мазков слоями в точном соответствии с глубинным, трехмерным построением рельефа. Фиксация пространственного положения слоев объема, а не расстояния между ними, осуществленная в письме синайской иконы, подразумевает (опережая процессы будущего развития) возможность их развертывания или сокращения. Это качество иконы предопределило пути дальнейшего развития византийской живописи, сумевшей сохранить неизменной, даже в самых аскетических созданиях, драгоценную реальность антропоморфной структуры.

Сияние пурпура⁷³ одежд, темно-синего, фиолетового оттенков, уподобленное мерцанию самоцветов, не снимает впечатления мягкости тканей, облекающего торс свободного и естественного движения драпировок. Пурпур в изображении одеяний (дорогой, но менее ценимый — «цвета ночи», и *haematos* — кровавый пурпур для клава) дополняется самым дорогим и редким по тону чистым пурпуром (порфиром) в подцветке лика — для уст, для обводок, для свободных штрихов подрумянки на левой щеке. Нарастание драгоценности и иерархической значимости краски соответствует здесь драгоценности воссоздаваемой материи.

Каждый элемент иконы соединяет на художественном уровне вещи заведомо несоединимые: ауру божественного и конкретное, человеческое. Эта двойственность зримо и образно позволяет осознать нераздельность и неслиянность их, воплощенные в Богочеловеке. Косвенно икона отражает проблематику халкидонских споров и решений (441–459 гг.) о двуединой природе Христа, существеннее же то, что она ярко и живо «описует» неописуемый образ Господа, свидетельствуя тайну Логоса и доказывая непреложность Его Воплощения. Игра контрастов и антитез в ней — не художественный прием, а выражение невысказанности смысла — таинственного лицезрения «лицем к лицу» божества.

В синайской иконе нет ни каноничности, ни оглядки на образцы. И это не только потому, что образцов не существовало.

Спонтанность и индивидуальность созданного воспринимаются как результат некоего ясновидения, как свидетельство сильной и живой веры и не могут быть переведены в плоскость рассчитанной системы. Не случайно изображенное по мере вглядывания в него исполняется сокровенной внутренней динамики, осознаваемой как нарастание таинственной очевидности: чем яснее в нем человеческое, тем сильнее и лучезарнее сияет божественное. Многомерность и многозначность этого уникального образа, объединившего в подвижной гармонии взаимоисключающие величины, словно рискует отразить всю полноту божества. В этом — сверхординарность и особое дерзновение синайской иконы, исключающей возможность повторения или воспроизведения обретенного столь благодатно и индивидуально опыта.



Апостол Петр. Энкаустическая икона.
Начало VI в.

и индивидуально опыта.

Икона апостола Петра из монастыря Св. Екатерины на Синае, по мнению многих ученых, создана раньше образа Спасителя, в начале VI в. Общая схема иконы отчасти напоминает синайский образ Спасителя, но ниша-экседра, над которой мощно вырастал торс Иисуса, здесь поднята очень высоко. В результате изменяется общая композиция иконы: фигура Петра не возвышается в ее пространстве, но уравнена с остальными композиционными элементами. Среди них большое значение имеют венчающие икону медальоны с полуфигурным Деисусом⁷⁴ (Спаситель, Богородица, Иоанн Богослов), «удостоверяющие» правопреемство Петра, как это делали раньше образы императоров в круглых медальонах над консульскими рельефами. Однако, несмотря на внешнее сходство, смысловые оттенки в композиции расставлены иначе, чем это было в консульских диптихах. Фигуру

апостола, его лик отличает поразительная жизненная достоверность. Ничего схематичного или условного нет в этом на редкость индивидуальном и конкретном образе. Напротив, образы Деисуса написаны схематично и более условно, чем главная фигура. Не они удостоверяют существование апостола, а он выступает как живой свидетель — «самовидец» достоверности бытия Спасителя и Богоматери. Образ Петра по всем своим характеристикам отвечает особому религиозному типу и званию раннего христианства — «свидетель веры». Триумфальное начало (оно

сопряжено со многими моментами в этой иконе, в том числе и с присутствием экседры) оборачивается в образе апостола Петра пафосом исповедничества. Именно этим объясняется изображение здесь нетрадиционных для Петра атрибутов — креста и двух свернутых темно-синего цвета (пурпур «цвета ночи») свитков.

Сравнение иконы с катакомбными фресками, предложенное Х. Бельтингом, не просто убеждает в несходстве их друг с другом, но позволяет обозреть огромную дистанцию, разделяющую образы катакомб и синайскую икону. Пронзительное горение истовых образов первых веков христианства фиксировало духовное состояние «сотайников» Христа. В VI в. оно сменилось ясным и открытым, праздничным исповеданием веры. Может быть, именно поэтому икону апостола Петра отличает такая нескрываемая нарядность и художественная эффектность. Кроме яркой обрисовки самого образа, его удивительно живой характеристики, большое значение здесь имеет открытость и броскость всех художественных приемов. Яркий, сочный и очень крупно положенный мазок энергично высекает форму, подобно резцу скульптора, движущемуся в различных направлениях, чтобы выявить объем. Наружный мазок не перекрывает ниже лежащих слоев живописи, и это придает фактуре особое богатство и пространственную многомерность. Еще более монументально написаны драпировки, в их характере действительно есть точки соприкосновения со стенной живописью, поскольку мазки — прозрачны, широки и брошены очень размашисто. Никакой схемы, никаких заранее наработанных условностей, уже существовавших к VI столетию, здесь нет.

Колорит отличается обилием светящихся оттенков, сочетанием крупно взятых цветовых пятен. Он необыкновенно приближен к реальности. Характерно в этом смысле противопоставление смуглого, сочного цвета лика сияющим и светлым одеждам, глубокому тону седых волос, более светлой карнации поднятой вверх правой руки. Свет на лице не идет из глубины, а выхватывает самые высокие точки поверхности, в этом тоже уподобляясь реальности или скульптурному образу. Распределение света, его интерпретация не определены здесь символической сверхзадачей, как в иконе Спасителя. Свет скользит над формой, создавая эффект прозрачной пространственной среды, в которой распространяются его лучи. Соприкосновение формы с этой средой является условием ее проявления, обнаружения для чувственного ока.

Отчетливость в констатации реального подчеркнута здесь всеми возможными художественными средствами. В сравнении с иконой Спасителя в «портрете» апостола Петра больше объективного знания, меньше тайновидения, больше наблюдения и

презентации и меньше внутреннего диалога с предстоящим. Апостол Петр, представленный в иконе, существует как самостоятельный «объект», очень мало зависящий от горячего желания собеседника (созерцающего икону христианина) нести к нему свою молитву. Не случайно взор Петра, вроде бы и обращенный к зрителю, постоянно ускользает, созерцая нечто сокрытое от предстоящего. В таком способе передачи и прочтения образа много отголосков старинного понимания античной статуи, объективно существующей в трехмерном пространстве, вне связи с верующим. Можно не сомневаться, что такая интерпретация художественных и образных средств до некоторой степени тяготеет к прежней греческой наглядности и к греческой «автономности» бытия человека, вещи, эйдоса. Полная самоопределенность, самоидентификация⁷⁵ персонажа, его недиалогичность определяют объективную и наглядную статуарность, пластическую и цветовую выпуклость, истинную характерность его изображения. Отчасти это объяснимо задачей иконы: представить Петра как достоверного свидетеля жизни Спасителя и Его учения, как «свидетеля веры», как «объект» свидетельства. Но нельзя исключить и определенной грани в понимании христианского образа, связанной со своего рода наглядной фиксацией сакральных свидетельств и объектов, заведомо исключавшей всякую мистификацию и эмоциональное преувеличение. V и VI столетия (время Пульхерии, императора Феодосия, его жены Евдоксии, Юстиниана) были временем интенсивного «освоения» свидетельств и носителей христианской святости (вспомним активный перенос реликвий со всей христианской ойкумены в Константинополь, происходивший в эту эпоху). Почитание святынь приобретает небывалые размеры, и тщательное «расследование» мощей и других святых реликвий ставится в особую заслугу христианскому правителю. Совмещение в пространстве синайской базилики двух не только разновременных, но и разноплановых икон — Спасителя и апостола Петра — могло быть осуществлением особого замысла: несомненность таинственного воплощения Бога Слова плотью удостоверялась присутствием Его «самовидца». Это, конечно, не означало юридического освидетельствования реликвий, распространенного в Западном мире позднего Средневековья, но было связано со своего рода радостной констатацией обладания подлинной святостью.

Стилистическое противоречие, существующее между этими двумя иконами, вряд ли исчерпывается временной дистанцией. В его основе — разница подхода к человеческому (хотя и обожествленному) в Петре и к личности Иисуса Христа, настолько уникальной, что в применении к ней рационально-объективный изобразительный и философский язык терял всякий смысл.

Фиксация этого могла иметь существенное значение в эпоху соборов VI в.⁷⁶ С христологическими спорами связана еще одна необычная деталь иконы апостола Петра. Деисус, представленный в верхней части иконы, имеет в своем составе не Иоанна Крестителя, но юного Иоанна Богослова. Тем самым композиция из трех медальонов — Спасителя в центре, Богоматери с Иоанном Богословом по краям — является сокращенной формулой Распятия. Не случайно в изображении Христа Халке (особый иконографический тип — без нимба) крест выглядит таким огромным, заполняющим весь медальон. Возможно, внутренний смысл иконы включал в себя еще одну тематическую линию: Петр, отрекшийся, а затем последовавший Христу даже в Его мучении⁷⁷ (крест в руке у апостола — символ веры, но и символ его мученической смерти), являет нам прямое свидетельство непризрачности Страстей, Распятия, мучительной смерти и будущего Воскресения. Все эти евангельские сюжеты постоянно объединяют самого верного неверного ученика Иисуса — Петра — и Иоанна, «его любяще Иисус» (Ин. 13:23).

*Икона Богоматери с предстоящими Феодором и Георгием из монастыря Св. Екатерины на Синае*⁷⁸ должна быть датирована концом VI — началом VII в. В ней не меньше, чем в предшествующей, откровенной живописности, любования «красочной плотью» и фактурой письма, сочности и нарядности цвета. Однако в композиции иконы осуществлено структурное преобразование, определенное новым духовным смыслом. Икона впервые вообще не портрет, не запечатление ипостаси, не демонстрация явления-эпифании и, конечно, не рассказ, не повествование. Изображенное в иконе — сопряжение разноплановых и разновременных пластов, объединенных символическим контекстом. Богоматери с Младенцем, восседающей на престоле, предстоят святые, вверху ее образ фланкируют ангелы. В сложной структуре иконы нет прямого соприкосновения с реальностью: таинственное явление Бо-



Богоматерь на престоле с предстоящими Феодором и Георгием. Энкаустическая икона. Конец VI — начало VII в.

городницы по молитве святых Феодора и Георгия показано не земными очами. Контраст уровней бытия представленных персонажей подчеркнут разными художественными приемами. Земные персонажи — Феодор и Георгий — написаны условно. Их фигуры фронтальны, столпообразны (они — столпы истовой молитвы), недвижны. Абрисы их лиц схематичны; одеяния — более плотны и реальны, чем облаченные в них бестелесные персонажи. Письмо лиц демонстрирует иссушенность аскезой: плоть совершенно непластична, лишена объема, смугла или бледна, озарена жарким румянцем экстаза.

Совсем иначе написаны ангелы, в страхе откинувшиеся от видения чуда «Невместимого Бога — всем вмести́мого человека». Эллинистическая техника письма их фигур и лиц, всемерно подчеркивающая телесность, весомость, материальность объемов, определена демонстрацией их небесного (совершенного) бытия⁷⁹. Одновременно ангелы так же неподвижны и застылы, как фигуры мучеников, и напоминают скорее исполненные в живописи мраморные статуи. Х. Бельтинг высказал мнение, что они списаны с античных образцов — может быть, каких-то рельефов или мраморных статуй⁸⁰. «Инаковость» тел ангелов фиксируется особым способом: они не имеют цвета. Их «мраморность» — знак того, что явлены они взору благодаря небесному лучу, сходящему на Богородицу, тем самым ангелы — видение, и в сознании византийцев они бесцветны или, точнее, являются воплощением чистого света. Можно вспомнить рассказ о явлении иконописцу, не имевшему образца и свидетельств и затруднявшемуся написать икону, самого святого персонажа — монаха Никона. Явившийся святой чудесно запечатлелся на иконе, и иконописцу «осталось только добавить цвет».

Образы Богородицы и Младенца наиболее совершенны с точки зрения реальности, причем слово «реальность» здесь впервые органично соединяет оба смысла: это и высшая реальность идеального бытия и совершенной субстанции, и реальность в обычном, «натуральном» понимании, поскольку художественные приемы создания этих образов наиболее реалистичны. Фигуры Богородицы и Младенца отличает естественная подвижность, органичность совмещения тел с пространством и друг с другом. Их живые взгляды, направленные на зрителя, непохожи на взоры стоящих рядом святых и застывших в страхе ангелов, созерцающих нечто невидимое земным очам. Рельефный мазок сочно и живо лепит поверхность объемов, его пастозность, округлое движение позволяют ощутить «натуральность» изображенного. Одновременно нежный цвет, богатый сочными оттенками и сложными полутонами, определяет «живоподобие» плоти Богородицы и Младенца, чего так не хватает ангелам. По способам художественной трактовки образ Богородицы с Младенцем олицетво-



Св. Сергей и Вакх. Энкаустическая икона. Конец VI в.

ряет некий идеал, объединяющий земное, данное в святых, и небесное, доступное только ангелам. И вдобавок это чудесное единство может быть воспринято чувственными очами.

В этой иконе впервые воплощено понятие сакрального пространства. Оно, подобно священному пространству литургии, может совмещать в себе видимое и невидимое, небесное и земное, мир ангелов и мир людей, делая их ясными друг для друга⁸¹. Замечательно, что в соответствии с этим значительно изменяется символический контекст изображения. Многообразные аллюзии, вызываемые образом⁸², не перегружают поверхность иконы, так как уходят в глубину изобразительного ряда и воспринимаются созерцающим икону исподволь, без зрительных усилий. Нечто подобное можно отметить в мозаике церкви Сан Витале в Равенне, и это важное свидетельство хронологической близости создания двух уникальных памятников искусства.

С точки зрения стиля и образности еще одна близкая параллель синайской иконе — «Св. Сергей и Вакх» из коллекции *Порфирия Успенского* (Киев, Музей Варвары и Богдана Ханенко)⁸³. Эта икона также имеет разные датировки, разброс которых достигает столетий (VI–IX вв.). По нашему убеждению, она была создана приблизительно одновременно с предшествующим синайским образом и не может быть далеко отодвинута от времени построения в Константинополе храма Св. Сергея и Вакха, специально предназначенного для перенесенных в столицу «честных глав мучеников». Построение храма и написание иконы были связаны с обширной деятельностью императора Юстиниана по оснащению Константинополя христианскими реликвиями, но при этом в их создании сказался и мотив личного патро-

ната (по преданию, Юстиниан дал обет перенести мощи мучеников в Константинополь и построить им храм для покоя после того, как святые помогли ему). Известно, что храм Св. Сергия и Вакха был придворной церковью, примыкавшей к дворцу Юстиниана. Существует мнение, что строили его зодчие, приглашенные императором для возведения храма Св. Софии. Наконец, описания паломников свидетельствуют о сохранении глав мучеников в этом знаменитом столичном храме в особом ковчеге-реликварии. Комплекс этих сведений заставляет отвергнуть провинциальное (малоазийское) происхождение иконы, подвергнуть сомнению вторичность и архаичность ее стиля, а равно и позднюю дату создания.

Косвенная связь с ковчегом, хранившим мощи святых, прослеживается в устройстве рамы и общей композиции иконы. Икона имеет раму с фаской, надетую на икону еще до грунтовки, и, вероятно, имела задвижную крышку, скрывавшую изображение, как в футляре. Святые представлены погрудно, «положив» правые руки на выступающую раму иконы, как на полочку. Этот особенный жест заставляет остро ощутить, что полуфигуры мучеников существуют внутри своего ящика-реликвария, из глубины которого таинственно проступают их очертания. По всей вероятности, ориентация на реально существовавший образец — ковчег с главами — позволяет быстро распрощаться с отголосками иллюзорного пространства, которые присутствовали во всех синайских иконах. Так, созданный одновременно с рассматриваемой иконой образ Богоматери с предстоящими Феодором и Георгием еще имеет старинную триумфальную экседру, намекающую на трехмерную среду бытования персонажей. Мученики на киевской иконе представлены не в пространстве, а на его фоне, уподобляясь скорее рельефу, нежели иллюзорной картине. Параллельно с этим изменяется построение объема. Он лишен многомерной структуры, воспринят как единообразная, льющаяся сверху вниз поверхность, не имеющая ничего общего с круглой скульптурой. Рельеф лиц, так же как в ликах Феодора и Георгия в синайской иконе Богоматери, лишен характерности, индивидуальности, так много значившей для образа апостола Петра. Обобщенность, неконкретность лиц компенсируются новыми смысловыми оттенками. Полнота иллюзорного рассматривания, столь существенное для вкуса грека описание предмета, его наглядность или наличие некоей прочитываемой мысленно легенды или рассказа здесь не существуют. Изображенные на киевской иконе святые настолько абстрагированы, что впервые ничего не рассказывают, но зато в полной мере готовы слышать и слушать. Прежний заинтересованный диалог собеседников или монолог объективно представленного — явленного — образа становится в этой иконе исповедью молящегося. Общение с обра-

зом понято исключительно как молитва, к которой непрерывно понуждают, неотступно следуя за находящимся в пространстве перед иконой, огромные темные глаза изображенных святых. Контакт образа со зрителем становится длительным, бесконечным, поскольку не может разрешиться в описании, психологических или драматических коллизиях. За внешней простотой образов Сергия и Вакха открывается новый, интенсивный смысл, незнакомый более ранним синайским памятникам.

Изменяется и письмо. Мазок в киевской иконе — непрозрачный, кроющий, такой же как в «Богоматери с предстоящими». Но здесь он не движется в разных направлениях, а стелется, стекает вниз, нарочито нейтрализуя саму поверхность лица, не давая возникнуть «цепляющему» глаз рельефу. В самом характере моделирования формы происходят необратимые изменения. На место прежних «скульптурных» принципов, типичных для энкаустики, приходят иные. Они связаны с ощущением льющейся краски, не гранищей объем, а обтекающей его. Средства изображения становятся условностью, вызывая не к зрению, «ощупывающему» поверхность круглой статуи, но к воображению, умеющему читать за плоскостью. Структура формы не выглядит как результат некоего индивидуального тайнозрения. Она художественно осознана, рационально фиксирована, ее можно повторить. Обязательной становится интенсивно-светлая подкладка под поверхность личного — этот прием нам уже знаком по иконе Спасителя из монастыря Св. Екатерины. Как и в образе Спаса, даже еще сильнее, это технологическое правило рассматривается в смысловом контексте. Благодаря подкладке лики изображенных святых излучают интенсивный внутренний свет, воспринимающийся особенно эффектно благодаря окружающей их темной поверхности (волосы и фон). Этот свет понят как сияние нетленной преобразенной плоти святых, возвративших телу мученической смертью первозданную чистоту⁸⁴. Поэтому разновозрастные и разноликие Сергий и Вакх на иконе представлены как юные братья-близнецы. Одинаковые в пережитой муке, они одинаковы в славе.

Проблема зрительной фиксации обожженного — светоносно-го естества изображаемых святых тесно связана с одним из главных вопросов иконописи — о возможности изображения Спасителя. Неистлевающие мощи святых, их плоть, ирреально светящаяся в иконах, наиболее полно доказывали возможность абсолютного преображения человеческого естества во Христе, реальности Его плоти, просвещенной божественной светом. Плоть Христа, изображаемая в иконе, — это не демонстрация «мертвых кож» павшего Адама, принятых на себя Спасителем. Икона являет не только человеческую, но и божественную природу Христа. В проблеме обожения соединяются культ икон и

культ мощей святых, не случайно объединяемых анафемами иконоборческих соборов⁸⁵. Божественное присутствует в иконе не потому лишь, что «воспоминается» Христос, но потому, что во Христе и в последовавших Ему святых и мучениках человеческое, плотское обожено, став, по слову Иоанна Дамаскина, полноценным выражением «моря бытийственности».

Появление таких образов, как «Св. Сергей и Вакх», знаменовало новую эпоху для христианского сознания. Икона, еще совсем недавно выступавшая как объективный портрет, как «свидетельство», как воспоминание «самовидцев» Спасителя, обретает новое качество. Отныне она сама становится носителем божественного духа, проявлением божественности в тленном мире.

Существенно, что переориентация иконного образа произошла еще до наступления иконоборчества. Поэтому основные аспекты его понимания, не будучи словесно фиксированы, но получив точное духовное и художественное осмысление в конкретных произведениях, не были девальвированы иконоборческой эпохой. Забегая вперед, отметим, что в характеристику причин иконоборческого кризиса (о них будет рассказано в следующей главе) должны быть внесены коррективы. Острые иконоборческой полемики было направлено против изображения реальной плоти как носителя божественного смысла.

Икона, воспроизводя чтимые реликвии, и сама является реликвией. Необычная конструкция иконы св. Сергия и Вакха — в виде ларца с задвижной крышкой — обязывает воспринимать ее как ковчег-мошехранительницу. Открывая крышку, христианин может лицезреть образ и прикладываться к его чудесной поверхности, как к мощам. В этом — отголоски магического культа, но еще больше таинственного предвкушения силы подобных чудотворных икон, прикосновение к которым могло даровать исцеление. В сочетании чтимых останков мучеников и иконы-портрета закладывались основы почитания икон как реликвий и святынь, сыгравших значительную роль в будущем культе чудотворных икон. Икона св. Сергия и Вакха — среди первых образов такого типа, очевидно родившегося в Константинополе и связанного с интенсивным «оснащением» византийской столицы священными реликвиями в VI в. Оформилась по сути новая концепция иконы. Сочетание строгой дисциплины, мерности и упорядоченности художественных средств, поиски устойчивой «иконности» смысла, поразительная отточенность богословской программы определены утверждением центральных для православия в VI в. идей.

С точки зрения стиля, построения пространства, по характеру письма, по символичности интерпретации цвета, наконец, по глубине и мгновенности смыслового прочтения каждой де-

тали и всей композиции в целом ближайшая аналогия иконе св. Сергия и Вакха — синайский образ Богоматери с предстоящими. Обе иконы обнаруживают точки соприкосновения, хотя и отдаленные, с мозаиками храма Сан Витале в Равенне и с полуфигурами в медальонах на триумфальной арке в мозаиках монастыря Св. Екатерины на Синае. Очевидно, что они созданы приблизительно в одно и то же время и что их концепция сформировалась в одном художественном круге — Константинополе. Разница этих памятников с синайскими же иконами начала VI в. (образы Спасителя и апостола Петра) не может быть осмыслена как поступательное движение в сторону примитивизации. Она определена воплощением различных художественных позиций, совпадающих с разницей этапов христианского сознания. Волею судеб они сменили друг друга на протяжении VI столетия.

В ином художественном ареале и в более раннее время (в V в.) созданы еще две энкаустические иконы — *Богоматери* и *Иоанна Предтечи* из собрания *Порфирия Успенского* (Киев, Музей Варвары и Богдана Ханенко). Обе они, подобно иконе св. Сергия и Вакха, были привезены с Синая. Но принадлежат они иной традиции и даже написаны технически проще, чем «Св. Сергий и Вакх». Здесь нет светлой подкладки под лики, краски положены прямо на грунт, что определяет более темный цвет карнации. По определению Х. Бельтинга, обе иконы принадлежат к портретному типу, тесно связанному со старинной позднеэллинистической традицией⁸⁶. В обеих иконах ярко обозначен повествовательный момент: различными способами изображение намекает на «рассказанность», сюжетность. Не случайно образы не выглядят замкнутыми в поле иконной доски, а предполагают непосредственное развитие действия за ее пределами. Икону Богоматери многие ученые считают частью триптиха или диптиха со сценой поклонения волхвов; на развитие композиции вовсе ориентирована и фигура Иоанна Предтечи, «идущего» вдоль поверхности иконной доски. В общем построении большое значение придано ракурсу, динамике разворотов, живости жестов, «раскрывающих» пространство иконы, предполагающих дальнейшее разворачивание рассказа. Резкая очерченность неспокойных силуэтов, импульсивность контура, рельефность и «бурность» складок материй, окутывающих фигуры, выразительность взглядов персонажей — все это предполагает некую реалистически окрашенную атмосферу существования образов, далекую от иконной созерцательности.

Особенно замечательна в этом смысле икона Иоанна Крестителя. Темная карнация, эффектность длинного, упругого, изгибающегося мазка формирует открытое и эмоционально обнаженное пространство иконы. Вся поверхность доски оформлена не-



Иоанн Предтеча. Энкаустическая икона.
Конец V в.

обыкновенно импульсивно и динамично. Однако эта динамика не связана с духовным экстазом или внутренним напряжением, как можно было бы предположить, а определена иными интонациями. Внешняя активность, зрелищность становится основой не только образа, но самих художественных средств. Особенно поразительны в этом смысле игра линейного ритма, беглая, стремительная, напряженная, мощные контрасты светотени, крупные, эффектно сопоставленные мазки и пятна цвета. Все в целом явно рассчитано на «театрализованное» прочтение изображения «шагающего» Предтечи. Образ полностью раскрыт и высказан, он словно не нуждается в сокровенном символическом смысле, требующем длительного погружения в икону. Какие-то параллели, аналогии (в принципах построения образа, в организации его воздействия, при безусловной разнице художественных приемов) можно обнаружить в мозаиках римской базилики Санта Мария Маджоре, созданных в 432 г.⁸⁷

Похожие черты определяют и образ Богоматери с Младенцем, написанный, правда, несколько иначе. Поверхность здесь более плотная, менее проницаемая для глаза, цвет — светлее, нежнее, наряднее. Скошенный подбородок лика Богоматери, усиленные черты детскости в Младенце, плотность и рельефность мазка, обходящего округлую поверхность ликов, живая естественность (легкие полуобороты) возвращают нас в пространство нежной пасторали и мягкой буколки, столь типичной для раннего периода христианского искусства. Можно думать, что для константинопольского искусства зрелого V в. такие интонации были уже пройденным этапом, хотя нельзя отказать образам киевского памятника в стилистической близости с персонажами миниатюр знаменитого столичного кодекса «Диоскорид» из Вены (в частности, с изображением Юлианы Аникии; напомним, речь о нем шла в предыдущей главе). Особый внутренний артистизм, непосредственность эмоций, жизненность изображенного, легкость и непринужденность, ярко выраженная зрелищность художественных приемов заставляют предполагать возможность создания киевской иконы Богоматери в Александрии. Эта же ориентация, но взятая в ином, драматическом клю-

че, характерна для образа Иоанна Предтечи. В. Н. Лазарев также склонялся к александрийскому происхождению этой последней иконы⁸⁸. Только в Александрии, органично соединившей христианство и эллинизм, умели столь легко и естественно говорить о серьезных вещах. Только там длительное время, благодаря особенностям местной духовной традиции, сохранялся вкус к элегической пасторальной интерпретации христианского образа, что отразилось в александрийских миниатюрах, скопированных позднее в столичных скрипториях.

Существует особый круг ранних икон (также энкаустических), по месту нахождения или косвенным художественным признакам тяготеющих к Риму. Большинство из них датируется VII в., некоторые VIII в., и устойчивое местное предание связывает их с работой греческих мастеров, чему не противоречат исторические обстоятельства (подробно изложенные выше, в главе о монументальной живописи эпохи Юстиниана).

Синайскую икону Спасителя во славе, восседающего на мандорле, датируют (К. Вайцман) VII в. Прямых свидетельств о ее связи с Римом нет, но характер ее слишком внешних, императивных, чуть грубоватых приемов заставляет невольно ощутить отголоски римского вкуса. Материя слишком тяжеловесна, складки золотого гиматия Спасителя неподвижны и скульптурно «вытесаны», в позе подчеркнута триумфальность посадки, корпус массивен, черты лица крупны и мясисты. Все в целом, вопреки избранному иконографическому типу — Христа Вознесения и Второго пришествия, вопреки мистическому намеку на образ Ветхого Денми (Христос изображен с седыми волосами), вызывает острые ассоциации с ранними римскими мозаиками (например, церкви Санта Пуденциана). Соединение абстрактного символизма с чувственной конкретностью и сочностью деталей выводит эту икону из круга чисто греческих памятников (где всегда умели придать реальному спиритуалистическое звучание).

Более сложна интерпретация римских икон Богородицы. В них нет прямолинейности, их внутренний склад отличается, как правило, тонкостью и деликатностью. Вместе с тем неуловимая аура местной атмосферы, римского вкуса ощутима и в них,



Богоматерь с Младенцем. Энкаустическая икона. Конец V в.



Богоматерь с Младенцем. Энкаустическая икона. VII в.

хотя и не столь очевидна, как в «Спасителе во славе». Сочетание в них римского, а иногда уже и романского с греческим не всегда одинаково, иногда они кажутся совсем далекими от византийского мира и византийской художественной системы. Однако органично ввести их в круг западной живописи удастся еще с меньшим успехом: по всем приемам и образности это не западное искусство. Очевидно, следует признать, что эти иконы представляют собой сложный вариант греческой работы на западе, где греческая художественная система испытывала постоянное воздействие западных вкусов⁸⁹, но сохраняла свое преобладающее значение.

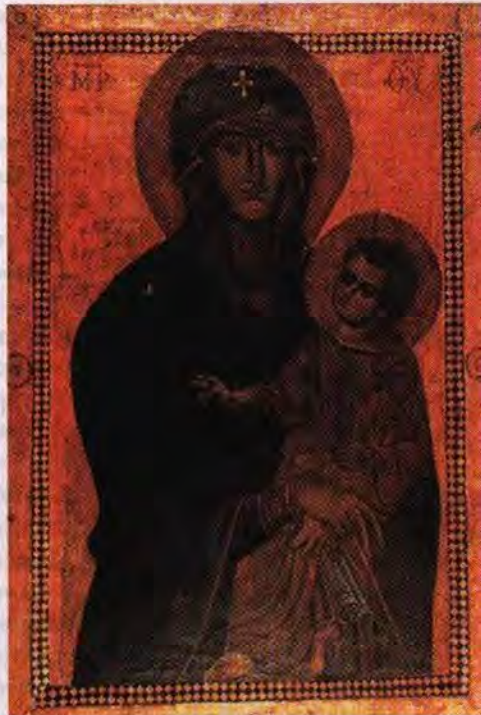
Икона Богоматери, происходящая из *церкви Санта Мариа Антика* (VII в., ныне Санта Мариа Нуова), по старин-

ному преданию, принесена из Трои. Она упомянута в «*Liber Pontificalis*» (жизнеописаниях пап) во времена Папы Сергия (678–701 гг.) как древнейший священный образ. Письменные источники сообщают, что для этого образа, именуемого «*imago antiqua*», в 735 г. был изготовлен серебряный оклад. По мнению Х. Бельтинга, икона предшествовала появлению в старом храме Марии монументальной росписи⁹⁰. Во всяком случае, икона по стилю отлична от размашистой и динамичной живописи первых двух слоев фресок Санта Мариа Антика. Лишь некоторые совпадения в абрисе лика можно увидеть на фреске с изображением св. Варвары да в типе лика с образом неизвестной мученицы из киевского Музея Варвары и Богдана Ханенко. От первоначальной живописи сохранились лишь лики Богоматери и Младенца. Облик Марии поражает резкой асимметрией и явной стилизацией черт. Он весьма далек от традиционной классической схемы. Низко надвинутый чепец сокращает лоб, огромные черные дуги бровей подчеркивают длину узкого носа и крошечность рта. Светотень практически отсутствует. Письмо образа Богоматери идеально для иконы. Это тоже энкаустика на общей светлой подкладке под лик, однако не имеющая ничего общего со скульптурными эффектами других энкаустических произведений и широкой лепкой объема во фресковой росписи. Вся подвижность сведена на нет, поверхность личного выглядит идеально гладкой, нейтральной и сияющей. Ее индифферентность усугублена строгой геометрией выверенного абриса лика. Редкая особенность технологии — добавление чистого лазурита в под-

кладку под лик, использование этой драгоценной краски в легких тенях — придает изображению «транспарантное» свечение. Золотой фон еще больше подчеркивает светозарность и бело-розовую нежность лика Богоматери. Вся выразительность его сосредоточена в глазах — глубоких, темных, миндалевидных, с очень большими зрачками, словно инкрустированных в «эмаль» лика подобно драгоценным камням. Их контраст с сияющей поверхностью лика подчеркнут поворотом головы. Глаза выполнены необычно: в них отсутствуют притенения и твердый рисунок век соседствует с их «фарфоровой», детской чистотой. Облику Богородицы приданы изящество, хрупкость, очевидно связанные с особой образной интонацией. Активно вы-

явлены черты ее девичества, возвышенного девства, непорочности (крохотный сжатый рот, узкий, сильно сужающийся к подбородку овал лица, усиленный поворотом головы, нежная «чистая» карнация). В этой иконе менее важны аспекты материнства и царственности Богоматери (Царицы Небесной), но усилен символический смысл Марии — Приснодевы⁹¹. Даже одежды ее здесь (чепец) — синего, яркого лазуритового цвета, цвета девства. Надо сказать, что именно этот оттенок образа Богоматери будет впоследствии усвоен и развит католической традицией, словно таинственно угаданной в этом раннем памятнике. Эта икона была главной участницей всех римских процессий, связанных с культом Богородицы. С ней на Успение обходили все римские церкви, посвященные Богородице, и этот путь назывался *Via Sacra*.

Икона Богоматери из базилики Санта Мария Маджоре, «Salus populi Romani», в два раза больше по размерам, чем предшествующая икона (формат этой иконы 117×79 см, а предыдущей — 53×44 см). Образ написан на кипарисовой доске, что косвенно подтверждает легенду о его греческом происхождении. Икону принято датировать VI в., но на самом деле она представляет собой сложный конгломерат разновременных частей: эту почи-



Богоматерь «*Salus populi Romani*». Энкаустическая икона. VIII в.

таемую святыню Рима часто поновляли. Судя по стилю, она вряд ли могла возникнуть ранее VIII в., но, возможно, это впечатление обусловлено прописями 1100 г. и XIII в., о реставрации иконы в это время свидетельствуют источники. Богородица вновь предстает перед нами в ярко-синем мафории, с красным нимбом вокруг головы. Консульское кольцо на пальце ее правой руки, демонстрируемое предстоящему, — сакральный знак обручения ее с римским народом. Мотив священного союза подчеркнут жестом ее скрещенных рук, в неразрывное кольцо которых она заключает Младенца Христа, самое тело Христово, мистически сопрягаемое с церковным народом. Одновременно Богородица здесь — диаконисса (плат в ее руке), церковная служительница, «работающая» во спасение верных. Тем самым толкование ее образа расширяется: она предстает как сама Церковь, в лоне которой — убежище христиан.

В фигурах Богородицы и Младенца подчеркнуты монументальная массивность, контрастирующая с резкими пространственными разворотами. Моменты геометрической стилизации крупных форм усилены, в их обработке активно участвует светотень. Ритм крупных, граненых складок развит одновременно и как напружиненный рельеф, и как линейный рисунок. Сочетание массивного рельефа с усилением контуров — характерный признак искусства XI в. — возможно, это результат поздней прописи иконы. То же самое можно сказать об очень условной обводке мафория Богородицы золотой каймой, рисунке ассиста на одеждах Младенца Христа. Вместе с тем можно «реконструировать» даже по современному состоянию иконы изначальные ее черты — сверхпластичность, энергию сопоставления объемов и интенсивность проработки поверхности, поскольку аналогии таким художественным приемам присутствуют во втором слое фресок Санта Мария Антиква.

По художественным характеристикам к иконе Богоматери «*Salus populi Romani*» примыкает образ *Богоматери с Младенцем и ангелами* (Мадонна делла Клеменца, 705 г.) из церкви Санта Мария ин Трастевере, существенно измененный по сравнению с первой иконой в сторону гораздо большей условности и схематичности. Богородица восседает на престоле как Царица Небесная, ее фигуру фланкируют в страхе откинувшиеся ангелы («*stupens angelorum principes*»). На сложение иконографии такого типа (Богородицы Ангелоктиссы), по всей вероятности, оказали воздействие изображения, подобные синойской иконе Богоматери с предстоящими. Все художественные моменты, призванные придать образу триумфальность, репрезентативность, жестко усилены. Объемы — рельефные, но застывшие; контуры, границы многократно усилены. Движение и ракурс, едва начавшись, переводятся в плоскость иератического предстоя-

ния, ритм — крупный и статичный. Металлической строгости одежд, украшенных богатым орнаментом и драгоценными камнями, не угрожает даже малейшее перемещение складок. Застылость, неподвижность, строгая фиксированность любого проявления форм, любого явления вообще становятся парадигмой возвышенного, образцом данного свыше закона. Не случайно эта икона была главной «участницей» утверждения власти пап, стала своего рода палладиумом папского престола в Риме (ее иконографическая схема и композиция были повторены в мозаике базилики Св. апостола Петра вместе с поклоняющимися образу папами).

Икона Богоматери из Пантеона (*Мадонна дель Пантеон*, 604 г.) имеет более вытянутый по вертикали формат (174×79 см), чем образ Богоматери из Санта Мария Маджоре. Иконография этих образов близка, но отчетливо переданный жест рук Богоматери «*Salus populi*» здесь едва намечен. Правая рука Богородицы и правая ручка Младенца с самого начала были написаны золотом, что должно иметь символический подтекст. Истолкование этой иконы, гораздо более мягкой и сдержанной по манере, чем Богородица «*Salus populi*», затруднено ввиду ее плохой сохранности.

Завершая главу, посвященную ранним иконам, следует отметить наиболее важные положения. Поиск иконной выразительности в ранневизантийский период идет рука об руку с развитием культа мощей и часто связан с воспроизведением чтимых реликвий. Именно в этот период икона перестает быть воспоминанием, она становится самоценным сакральным объектом, что отражает новую фазу развития христианского сознания. Для изобразительной системы и восприятия иконы накануне иконоборчества уже не были актуальны античный иллюзионизм и натурализм. Напротив, по смыслу, назначению, зрительному облику икона все больше объединялась с «натуральностью» мощей. Именно на этом пути происходит рождение главного смысла иконы — сакрального, требующего поклонения и немислимого вне ритуального почитания. Совершается становление иконного канона (о чем свидетельствуют иконы Богоматери с предстоящими, св. Сергия и Вакха и др.). Этот процесс связан с византийской столицей. Выглядят малоубедительными утвер-



Ангел. Фрагмент иконы «Богоматерь с Младенцем и ангелами». Энкаустика. 705 г.

ждения о том, что в Константинополе культивировалось искусство, сопряженное исключительно с античным импрессионизмом. Уровень претворения или отступления от античности в VI в. не является знаком принадлежности к магистральному или второстепенному, столичному или провинциальному, прогрессивному или архаичному. Все то, что не вмещается в наши представления о константинопольском искусстве как стиле мозаик церкви Успения в Никее или фресок Кастельсеприо, не может быть отброшенным за пределы столицы, за пределы времени, за границы эволюции. Для правильного понимания этой проблемы необходимо представить временную перспективу, выходящую за границы юстиниановского периода. Как мы увидим в дальнейшем, константинопольские образы постиконоборческого периода восходят не к антикизирующему импрессионизму, а к стилю синайских мозаик и икон типа образа св. Сергия и Вакха. Не есть ли это доказательство того, что уже на раннем этапе византийского искусства в столице, а не за ее пределами, были представлены не одно, но несколько направлений, воплощавших разные образные возможности? Если мы будем рассматривать константинопольскую культуру с таких позиций, она будет выглядеть более объемно, реально и разнопланово.

Эпоха иконоборческих споров, длившаяся почти целое столетие, оставила в истории Церкви и в истории византийской живописи неизгладимый след. Поэтому завершившая эту эпоху победа иконопочитателей вошла в Синодик как праздник Торжества православия.

Историография иконоборчества насчитывает значительное количество трудов, последние исследования по этой теме отмечены стремлением рассматривать иконоборческий кризис комплексно. Действительно, иконоборческая проблематика включает в себя целый ряд аспектов (теологический, исторический, политический, художественный, эмоциональный) и не сводима к эстетике, политике или экономике. Борьба, охватившая византийское общество и Церковь в VIII в., была направлена на утверждение православного понимания человека и его места в мире, смысла и целей его существования.

Иконоборчество зародилось в христианской, а не в языческой среде, и это был первый страшный опыт кровопролития среди единоверцев. Его победа была обусловлена рядом факторов. Среди них существенно то, что иконоборчество сумело объединить три социальных потока: интеллектуальный теоретический поиск, представленный духовной элитой общества, политическую волю императоров и народное, низовое течение, широко распространенное на всех территориях Малой Азии, Востока, Армении с преобладанием населения, тяготеющего к монофизитству, или с семитскими этническими основами. С точки зрения богословия

Геракл с Немейским львом. Фрагмент серебряного блюда. VI в. Константинополь





Давид и Голиаф. Фрагмент серебряного блюда. 628—630 гг. Константинополь

можно сказать, вслед за Г. Флоровским, что появление иконоборчества в Византии, с ее всегдашним тяготением к отвлеченному умозрению, было неотвратимо. Главный предмет искушения, волновавший христианство издавна, — невозможность, неприемлемость изображения божества в материальной форме — лег здесь на благодатную неоплатоническую и оригенистскую почву, где всегда высказывалось сомнение в необходимости материального воплощения для любого эйдоса (идеи). Однако для того, чтобы иконоборчество смогло оформиться в определенное течение и набрать силу в самой Церкви, должны были произойти существенные изменения.

Предпосылки возникновения иконоборчества:

1. Расширение потока христиан, не обретших правильной духовной ориентации (рост магических несуразностей в почитании священных предметов, грубое фетишизирование иконы, своего рода идолопоклонство).

2. Само богословие страдало неопределенностью, и это сказалось в наличии взаимно исключающих друг друга художественных идей. На одном полюсе христианин мог усомниться в необходимости существования материального мира и повернуться лицом к искушениям неоплатонического дуализма, на другом — излишняя чувственность и осязательность казались неприемлемыми для изображения самых священных образов. С точки зрения богословской догматики конфликт лежал в сфере неопределенности соотношения плотского, материального и божественного. Этот конфликт касался не только икон: он определял христологию, отношение к мощам мучеников и многие другие аспекты христианского сознания. Существенно, что с точки

зрения внутрицерковной жизни основания иконоборчеству были положены еще в юстиниановскую эпоху. Грубое попрание церковной традиции на юстиниановском соборе, провозгласившем единение с монофизитами без достижения реального духовного согласия, без достаточной проработки христологических вопросов, обернулось иконоборческим кризисом.

3. В VII в. на сопредельных с Византией территориях возник ислам, который оказал сильное влияние на консолидацию иконоборческой позиции. Первые гонения на иконы начались на границе двух миров — христианского и мусульманского. В 723 г. султан Язид приказал уничтожить иконы в христианских храмах на его территориях, а в 726 г. аналогичный указ издал византийский император Лев Исавр. Начиная с 726 г. иконоборчество переходит из области интеллектуальной рефлексии и становится реальной и весьма агрессивной силой.

4. Распространению иконоборчества немало способствовало то, что византийский престол в это время занимали выходцы с неэллинского Востока — армяне и сирийцы. Суровые и волевые воины, удачливые полководцы, люди не склонные к размышлениям, ориентированные на практическое действие, они наиболее полно воплощали тип, агрессивный по отношению ко всему созерцательному, пассивному, консервативному, сопряженному с иконопочитанием.

5. Существовали и социально-экономические основания для разросшегося конфликта. На протяжении V—VII вв. в Византии сильно возросло значение монашества. Монастырей стало очень много, равно как и желающих постричься. Отшельничество считалось одним из самых предпочитаемых видов человеческой деятельности. Монахи стали в византийском обществе значительной духовной и общественной силой, они обладали авторитетом, на их мнение повсеместно ориентировалось общество. Монашеский тип религиозности был заведомо устранен от подчинения светской власти. Не потому, что монахи ей противились, но потому, что мир пустыни, мир столпников и отшельников был удален от реального и недоступен для светской власти. Утонченное поведение монашества, направленное не на внешнее делание, не на устроение жизни, а на воспитание «внутреннего человека», на устроение своей души и плоти, не могло не вызывать отторжения, не только по неведению, но и по принципиально иной позиции. Аскеза православного типа обязательно предполагала сотелесное спасение. Возможность одухотворения согласно православной концепции подразумевала одинаковое отношение и к душе, и к телу. Это формировало особый склад аскетического поведения, лишенный фанатизма и экспрессии, определяя эстетику благообразия, размеренности движений и жестов.

6. В агрессивном противостоянии монашескому складу жизни находились императоры этой эпохи. Подчеркнуто доверяющие исключительно вещам внешним, рассудку, а не неясной духовной интуиции, они считали необходимым вернуть империю в русло реальной жизни, устранить ложные заблуждения и их носителей — монахов, не нужных армии и государству. Иконоборчество со стороны императоров было не просто движением, направленным на уничтожение икон. Это была сознательная реформационная политика, связанная в первую очередь с введением для всего общества гораздо более свободного, светского, раскованного, подчеркнуто немонашеского образа жизни. Программа закрытия монастырей и устройства в них казарм, бань или конюшен была бы просто экономической, если бы она не предписывала обязательной женитьбы для монахов (непокорных убивали или заточали в тюрьму). Очевидно, что дело было не только в захвате монастырских владений.

Неверно думать, как это довольно часто делается, что иконоборчество было более интеллектуальным по сравнению с иконопочитанием. И в том и в другом круге были представлены два полюса: элитарный и более низовой, часто простонародный. Суть конфликта заключалась в сфере распространения интеллектуальных претензий. Иконоборцы хотели подвергнуть рациональной ревизии сферу божественного.

Особой оговорки требует позиция Западной церкви, занятая в этом споре. Несмотря на то что Папа Григорий II выступил с осуждением иконоборчества, сам конфликт практически не коснулся Католической церкви. Спокойно-бесстрастное отношение западного мира к проблеме икон объясняется рядом факторов. Варварское состояние западных народов в VIII столетии не могло сделать базу обсуждения иконоборческого конфликта хоть сколько-нибудь широкой. Вдобавок на Западе никогда не понимали смысла иконного образа, в отношении к иконе там присутствовали две точки зрения: икона как «картина» и икона — «книга для неграмотных». Икона здесь никогда не была благодатным и реальным сведением божества на землю, образом его добровольного явления себя миру и человеку. Изобразительное искусство по большому счету — нетеологично, его основной смысл заключен в дидактике и маневрирующей педагогике. Этому были свои причины, объясняющие равнодушие западного мира к проблематике иконного образа¹.

Первая иконоборческая вспышка относится ко времени правления Филиппа Вардана (711 г.), армянина по происхождению и убежденного монофелита. Лев Исавр (717—741 гг.) в 726 г. издает указ, запрещающий писание и почитание икон. Заменяя крестом один из самых почитаемых в византийской столице образ Христа Халке (при попытках свержения иконы на Брон-

зовых [Халке] воротах пролилась первая кровь этого трагического противостояния, были убиты люди), он объяснял свои действия следующими словами: «Император не может видеть образ Христа без гласа и без дыхания, вот почему Лев начертал над вратами трижды счастливый знак креста, славы всех правоверных». Особенного ожесточения борьба с иконописцами и иконопочитателями достигла при его сыне Константине Копрониме. Иконопочитателей заключали в тюрьму, подвергали пыткам и убивали, иконописцам рубили головы и руки на созданных ими иконах. Сами иконы были преданы пламени и разрушению. Одновременно уничтожались монументальные росписи в храмах (мозаики и фрески). По приказу Константина Копронима был уничтожен евангельский цикл во Влахернской церкви, чтобы уступить место цветам, деревьям и птицам. Как свидетельствуют современники, «храм был превращен в овощной склад и птичник»².

Особенно прославился своей любовью к изобразительным пасторалям император второй волны иконоборчества Феофил, украсивший многочисленные вновь построенные павильоны, беседки орнаментально-буколическими изображениями. Увлечение буколиккой приобретало весьма специфические, романтически-чувственные формы, явно связанные с общей реформационной программой иконоборчества. Павильоны-храмы, устроенные императором Феофилом, носили названия Жемчужный триклиний, Опочивальня гармонии, Храм любви, Храм дружбы и т. д. Одновременно с расцветом растительно-зооморфной тематики необыкновенное развитие получила светская живопись, возвратившая себе традиции прежней римской имперской тематики: портреты императоров, сцены охоты и ристаний в цирке, сюжеты спортивной борьбы и скачек. Запрет на образы касался только сакральных персонажей, и это обстоятельство еще раз подчеркивает глубинную связь иконоборчества с христологией.

Главные памятники иконоборческой храмовой (растительной) росписи не сохранились: после победы иконофилов они столь же последовательно уничтожались, как некогда ненавистные иконокластам иконы. Это уничтожение сопровождали многозначительные надписи: «Изображения, которые безбожники здесь низвергли, благочестивые правители восстановили». Некоторое представление о живописи дают арабские мозаики, выполненные греками, приглашенными из Константинополя, в мечети Омара в Иерусалиме (692 г.) и во внутреннем дворике мечети Омейядов в Дамаске (711 г.)³. Это живопись чисто декоративного плана. Она возвращает нас к поздним римским росписям, не претендующим на какой-либо внутренний смысл. Тонкие, изящные террасные ландшафты, с домиками помпейского

типа, с бурными потоками и плодовыми деревьями, исполнены с точным соблюдением иллюзионистической перспективы, весьма картинно по замыслу и импрессионистично по технике. По сути, эта живопись возвращается даже не к временам раннего христианства, но к языческой эллинистической культуре. Она, подобно эллинистическим росписям, является лишь декорацией интерьера, украшением, но не воплощением истины. За искусством предполагается лишь бытовой аспект, оно не может быть связано с богословием.

В 787 г., при императрице Ирине, было частично восстановлено иконопочитание. С 813 г., при императоре Льве Армянине, началась новая волна иконоборчества, завершившаяся при императрице Феодоре, восстановившей в 843 г. иконопочитание⁴.

С богословской точки зрения иконоборчество представляло собой регрессивное движение, возвращающее христианское искусство назад, к условной символической и аллегорической картине. Против этого выступил накануне иконоборчества в 692 г. Трулльский собор, который зафиксировал обретенный в реальной практике опыт изображения божества. 82-й орос собора резко противопоставляет символические образы — «ветхие тени и сени» и явную благодать истины, запечатленную в вочеловеченном Боге Слове Иисусе Христе. Как мы уже убедились, искусство VI и VII столетий столь же сознательно, как правила собора, двигалось в направлении более определенной зрительной фиксации явленного божества. Собравшийся в 754 г. в Иерии (предместье Константинополя) иконоборческий собор в качестве основных посылок запрета почитания икон видит две: «Нечестивое учреждение лжеименных икон не имеет для себя оснований в апостольском учении, нет и специальной молитвы, освящающей их, чтобы сделать их из обыкновенных предметов святыми». Основным внутренним постулатом иконоборческого движения стал пафос разрыва чувственного и духовного, пафос неизреченности. Итогом иконоборчества стало нечувствие священного реализма евангельской истории, обращение вспять — к ветхозаветной (нравственной) проблематике, или, как это определял Иоанн Дамаскин, из царства свободы и духа — в царство воспитания. Отрицание изобразимости Христа представляло собой не что иное, как непризнание Воплощения, непризнание домостроительства Божьего во плоти и тем самым рецидив иудаизма. За отказом в почитании икон и мощей святых стояло неверие в возможность преобразования плоти, неоплатонический разрыв плоти и духа, ноуменального и феноменального. Для иконоборцев ложный пафос отвлеченной духовности делал соблазнительным всякое возвращение к чувственному реализму, непризнание возможностей «преложения» материального мира, в то время как православие



Крест в апсиде храма Св. Ирины в Константинополе. VIII в.

стремилось не к противостоянию плоти и духа, но к их живой связи, к гарантиям «переплавки» материального вещества, наиболее полно осуществленной в Спасителе.

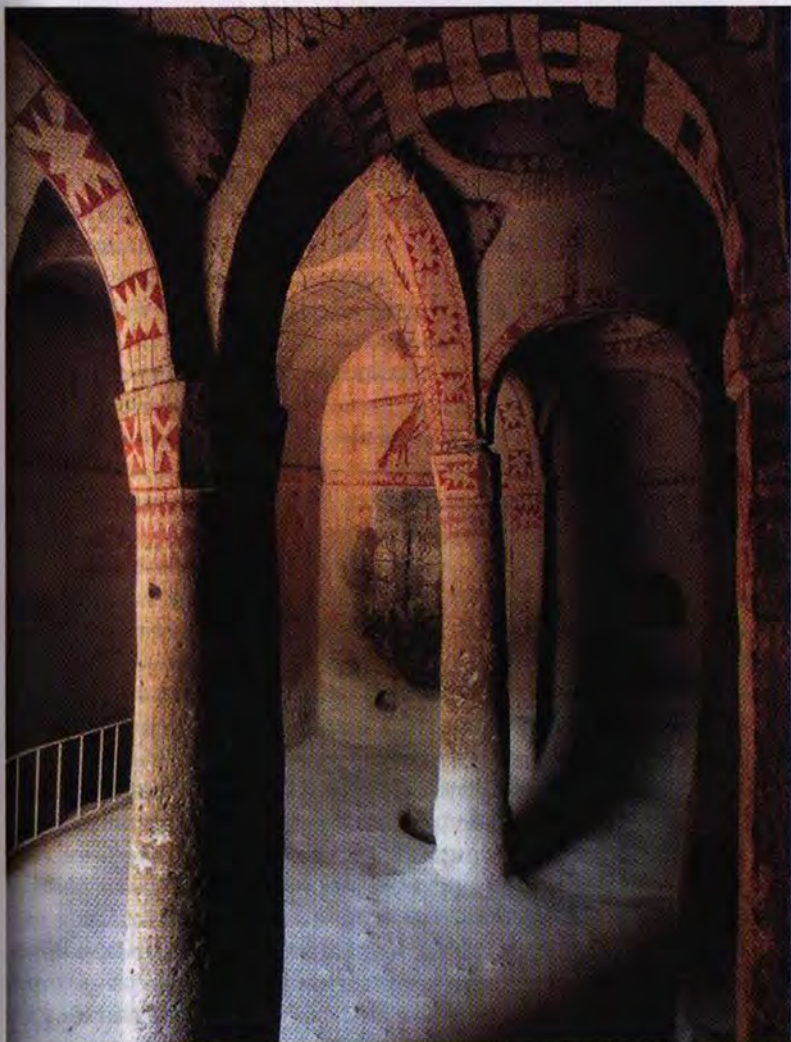
Богословский спор об иконах не был спором об обрядовых тонкостях: он подвел итоги длительной христологической дискуссии. Теологические баталии, которые разразятся позднее, в конце XI — начале XII в., не будут касаться христологии, их проблематика — тринитарная, связанная с определением роли Св. Троицы в спасительной жертве.

Богословие иконопочитателей сложилось не сразу. Первоначально позиция иконофилов не была подкреплена теологической проработкой, за почитанием икон стояло лишь народное предание. Однако и до теологической разработки почитание икон имело широкий диапазон — от простодушной веры до грандиозной системы ареопагитических символов. В основе иконопочитания лежала сверхважная для православия максима: потребность переживать Царство Божье не в качестве эсхатологической перспективы, не как воспоминание о прошедшем, но как данную здесь и сейчас реальность церковного универсума, присутствия Царства Божьего ныне. Икона для православного сознания — никогда не картина, она — носитель божественной энергии, божественного света, воплощение преображенной материи. Икона была свидетельством присутствия божества в земном мире, давала ощущение зримой причастности к энергии первообраза. Не случайно создание иконы, по православной мысли, было повторением процесса вочеловечивания Бога.

Первоначальное словесное определение иконы, зафиксированное епархом Леонтием, при всей простоте содержало не только дидактику, но и своего рода символический реализм. «Иконы поставляются ради благолепия, в напоминание и для почитания. Начертываю и пишу страдания Христа, чтобы, ясно видя их, напоминать, а не забывать. И как, поклоняясь книге завета, поклоняемся не естеству от кож и чернил, но находящимся в них словесам Божиим, так и, поклоняясь образу Иисуса Христа, поклоняюсь не естеству дерева и красок, но через них — самому Христу, думая обнимать Его самого». Однако по-настоящему связанная и полная программа иконопочитания (своего рода стратегия иконофилов) была сформулирована Иоанном Дамаскином⁵. Эта программа состояла из двух частей: в первой доказывалась возможность иконописания, во второй — почитания икон. Замечательно, что Дамаскин был не только теологом, но и поэтом-гимнографом. И если богословие его, по общему мнению, не отличалось индивидуальным своеобразием, то роль его в сложении поэтической канвы реального богослужения, а также в создании поэтических «калек», символов и уподоблений, перекочевавших из канонов и песнопений в изобразительное искусство, была поистине огромна и совершенно оригинальна.

Основные положения защиты написания икон Дамаскин развивает в контексте священной истории. Все домостроительство Господне для него — это история создания и явления образов, начиная с рождения Единородного Сына, живого и естественного образа Отца. При этом всюду Дамаскин подчеркивает, что образ — отражение Первообраза и причастен его действию. Иконописание подобно божественному писанию и возможно исключительно через акт божественного Откровения. Полемика осуждения иконоклавов развита в нескольких направлениях. Среди наиболее важных — критика иконоборческой интерпретации Священного Писания о запрете изображения божества. Текст Второзакония (4:12 — «глас слов Его вы слышали, но образа не видели») Иоанн Дамаскин трактует ограниченным во времени: «Когда Невидимое делается Видимым во плоти, тогда изобразишь подобие Виденного», то есть запрет на изображение действует только до Воплощения. В аргументации иконоборцев, как некогда во мнении Евсевия Кесарийского, главное место отводилось доводу, что изображение воплощенного Христа есть изображение лишь Его брэнного тела, «мертвых кож» Адамова естества. Дамаскин же вновь повторяет, что восприятие Словом человеческого было обожением, тем самым человеческое тело Господа есть Бог и все человеческое Иисуса Христа — живой образ Бога.

Почитание икон для Дамаскина, безусловно, взаимосвязано с почитанием святых. Возможность того и другого проистекает



Храм Св. Варвары в Гереме, Каппадокия. XI в.

из достохвальности плоти, не презираемой с тех пор, как в нее вместилось Невместимое Слово. Иисус прославил наше естество и предложил в нетление. Иконописание связано с тем обновлением человеческого естества, которое совершилось некогда во Христе и продолжает совершаться в святых. Поэтому смерть святых не оплакиваем, но празднуем. Для Дамаскина иконы и мощи святых — триумф и знак победы обновленной человеческой плоти. Тесная связь иконопочитания и почитания святых останков, подтверждаемая Дамаскином, еще раз доказывает ложность убеждения, что иконоборцев отвращал от икон страх натурализма античного толка. Главным для них был страх зри-

мого знака соединения чувственного и сверхчувственного: страх натуральности нетленных мощей.

Богословие иконопочитания получило дальнейшее развитие у Феодора Студита, игумена Студийского монастыря в Константинополе, деятельность которого пришлась на вторую (мягкую) волну иконоборчества при императоре Феофиле. Студит первым восстановил иконные образы в храмовой росписи своего монастыря, несмотря на гонения. В своих творениях Феодор сделал главный акцент на ипостасном характере Воплощения Господа, изображения Его в иконе, общения с Ним. Феодор пишет: «Не природа видит природу, когда мы созерцаем икону, но личность видит личность». Икона и есть общение, по слову апостола Павла, «лицем к лицу» со Христом. Видение иконы — общение личностей: мы видим и мы видимы. Само же видение личности Господа — приобщение уже здесь, на земле, к божеству, к его славе. Поэтому тот, кто не желает видеть Господа здесь, на земле, не увидит Его и по Втором пришествии.

Под вековым периодом духовной смуты итог подвел Константинопольский собор 843 г. Его решения стали поворотным пунктом в истории Восточной Европы. Окончание конфликта высвободило огромные запасы духовной энергии, направившейся на художественное творчество, а в богословии проявившейся в X—XI вв. (Симеон Новый Богослов). С восстановлением иконопочитания политика Византийской империи более, чем когда-либо, стала зависеть от планов Церкви. С окончанием иконоборчества еще больше возрос престиж монашества, принявшего на себя основную тяжесть гонений. Наконец, с завершением смуты было восстановлено светское образование, пришедшее в упадок в VIII в., но во главе его встали патриарх и близкие ему люди (Фотий, Лев Математик, Кирилл и Мефодий). Иконоборчество заставило восточное христианство более отчетливо выделить человеческие черты в Иисусе Христе, тем самым равновесие восточной мысли (всегда слишком настаивавшей на божественности Христа) было восстановлено. После этого стало возможным проповедовать христианство в линиях, красках и образах, создались небывалые условия для расцвета христианской культуры⁶.

Искусство периода завершения иконоборчества. Конец VIII в.

Завершение иконоборчества совпадает в византийском искусстве с рождением особого стиля. В этом стиле нельзя обнаружить преемственности с предшествующим этапом византийской живописи (с монументальными циклами в Равенне или в Кас-

тельсеприю, с ранними иконами), зато можно увидеть более глубинную традицию и потенции будущего развития. Речь пойдет о миниатюрах Хлудовской псалтири (Москва, Государственный Исторический музей, гр. 129-д)⁷ и о близком им круге произведений.

Не только с точки зрения стиля, но и как образец рукописной книги Хлудовская псалтирь весьма необычна. Это — первый образец псалтири с иллюстрациями на полях, органично слитыми с текстом. Они не помещены в горизонтальные фризы (как это было в пурпурных кодексах) и не являются страничными миниатюрами. Изображения не имеют обрамлений и фона, свободно разбросаны на поверхности листа и представляют с текстом единую композиционную структуру. Этот тип иллюстрированной псалтири получил название «псалтирь монастырской редакции» (в отличие от аристократической или житийной, о которых речь пойдет в следующем разделе). История создания псалтирей монастырской редакции имеет обширную библиографию, содержащую взаимоисключающие версии. Считается, что прообразом памятников такого типа были сирийские манускрипты с иллюстрациями на полях. По мнению Н. В. Малицкого, эта редакция была расширена и обогащена, но подвергнута кардинальной переработке в Константинополе, где в кругах, близких к патриарху, и родилась версия Хлудовской псалтири. Точка зрения Н. В. Малицкого была развита А. Н. Грабаром, считавшим, что Хлудовская псалтирь была создана в мастерской патриарха Фотия, а художником, украшавшим манускрипт, был близкий друг Фотия — епископ Сиракузский Григорий Асбестас. Грабар подробно обосновал мысль о том, что сам тип такого иллюстрирования ветхозаветного текста обязан своим появлением обстановке борьбы с иконоборцами. Параллельно с сюжетами миниатюр, трактующих древние тексты псалмов в контексте острой полемики с иконоборцами, родился новый принцип иллюстрации, раскрывающей глубинную символическую подоплеку псалма, который мог толковаться в расширительном смысле: и как прообраз евангельского события, и как параллель современной ситуации. Не случайно иллюстрации Хлудовской псалтири обнаруживают двойное и тройное сплетение символических толкований. Ее миниатюры внешне бывают вообще не связаны с текстом псалмопевца и иллюстрируют современное иконоборческой полемике событие (разрушение и поругание икон и др.) как своего рода аллюзии на темы Страстей и мученической смерти Христа.

Время создания миниатюр Хлудовской псалтири дискутируется. По мнению В. Н. Лазарева, они относятся к периоду первого восстановления иконопочитания (787–815 гг.), А. Н. Грабар предлагает более позднюю дату — 858–867 гг. Нет и окончательного



Распятие и поругатели икон. Миниатюра к псалму 65 Худовской псалтири. Середина IX в.

уяснения места создания рукописи. Долгое время доминировала точка зрения о создании Худовской псалтири в светском скриптории (Н. В. Малицкий) или мастерской патриарха (А. Н. Грабар, В. Н. Лазарев). В недавнее время Б. Л. Фонкич⁸ выдвинул новые убедительные аргументы в поддержку точки зрения Н. П. Кондакова. Миниатюры были изготовлены в Студийском монастыре, а наличие литургических рубрик (относящихся к уставу Великой церкви Константинополя и Студийскому) не может являться решающим аргументом в пользу отождествления места изготовления рукописи, поскольку она вовсе не предназначалась для литургического использования.

В соответствии с гипотезой Фонкича Худовская псалтирь была написана и украшена миниатюрами в Студийском монастыре около середины IX в. Эта гипотеза представляется весьма правдоподобной. Студийский монастырь, бывший средоточием интеллектуальной элиты православия, известен как оплот иконопочитания, как место игуменства Феодора Студита. В скрипториях Студийского монастыря, по мнению многих исследователей, произошло рождение минускульного письма. В атмосфере интеллектуального поиска, отличавшей этот монастырь, была, по-видимому, оформлена концепция крестово-купольного храма, ставшего доминирующим архитектурным типом церковного здания в постиконоборческую эпоху и средневизантийский период. Было бы вполне оправданным связать создание уникального цикла миниатюр (ставших своеобразным памятником иконоборческой эпохи и утвердивших триумф православия) с этим духовным и культурным конклавом, прославившимся в эпоху гонений своей неизменной стойкостью и презрением к мнению императоров-иконоборцев⁹.

Существенное значение имеет стилистика этого необыкновенного произведения. Широко распространенное мнение о том, что стиль миниатюр Худовской псалтири представляет собой образчик народного, низового, архаического искусства и плебейского вкуса, восторжествовавшего в далеких от Константинополя ареалах в период иконоборчества, нуждается в коррек-

ции. Правильная оценка этого варианта невозможна вне контекста аналогичных художественных явлений, процессов стилистической эволюции того времени.

В самом деле, выразительность миниатюр Хлудовской псалтири выглядит резкой, порой экстравагантной и даже грубоватой. Действие разворачивается остро и очень определенно, позы персонажей подчеркнуты неожиданными ракурсами и энергичными жестами, много почти карикатурных профилей (в изображениях негативных героев). В основе свободных динамичных композиций — контрасты и сопоставления. Ритмическая система строится как диалог противобор-



Ангел, влекущий иконоборца. Миниатюра Псалтири. Середина IX в.

ствующих сторон, что подчеркнуто бурной жестикуляцией, зримо передающей «дыхание» спора. Рассматривая миниатюры Хлудовской псалтири, мы словно возвращаемся в напряженную атмосферу ранних пурпурных кодексов. Как и они, в сопоставлении с изысканно-аристократическими мозаиками храмов в Никее или Фанаре миниатюры Хлудовской псалтири являют иной полюс — в первую очередь мировоззренческий, а затем и культурный. Тем не менее утверждение, что их стиль — проявление народного искусства, архаичного и вторичного по отношению к иной, более высокой живописной среде, неверно. Все художественные средства и приемы, употребленные в этих миниатюрах, глубоко осознаны и продуманы, они представляют собой четкую систему, в которой нет ничего заимствованного и упрощенного. Эта система оригинальна и самодостаточна.

Легкие подвижные фигуры нигде не связаны жестким контуром или линией. Стушеванность силуэтов лишает формы застылости, рождая ощущение «дышащей» материи. Сама фактура миниатюр — рыхлая, пористая, подвижная — определяет живость и мягкость изображенного. Матовые и слегка размытые краски не отличаются прозрачностью, зато позволяют продемонстрировать эффектное и виртуозное движение широкой и короткой кисти, создающей мир миниатюр. Фигуры — округлые, с прекрасными классическими пропорциями — отличает ясное знание анатомической структуры человеческого тела, лишь слегка дефор-



Храм Св. Софии в Салониках. Мозаика купола.
Ок. 849 г. Фрагмент

мированной в угоду большой выразительности. Масштаб подвижен и изменчив, но при этом нигде не возникает диссонанса, поскольку все объединяет упругий ритм. Он создает стройную архитектуру всех композиций, за которой прочитывается целостная система мироздания. Ритм здесь воспринят как единое дыхание, как пульсация, последовательно создающая все формы жизни.

Самое поразительное в этих миниатюрах — способы зрительной фиксации фигур. Это не линия, не графика, но и не акварельное цветное пятно, льющееся по поверхности листа. Все очертания форм создаются широкими, очень эластичными контурами, обозначающими выпуклость объемов

без светотеневой проработки, самым округлым движением кисти. За уверенным и смелым почерком в воспроизведении зримого мира, округляемого кистью и глазом, стоит зрелое мастерство, высокая культура художественного языка, восходящая к родовым греческим традициям. Идеальная структурность объемов человеческих тел, демонстрируемая в миниатюрах, обнаруживает известную склонность к стилизации, но к стилизации не большей, чем в рельефах и скульптурах ранней греческой классики. Не случайно Ш. Диль характеризовал искусство Хлудовской псалтири как «элегантное».

Миниатюры Хлудовской псалтири не одиноки. Аналогичный стиль представлен миниатюрами *Псалтири из монастыря Пантократора на Афоне* (cod. 61) и *Псалтири из Национальной библиотеки в Париже* (gr. 20), созданных одновременно с Хлудовской. Рядом с ними должны быть поставлены *рукопись из Принстонской библиотеки* (Гаррет, 6), вторая половина IX в., и *мозаики в куполе храма Св. Софии в Салониках*, созданные около 849 г.¹⁰. К этому кругу примыкают более ранние и более «ремесленные» миниатюры *рукописи монастыря Иоанна Богослова на Патмосе* (Патмос, cod. 70), датированные К. Вайцманом концом VII в. Признаки того же стилистического направления характеризуют *мозаику в конхе церкви Успения в Никее*. Тем самым можно утверждать, что перед нами не разрозненные и случайные проявле-

ния архаического народного вкуса, а широкое направление, может быть связанное с обретением норм художественного языка после иконоборчества. Все произведения этого направления отличают единство упругого ритма, специфическая округлость форм, подчеркиваемая всеми возможными способами, демонстрирующая самоценность фиксируемых объемов, возможность их «кругового обхода» глазом, особый «тушеванный» колорит. Важно, что они возникли практически одновременно. Сравнение памятников внутри этого направления позволяет обнаружить внутреннюю динамику в его развитии. Известная жесткость и грубоватость в миниатюрах рукописи патмосского монастыря — свидетельство раннего этапа эволюции стиля, в то время как «академизация» приемов, усиленная стилизация объемов, их точность, орнаментализация очертаний деталей в мозаике «Вознесение» в храме Св. Софии в Салониках демонстрируют завершающую фазу в развитии стилистического варианта, его «маньеристический» этап.

Было бы логичным предполагать, что специфические художественные и выразительные возможности этого стиля — результат особой программы по воссозданию навыков воспроизведения человеческой фигуры, по возрождению образа после иконоборчества. Кажется неслучайной подчеркнутая пластичность форм, их скульптурная наглядность, достигнутые достаточно простыми и профессионально легко передаваемыми приемами. Вполне закономерным выглядит и то обстоятельство, что местом рождения и распространения этого стиля стали наряду с Константинополем (Студийским монастырем) греческие территории — Салоники, Патмос, а не восточные провинции (Каппадокия), где и в иконоборческие годы сохранялась традиция монументальной росписи¹¹. Замечателен и тот факт, что отголоски этого особого стиля можно обнаружить в более поздних столичных памятниках, созданных после периода иконоборчества, в частности в мозаике главного вестибюля храма



Храм Св. Софии в Салониках. Мозаика купола. Фрагмент

Св. Софии Константинопольской, представляющей Льва VI перед Спасителем.

Возможно, становление этого направления могло быть связано с монастырями, подобными Студийскому, ставшими прибежищем высокообразованных иконофилов. Не случайно одно из первых мозаичных изображений за пределами монастырских стен (в городской митрополии — церкви Успения в Никее) появляется благодаря Навкратию — ученику Феодора Студита и игумену Студийского монастыря, умершему в 848 г. Это *образ Богородицы с Младенцем в апсиде церкви Успения в Никее*, заменивший прежнее символическое изображение креста с многозначительной надписью «Навкратий утверждает божественные иконы». Хотя фигура выглядит очень вытянутой, строгой по силуэту (она абсолютно фронтальна), а фактура личного дана более подвижно и импрессионистично, очевидно, что этот образ не может разделять значительная временная и стилистическая дистанция с мозаиками Салоник и миниатюрами Хлудовской псалтири. Разница лишь в манере исполнения, творческом почерке мастера.

Поразительная компактность по времени создания, однородность художественного мышления всех упомянутых здесь памятников позволяет видеть в них программные образцы стиля византийской живописи периода восстановления иконопочитания. Этот этап завершает мозаика с фигурами Богородицы и ангела в конхе храма Св. Софии Константинопольской. Произведения следующего периода получают иную направленность.

II. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

IX—XII вв.





Спаситель, коронуемый императором
Романа и императрицу Евдокию.
945—949 гг. Слоновая кость.
Константинополь

IX столетие стало поворотным этапом в истории византийской культуры, сыгравшим фундаментальную роль в ее последующем развитии. Перелом наметился вместе с победой иконопочитания. Под вековым периодом раскола итог подвел собор 843 г. В главном храме империи был отслужен торжественный молебен, вошедший на столетия в чинопоследование Православной церкви под именем Торжества православия. Завершение распри способствовало не только высвобождению энергии в русле положительного культурного строительства, но и в смене приоритетов. Император утрачивает свою прежнюю роль строителя культуры. Светская власть вообще во многом теряет свои позиции на общественной сцене¹. Культурная инициатива окончательно переходит к Церкви. Именно она определяет направление, цели и средства движения. Даже внешняя политика им-

перии более, чем когда-либо, стала зависеть от задач и планов Церкви. Культуру отныне отличают цельность и однородность. Это соответствует обретенной наконец однородности в этническом и религиозном отношениях, связанной с победой иконопочитателей и консолидацией территорий и народов империи вокруг василевсов новой Македонской династии (886—1056 гг.; ее родоначальник — Василий I Македонянин).

Искусство на всех уровнях начинает отвечать требованиям повышенной серьезности. Рождается стиль, сочетающий отточенность формального художественного языка с универсализ-

мом и доступностью в воплощении догматического смысла. Все двусмысленное и неясное было отброшено, убежденность в истинности изображаемого становится основой образа. Очищение и уточнение художественного языка определено окончательным оформлением богословия образа — иконы.

Эпоху характеризует пафос возрождения. Это и возрождение иконы вообще, и возрождение старинных, разрушенных иконоборцами образов. Такие акции, как восстановление знаменитого образа Христа Халке, мозаик Хрисотриклиния в императорском дворце, икон Богородицы в апсидах храмов, приобретают подчеркнутое значение. Возрождение переживает и эллинистическое наследие, поколебленное в сакральном искусстве веком варваризации. Копируются античные манускрипты, создается свод античных авторов с иллюстрациями к ним — «Мириобиблион». Эллинизм воспринят как живой фундамент славы Византии. Происходит окончательное возвращение к старинным греческим традициям в области искусства: зрительный образ обретает безусловный приоритет над словесным, он превалирует в процессе восприятия (Феодор Студит, описывая способности души человека к восприятию, повсюду выбирает термины, за которыми стоят зрительные понятия). Зрение вновь, как в Греции, воспринято как парадигма духовных способностей человека, и византийцы вкладывают особый смысл в понятия *теория* (видение), *идея* (буквально: внешний вид вещи), *икона* (образ).

Центральная фигура этого периода — патриарх Фотий (820–897). При широте познаний, свободной ориентации во множестве сфер, обилии дарований главным критерием для Фотия стали познаваемость и рациональность; неясность для него — аналог ереси. Он умел во всем находить общезначимое, сохранять трезвость и рассудительность даже в состоянии восторга, радости и потрясения². Церковное учение и церковное искусство для Фотия — область непреложного авторитета, не допускающая кризисов, область благонадежности. Патриарх стоит во главе возрождаемого светского образования, миссионерской деятель-



Икона-реликварий с частицами истинного древа Господня. Складень. 920–930 гг.

ности Церкви, во главе культурного движения. Его талант систематизатора и энциклопедиста в наибольшей степени раскрылся в выработке системы декорации храма, осуществленной при его участии.

Система декорации храма

Время ее создания приблизительно совпало с периодом Торжества православия. 843—865 гг. датируется «Экфразис» Фотия, в котором описывается храм Богородицы Фарос с новой системой изображений. В основу новой декорации, целиком ориентированной на литургию, лег своего рода «двухъярусный символизм» (Р. Тафт). В соответствии с ним сакральное пространство храма понималось и в контексте космической литургии, и как место буквального воспроизведения домостроительства Господня, спасения. Первому аспекту отвечало размещение изображений по кругу (чаще всего по часовой стрелке), вторящее идеальному вращению сферы купола. Второму — принцип парности, риторической антитезы, которому подчинялись сюжеты, расположенные друг напротив друга. Если с первым принципом было связано представление о неизменности спасительного литургического действия, цикличности времени, мистерияльном начале, то во втором акцентирована ясная логическая схема деления на действие и противодействие, имеющая в своей основе риторическую модель мироздания. Эта модель, восторжествовавшая в византийском обществе, с его пристрастием к порядку и стилизованной формализации жизни, и эти принципы храмовой декорации отразили новые идеалы богослужения, в котором усложненные прежние конструкции были вытеснены четкими символическими формулами с доминированием антифонов как звуковой основы литургии. И хотя до нас не дошло ни одного памятника монументальной декорации начального периода ее создания, можно утверждать, что по мере движения в глубину столетий второй, риторический принцип становился все более значимым.

Созданию классической византийской декорации предшествовала эпоха завершения Вселенских соборов, окончательной отработки догматов о Воплощении Бога Слова, о двуединой природе Христа. Доминирование богословия о втором лице Троицы, Логосе, определило акцент на христологической тематике: она преобладает в храмовых росписях вплоть до XIV в. В связи с учением о Христе стояло и оформление богословия иконопочитания. В соответствии с ним образ — отражение Первообраза, не Его сущности, но нетварной энергии; Воплощение неполноценно, если Христос неизобразим; изображаются не

природы Христа, а Его личность; икона Христа — символ Воплощения, как литургия — символ Его жертвы; икона — начало богообщения «лицем к лицу», залог и условие видения Христа во Втором пришествии.

Из доктрины иконопочитания вытекали три тезиса, имевшие существенное значение для системы декорации. Изображение, созданное в правильной манере, является магической копией Первообраза. Изображение достойно поклонения, образ не существует вне связи с поклоняющимися. Каждый образ имеет свое место в священной иерархии³. Первое и главное условие существования образов в соответствии с этими тезисами — фронтальность. Только она выступает гарантией правильности и полноты изображения, а также возможности принимать поклонение. Не случайно самые первые декорации — такие, как описанная Фотием роспись Фаросской церкви, — состояли исключительно из отдельных фронтальных фигур. Однако в декорации, ориентированной на буквальное воспроизведение событий Спасения, необходимо изображать сами эти события, то есть евангельские сцены, где нельзя ограничиться фронтальным расположением. И византийские художники нашли гениальный выход из положения⁴. Они стали располагать живопись в нишах (конхах, тромпах, арках, сводах) на изогнутых поверхностях, где фигуры могли взаимодействовать друг с другом, не теряя своей достойной фронтальности. Можно думать, что произошло это не сразу, а в результате постепенного развития системы храмового убранства в сторону преобладания сценических изображений. Размещаясь на боковых плоскостях вогнутых поверхностей и находясь друг против друга, фигуры объединялись в сцены реальным пространством, «вливающимся» в границы композиции. Находящееся в вогнутой нише или своде, оно становилось местом композиционного согласования священных персонажей и местом их сакрального собеседования. Вдобавок, поскольку иллюзорное трехмерное пространство не изображалось вовсе, интерьер становился *сущностной* заменой всех прежних иллюзионистических пространственных форм, образ жил в нем и взаимодействовал с ним так же адекватно, как прежде круглая скульптура.

Внутренний объем храма отвечал второму требованию, вытекавшему из доктрины иконопочитания, — позволял осуществить связь молящегося зрителя с изображениями (поклонение образам). Храмовый интерьер, оставаясь местом встречи персонажей друг с другом, превратился и в место их мистического объединения с молящимися. Пространство верующих осмыслялось как среда бытования и действия священных персонажей. Идентичность реального и сверхреального пространства уподоблялись здесь магической идентичности образа и Первообраза.

Достигнутый в результате эффект пространственной однородности — не случайная находка византийских монументалистов, а осознанная закономерность, к которой Византия стремилась на протяжении всего предшествующего развития. К нему византийская живопись двигалась постепенно со времен позднего эллинизма с его дискретным (агрегатным) пространством. К IX в. этот принцип был доведен до своего логического предела: пространство в храмовой росписи стало единым, и для всего изображенного, и для зрителя. Пространство не принадлежит телам, пластическим объемам, как это было прежде. Сама церковь — реальное тело храма — есть всеобъемлющая живописная среда изображения. Характеризуя новое единство, О. Демус заключает: храм уподоблен идеальному иконостасу, но не плоскому, а многомерному, окружающему со всех сторон интерьер. Художественные средства, стиль мозаик этого времени удивительным образом согласованы с этими новыми установками. Невероятно плотный, напряженный фон композиций создавал эффект отталкивания фигур от его поверхности. Подчеркнутая рельефность изображений, сверхобъемный характер формы и энергия силуэтов, немыслимые на фоне сияющего, непроницаемого золота, «выталкивали» действие за пределы стеной плоскости, в пространство храма.

Благодаря общему с изображениями месту пребывания молящийся ощущал себя собеседником представленных святых, очевидцем священных событий. Он *физически* включался в огромное пространство-образ, каким становилась церковь, насыщенная духовной и физической энергией происходящих в ней священных событий. Закон наглядности, буквализма в совмещении сакрального и реального, восторжествовавший в IX в. в прочтении литургии, стал одновременно главным принципом монументальной декорации храма. Эта концепция окончательно оформилась в византийской системе лишь тогда, когда совершенно исчезла из религиозного обихода круглая статуя. Особенности контакта с нею (круговой обход, сопровождение реального действия) были перенесены в монументальную живопись, только «вывернуты наизнанку». В античности центром храма, недоступным для верующих, была безгласная статуя, в византийском храме этот центр — реальный человек: он воспринят как средокрестие путей евангельской истории, изображенной на стенах, он — точка спасения. К нему обращены взоры представленных святых, на него ориентированы их движения, он — участник их согласного хора.

Живопись византийского храма в ее классическом виде не преследует цели дидактического научения, это не книга, наставляющая неграмотных. Она не воодушевлена повествованием, не стремится вызывать эмоции, не хочет заинтересовать или

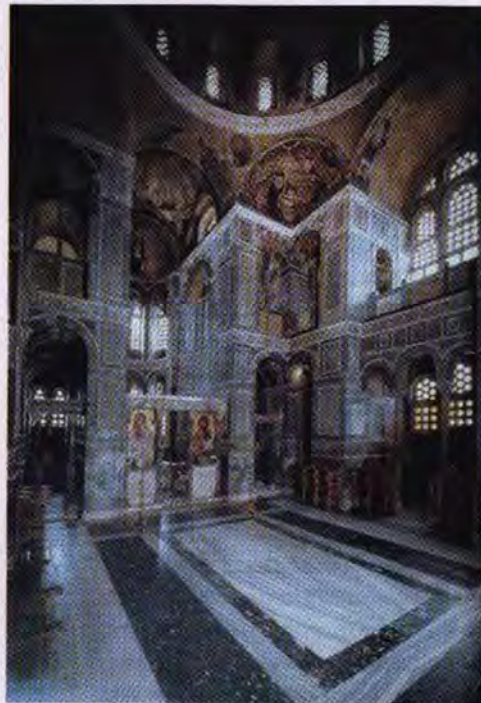
устрашить. Будучи зримым воплощением литургии, она призвана давать чувство спокойной религиозной уверенности обретенного спасения, которое не оставляет места для душевных или моральных проблем⁵.

Ее осуществление не состоялось бы без литургической реформы, произошедшей в несколько этапов после восстановления иконопочитания⁶. На протяжении VIII и в IX в. окончательно оформилась последовательность службы. Место сложных репрезентативных форм богослужения Великой церкви (Св. Софии) с многочисленным чередованием молитв, чтения Псалтири, речитатива и пения заняла простая система, возникшая при очевидном влиянии монастырского богослужения. Однако и это последнее не осталось неизменным: прежние молитвословия палестинских и студийских пустынников приобрели ритуальную торжественность, византийскую соборность. В литургии главную роль играли теперь не тексты, а песнопения, не старинные, богатые ассоциациями кондаки, а ясные и краткие каноны. Новая поэзия была кодифицирована в антологиях для повседневного богослужения (Октоих — последовательность службы восьми воскресений, «осьмогласие»), пред- и послепасхального круга (Триоди, или Трипеснцы) и фиксированного в датах (Минеи — месяцесловы). Литургический год обрел строгость, логичность и упорядоченность.

В организации звукового оформления литургии постепенно все большее значение приобретало антифонное церковное пение, построенное на попеременном звучании двух хоров, двух клиросов, расположенных по сторонам от продольной оси храма. В основе двухголосного пения лежал принцип риторической антитезы — своеобразный художественный стержень построения самого канона как музыкальной формы.

Из огромного числа евангельских эпизодов постепенно были избраны так называемые Великие (господские и богородичные) праздники, наиболее зримо воплощающие таинство Спасения. Система двенадцатых праздников (Додекаэртон) — Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Крещение, Преображение, Воскрешение Лазаря, Вход Господень в Иерусалим, Распятие, Сошествие во ад, Вознесение, Сошествие Св. Духа, Успение — отразилась в расписании годового богослужения и в молитвословах. Все это непосредственно сказалось в системе декорации.

Историческое расположение сцен утратило свое значение. Изображения — не иллюстрация догматов, они — изобразительная параллель реальному ходу литургии. Византийцы говорили: «Заканчивается слово, начинает звучать живопись». Конструкция риторической антитезы, заложенная внутри гимнической формы и антифонного пения, была почти буквально спроецирована на систему росписи. Парные эпизоды, расположенные



Кафоликон Осиос Лукас в Фокиде. 1012 г. Общий вид интерьера

по сторонам от литургической (продольной) оси, зримо воплощая антитезу гимна, фиксировали пространственную перекличку клиросов через средокрестие храма⁷. Система Додекаэртона — каноничная, но далекая от стандарта — позволяла заменять или вводить в нее эпизоды (например, Рождество Богоматери, Введение Богоматери во храм и др.). Главное, она давала возможность избирать из нее те сюжеты, которые обладали особым значением для конкретного храма. Размещением сцен в пространстве храма можно было подчеркнуть преимущество одних сюжетов перед другими, выделить те, что должны доминировать в этой росписи. Поэтому византийские декорации — абсолютно индивидуальны, невзирая на строгую каноничность.

Со временем, с нарастанием статичных моментов в богослужении, эффект парности приобрел еще большее значение, однако он никогда не отменял главного эффекта византийского храма и украшавшей его росписи: эффекта «вращения» изображений, воспроизводящего бесконечное круговое движение верхних частей храма — зоны сводов, арок и купола. Сама архитектура храмов этого времени (а наиболее характерная черта их выразительности — это удивительная эластичность сводчатых круглящихся покрытий) диктовала сходную ориентацию для декорации. Собственно концепция крестово-купольного здания была прежде всего проявлена в сводах, и крестово-купольные постройки стали идеальным вместилищем для новой системы декорации.

На протяжении VIII в. крестово-купольные храмы приобрели доминирующее значение в византийской архитектуре. Этот тип воплотился в средневизантийское время в нескольких вариантах: храма «вписанного креста», храма на четырех колонках и храма на тропях. Тесная связь этих построек с украшающей их декорацией очевидна настолько, что возникает убежденность во взаимосвязанном и целенаправленном процессе развития. Новые предметно-изобразительные концепции росписи осуществимы лишь

в крестово-купольных постройках нового типа — в зданиях, которые можно было охватить одним взглядом. Только в них интерьер храма был действительно *единым целым*⁸, поверхности стен которого предназначены для принятия живописного убранства. В этом — принципиальная новация архитектуры IX—XI вв. по сравнению с раннехристианским и ранневизантийским периодами.

Казалось, изменения носили лишь количественный характер. Новые постройки — меньшего размера, в них нет атриума и обширных боковых галерей, нет множества входов, характерных для «открытой» планировки грандиозных базилик больших городов, какими были храмы VI столетия, такие как Св. София Константинопольская. Как правило, отсутствуют рядом стоящая сосудохранительница (скевофилакион) и баптистерий. Поскольку практически перестал существовать институт оглашения, отпала необходимость в огромных хорах⁹. Но суть изменений не сводима к количественным проявлениям, она носит принципиальный характер. Об этом свидетельствует отличие крестово-купольных зданий IX—XI вв. от старинных маленьких построек «вписанного креста», известных еще с V в. (например, Осиос Давид в Салониках). Центром богослужения в ранневизантийских зданиях являлся амвон, стоявший под куполом храма. Это была значительного размера кафедра со ступенями-входами, активно «участвовавшая» в богослужении. На амвон выходили процессии Малого и Великого входов. Амвон был местом возгласения слова евангельского и слова проповеди — и то и другое играло огромную роль в пору борений и смут, переживаемых Церковью в IV—VI вв. Значение амвона в пространстве огромных городских базилик VI в. сравнимо с местами публичного *ораторского* слова и жеста, во многом — с античными центрами звучания общественного слова (такими, как агора в Греции, Сенат в Риме). Амвон, акцентировавший динамические и театрализованные моменты литургии, воплощал в себе квинтэссенцию процессионного богослужения.



Храм Успения Богоматери в Дафни. Ок. 1100 г.
Интерьер

С изменением ситуации в Церкви, с изменением литургии амвон перестал быть средоточием церковной жизни. Он переместился в сторону или исчез вообще. Действие сосредоточилось на солее, с ее выступающим полукружием — омфалосом, и в алтарном пространстве. Верующие не включены теперь непосредственно в зону литургического действия, а предстоят ей. Пространственная сень средокрестия и купола над омфалосом приобрела в новой концепции особое значение. Здесь больше всего света, падавшего из купола. И тема евангельского просвещения светом исполнялась особенной плотности и зримости. Происходившее на выступе омфалоса, на солее причащение верных осознавалось как причащение божественному свету. Особое единство пространства под куполом, подчиненного круговым ритмам, вызывало зримые ассоциации с темой единения всех в Боге, запечатленного в композиции Приобщение Св. Дарам, в Евхаристии. Алтарное пространство — открытое, позволяющее видеть все действия священников в процессе свершения литургии — теперь обязательно состоит из трех частей (трех полукружий апсид). Широкие проходы между жертвенником, центральным алтарем и диаконником позволяют рассматривать алтарь как единое целое, где особое значение придавалось торжественным перемещениям служащих литургию священников между различными зонами алтаря.

Пространство храма предстает простым, монолитным. В нем отсутствуют прежние многочастность и динамичность, свидетельствующие о многоаспектности и сложной космогонии восприятия. Квадрат плана в нем сочетается с отчетливым прочтением пространственного креста в верхней зоне храма. Последний особенно очевиден в храмах типа «вписанного креста», но и в постройках другой типологии (храмах на четырех колонках и храмах на трюпах) он легко прослеживается взором. Крест, осеняющий все пространство храма, увенчивается куполом — символом благоустройства и гармонии Вселенной. В зоне круговращения верха растворяется все без остатка; резких границ между верхом и низом, между землей и небом не существует. Осознанно и последовательно во всех формах этой архитектуры применяется не эстетика равновесия сил (как в античности) и не энергия роста (как в западноевропейской архитектуре), а концепция парения, повисания, концепция осеняющего пространство балдахина, кивория. Архитектура развивается сверху вниз, отвечая навсегда определенным для Византии законам мироздания (по Дионисию Ареопагиту). Здесь ничто не стоит, не опирается, ни в чем не подчеркнута функция поддержки, напряжения. Колонны и стены, арки и своды повисают, не имея веса. Божество в таком пространстве благодатно и милостиво нисходит к человеку, окружая его своей любовью. В этом про-



Преображение. Мозаика под куполом храма Успения Богоматери в Дафни. Ок. 1100 г.

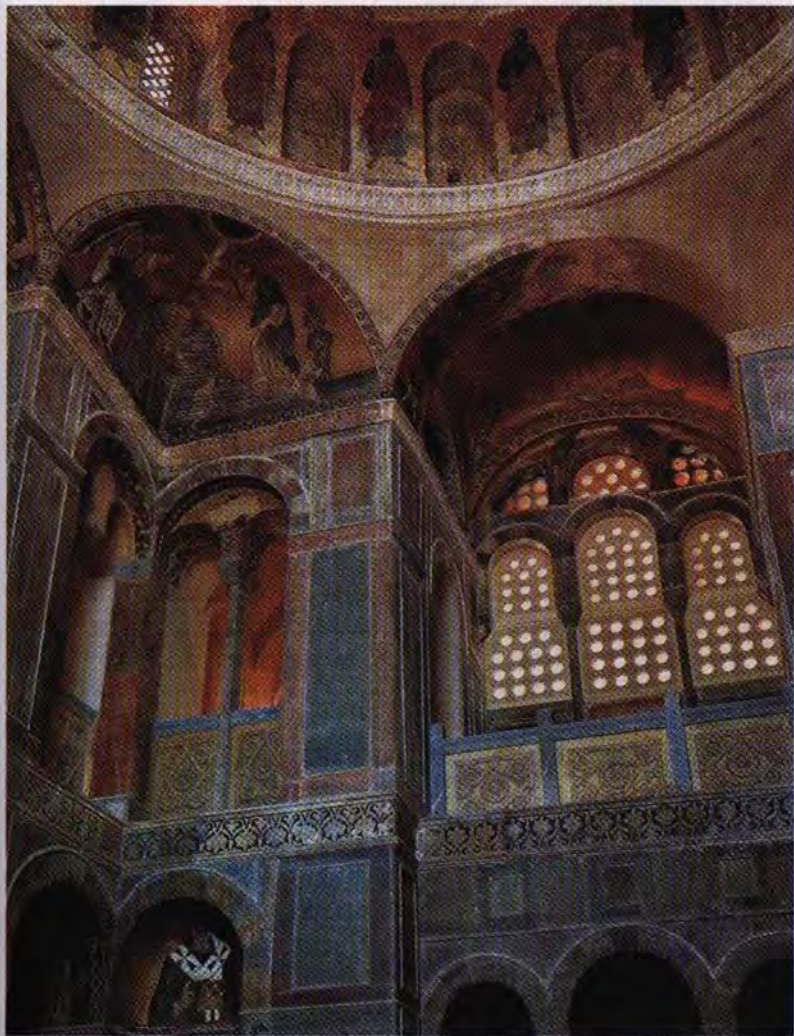
пространстве не возникает необходимости реального движения: оно как бы вращается вокруг молящегося. Обдуманная закономерность в построении формы изгоняет все категории давления, веса, все экспрессивные функции¹⁰. Здесь нет ничего громадного, преувеличенного, агрессивного или поражающего — все это ассоциировалось в представлении греков с хаосом. Пространство бесконечно и обозримо одновременно. Его круговой ритм — отражение неизменности божества. Бесстрастие (*apathy*), устранение эмоций, высокая мера интеллектуальности, духовное созерцание — идеальные категории этой архитектуры. То, что искалось византийцами в художественно оформленном сакральном пространстве литургии, не было поэтическим состоянием души или романтическими переживаниями. Это был контакт с объективно существующей силой, соединение с божеством, проявления которого, описанные православными подвижниками, нельзя ни с чем спутать. Это жар сердца, чувство полноты, веселия, любви ко всему сущему, света — явления ясно ощутимые, но весьма отличные от обычных эмоциональных состояний, они свидетельствовали о реальном присутствии в человеке высшего начала, то есть обожении¹¹.

В новой архитектурной концепции идеально прочитывались те же законы предметного символизма, которые отличали литургию этого периода. Логика «выстроенного» в храме мироздания сочеталась с наглядностью, «буквализмом» его символического прочтения. Храм — не бесконечная и постоянно меняющаяся Вселенная, как некогда. В нем нет места существовавшим

прежде светским, мирским связям. Его объем целиком сакрализован и посвящен служению литургии. Храм теперь микрокосм, или «земное небо». Его мир идеально уравновешен и един, в нем отсутствуют множественность и движение, он наполнен светом, его отличает непоколебимая твердость. Его неделимое на зоны пространство предполагает аналогичное единство молящихся — монолитного тела Христова.

В крестово-купольных храмах литургическое действие более строго регламентировано. Принято считать, что новые постройки воплотили и актуальную реакцию на богословские сочинения Максима Исповедника¹². Вряд ли с этим можно согласиться. Не «динамическая» модель мироздания, с постоянством устремления твари к своему Создателю, составившая главный пафос концепции Максима, а гораздо более «приземленные» толкования храмового действия (такие, например, как в рассуждении Феодора Студита) явились своеобразной богословской основой новой концепции храма-микрокосма. В восприятии Феодора Студита действие, творимое в храме, в первую очередь — *подлинное воспроизведение Спасения*. Он пишет: «Разве вы не думаете, что божественное миро должно рассматриваться как символ Христа, божественный престол — как животворящий гроб, плащаница — как та, в которой Он был погребен, копие священника — как то, что пронзило Его бок, губка — как та, из которой Он получил питье из уксуса»¹³.

Существенным достоинством новой архитектуры было то, что она разработала четкую систему дифференциации стенных поверхностей и сводчатых покрытий. Она создала идеальные условия для размещения изображений в соответствии с уровнем их сакральной значимости и позволила осуществить принцип иерархии образов (ибо они находились в одном пространстве с молящимися). Принципу иерархического соподчинения образов между собой и со зрителем отвечали способы расположения изображений только на особых местах в верхней зоне храма, выше уровня человеческого роста. Нижняя часть стен и столбов (в храмах не четырехколонного типа, поскольку в храмах на колонках опоры — точечные, мраморные — не имели изображений) была отведена под цоколь, исполненный из мрамора. В храмах с фресковой росписью его заменял фриз полилитии — живописной имитации роскошной мраморной рамы. Изображение предстало как драгоценная инкрустация в мраморном или орнаментальном фресковом окружении. После победы иконопочитания храм не мыслился без изображений: «...архитектор организует огромное пространство, художник же простирает над ним сверкающую одежду из мрамора, из мозаик»¹⁴. Входя внутрь, по мнению патриарха Фотия, ощущаешь себя перенесенным на небеса. Святилище вращается вокруг молящегося, подоб-



Кафоликон Осиос Лукас в Фокиде. 1012 г. Интерьер, вид на южную сторону

но небесному своду. Все блестит золотом и мрамором. Все ослепляет и приводит в восторг¹⁵.

Декорация византийского храма в соответствии с центральным для Византии законом строгой иерархии представляет собой сложную систему образов и соподчинений, отвечающую философским построениям о постепенном нисхождении от высшего к низшему, разработанным еще Псевдо-Дионисием Ареопагитом. Главное место в ней занимают купол и апсида. Купол навсегда закрепляется за Христом, чаще всего предстающим в образе Пантократора. Отнесенный в самую высшую точку храма, Он царит надо всем. Его могучая фигура воплощает

в себе творческий пафос Демиурга, создателя и властителя мира. Он, полный заботы о людях, взирает на землю (по слову патриарха Фотия), обдумывая распорядок и устройство ее управления. Фигура Христа окружена образами архангелов и других сил небесных, созерцающих и восхваляющих божество или служащих небесную литургию. В барабане, меж окон, стоят пророки, провозвестившие пришествие Христа (если окон восемь), или апостолы — глашатаи Его учения, принесшие Слово, звучащее с омфалоса людям (если окон двенадцать). Не менее популярной для купола была схема с Вознесением¹⁶. Вознесение более зримо и «телесно» демонстрировало завершение земной жизни Христа, Его пребывание на небесах, «не оставляющее» христиан на земле (Мф. 28:20), образ Его грядущего пришествия (Деян. 1:10—11). Символический смысл Христа Космократора, властителя небес и земли, соединяющего небо и землю, в Вознесении еще более очевиден. Особую актуальность Вознесение получает со второй половины XII в., когда чрезвычайно важным было подчеркнуть прославление земной — человеческой плоти Спасителя в качестве обетования славы всех спасенных. Если в храме переход от барабана к нижележащему квадрату осуществлен через паруса, то в парусах, над столпами постройки, изображаются евангелисты, как столпы евангельского учения. Верхняя зона храма знаменует собой Церковь Небесную, наиболее сакральную зону и самую высокую в иерархии соотношений земли и неба.

Композиции в главной алтарной апсиде были теснейшим образом связаны с росписью купола, они являли взорам верующего Церковь земную. В конхе апсиды стояла Богоматерь Оранта, воздевающая за христиан свои святые руки. Богородица могла не стоять, а восседать на престоле, демонстрируя Предвечного или Воплотившегося Христа. Богоматерь считалась Невестой Христовой и олицетворением Церкви земной, поэтому ее изображали в алтаре, там, где за службой священнодействовали церковные пастыри. Остальные сюжеты росписи алтаря тесно связаны с его функциями. Самым главным среди этих сюжетов был фриз святителей — некогда реально живших отцов и учителей Церкви, ныне предстающих, окружая таинство в алтаре, в качестве идеального ориентира для служащих литургию священников. Нечто подобное происходило и в росписи основного пространства храма, где в самом нижнем ярусе росписи выстраивался строй святых воинов, мучеников, жен — лучших людей Церкви земной, осуществляющих ее связь с Церковью Небесной.

Принято считать, что между образом Богоматери в конхе и святительским чином обязательно должна существовать сцена Евхаристии. Это ошибочное представление. Нет ни одной

константинопольской росписи средневизантийского времени, где бы в алтаре изображена была Евхаристия, или Причащение апостолов. Зато эта композиция практически обязательна для периферии византийской ойкумены. Этот сюжет призван был фиксировать, что богослужение в этом храме и причащение верных совершаются в соответствии с константинопольским (православным) обрядом¹⁷. Своим возникновением эта композиция обязана особым историческим обстоятельствам при украшении храмов Св. Софии в Киеве и в Охриде. Лишь постепенно формируется традиция изображения Причащения апостолов в алтаре, а широкое распространение она получит только с середины XII в. в связи с литургическими спорами и общей духовной атмосферой эпохи. Евхаристия, как правило, изображалась в символическом виде — с апостолом Павлом, не бывшим на Тайной вечере Христа с учениками¹⁸, и обязательно с причащением вином и хлебом, как это было принято в православной традиции (в отличие от западной, где верующие имеют доступ лишь к одному виду причастия — хлебу). Иногда в Евхаристии особенно подчеркнут мотив благословения Св. Даров (так называемая молитва предложения). Появление Евхаристии в алтаре, прямо перед глазами причащающихся на солее верующих, тесно связано с осмыслением храма как места таинственного претворения плоти Христовой, с пониманием границы солеи как рубежа между земной и будущей загробной жизнью — места Страшного Суда. С этим символическим контекстом связана фраза причастного канона: «Суд себе ам и пию». Нижние части росписи апсиды (как и нижние росписи всего храма) являлись переходным звеном между верхними, небесными, зонами и реальными людьми, «населяющими» храм.

На вогнутых поверхностях в верхних частях храма, в наосе, традиционно понимавшемся как место исторической реальности, в сводах, люнетах и тромпах размещался цикл главных дву-



Кафоликон Осиос Лукас в Фокиде.
Центральная апсида

На вогнутых поверхностях в верхних частях храма, в наосе, традиционно понимавшемся как место исторической реальности, в сводах, люнетах и тромпах размещался цикл главных дву-

надесятих праздников (Додекаэртон). Он мог занимать один ярус или обегать интерьер несколькими лентами, «подобно обручам, связывая историю спасения прошлого со спасительным обновлением настоящего»¹⁹. В основном пространстве храма — там, где стояли реальные верующие, — «хор апостолов и мучеников, пророков и патриархов заполнял всю церковь своими лицами и делал ее прекрасной»²⁰. «Омилия» Фотия фиксирует важную особенность раннемакедонских росписей. Здесь практически не было сюжетных композиций. Фотий пишет лишь об отдельно стоящих фигурах в наосе.

Система декорации демонстрировала единство Церкви земной и Церкви Небесной. Здесь вокруг Христа (главы Церкви) и



Марторана (Санта Мария дельи Амिरальи). 1141—1156. Подкупольное пространство

Богоматери (ее олицетворения) собирался весь космос, все созданное, готовящееся стать во Христе новой тварью. Под сводами земного храма восстанавливались внутреннее единство и гармония мира, нарушенные грехопадением Адама, осуществлялось обетование грядущего Царства Небесного. История замыкалась. Земля проклятая становилась землей прославленной. Земной мир мыслился уже обновленным и преображенным, все находящееся внутри него — спасенным. Тема космогонического единства всех частей мироздания во Христе оборачивалась темой осуществления гармонии грядущего времени.

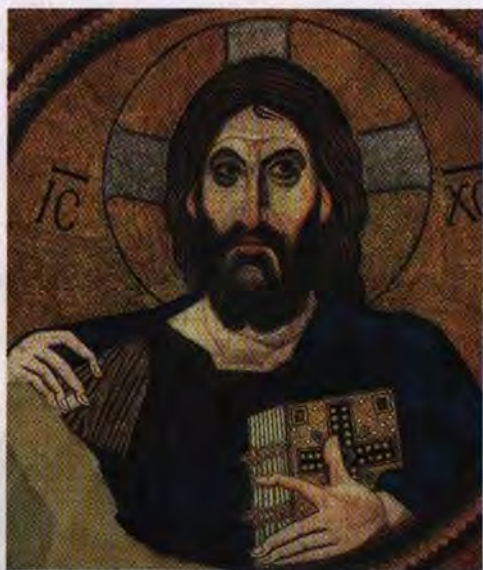
Каждый молящийся в храме — равноправный участник космогонического действия литургии, поскольку в каждом осуществ-

ляется динамическая связь между тварным и нетварным миром. Единство Церкви как вселенского понятия от Бога до последнего из Его верных, включая растительный и животный мир (присутствующий в священном пространстве храма в виде растительных мотивов, орнамента или в изображении животных), претворялось в литургии. Литургия объединяла все священные изображения с реальными участниками богослужения. Именно во время богослужения храм оживал, заселяясь земными персонажами в качестве нижнего яруса вселенской иерархии. «Твоя от Твоих Тебе приносяще от всех и за вся», — в этом завершающем таинство песнопении фиксируется мысль о единстве всего тварного мира, служащего вместе с небесными чинами и человеком Спасителю.

Вся система декорации византийского храма являет собой взаимосвязанную систему тройного истолкования²¹. Во-первых, это образ небесной и земной иерархии, запечатление космического порядка (космос и есть порядок, гармония, устройство). Здесь небо и земля, рай и ад предстают в нисходящем сверху вниз иерархическом следовании (чем выше, тем святее). Во-вторых, система декорации храма — это «икона» географии святых мест, образ Святой земли. Каждая часть храма магически идентична с реальностями земной жизни Христа. Так, жертвенник — место Его рождения, алтарь — Голгофы, погребения и Воскресения, купол — Вознесения. Прохождение по храму, воспринимаемому таким образом, становилось символическим паломничеством по святым местам. Наконец, в-третьих, храм — это зримо фиксированный круг годового христианского календаря в соответствии с циклом Миней. В этом замкнутом годовом круге запечатлевалась столь важная для византийцев концепция повторяющегося времени, явленная в том числе в организации храмового пространства — центрического, завершенного куполом. Эта концепция, восходящая еще к древнему, родовому для греков пониманию времени как повторяющегося, циклического явления, противоположна западному историческому восприятию, с точками начала и конца временного отсчета (что зафиксировано в поступательном движении базилик).

Эти три аспекта — космогонический, топографический и хронологический — определили внутренний смысл и порядок размещения изображений в храме. Весь храм делится на три зоны: небо (купола, апсиды); Святая земля (апсиды и алтарные части, а также верхние части стен); земная земля (нижние ярусы основного пространства храма, наоса).

Самая верхняя зона содержит изображения главных священных персонажей — Христа, Богородицы, сил небесных. Если здесь встречаются сцены, то такие, которые происходят на небесах (Небесная литургия), или те, в которых небеса являются



Спаситель. Мозаика купола храма Успения Богородицы в Дафни. Ок. 1100 г.

источником и целью происходящего (Вознесение, Сошествие Св. Духа на апостолов). Верхняя зона исключала иллюстративные или повествовательные сюжеты: здесь помещались строго догматические по смыслу композиции. Они идеально подходили к структуре купола, потому что строились радиально вокруг единого центра. С точки зрения пространственного решения они также были совершенно особыми. Изображенные в них персонажи, располагаясь по кругу, обнимали со всех сторон пространство купола, делая его реальной средой происходящего. Фигуры стояли на границе внутреннего объема купольной

чаши и золотого фона, находящегося за их спиной. Они сами служили напряженной границей реальности и отвлеченной от реалий бесконечности, омываемой божественным золотым светом. Этим композициям всегда присущ особенный ритм: это танец или ритмический венок вокруг центрального изображения. Отражение циклического вневременного вращения проявлялось и в организации движения, обязательно построенного на передаче ритмического мотива от одного персонажа к другому. Верхняя зона, наиболее удаленная от зрителя, идеально сочетает противоположные мотивы статики и кинетики. Подобно самому Господу, говорящему о себе: «Аз есмь Сущий», верхняя зона — тоже пространство безвременной догмы, не имеющее координат. Композиции этой сферы лишены времени и причины, места действия: они всегда пребывают, бесконечно открывая для верующего идеалы потустороннего.

Во второй зоне (верха стен) располагался цикл Великих праздников, место их происхождения связано со Святой землей. Первоначально (мы уже говорили об этом выше) праздничных сцен, скорее всего, не было, настолько велико оказалось обаяние вновь обретенной возможности созерцать и поклоняться отдельным священным образам-иконам. Исключительно фронтальные фигуры — хор святых — описывает и патриарх Фотий в своей «Омилии». Между тем с возникновением праздничных сцен (первым памятником такого рода была, по-видимому, роспись кафоликона Осиос Лукас в Фокиде, 1012 г.) их число обна-

руживает тенденцию к увеличению. Постепенно сцен становится довольно много, и они располагаются не только на вогнутых участках храма, но и на плоских поверхностях стен, как в монастыре Дафни (близ Афин), конец XI в.

Временная концепция праздников, изображенных в сводах, люнетах, трюмах, совмещала вневременную и историческую идеи. Эти события произошли однажды, но происходят вечно, благодаря повторению их в литургии. Кроме того, каждый праздник один раз в году актуализировался — становился главным, и тогда весь храмовый интерьер таинственно превращался в место свершения Рождества Христова, Его Страстей или Воскресения. Существенное значение в этом «переносе» сакрального пространства наряду с изображениями праздничных сцен играли реликвии, которые можно было не только созерцать, но и прикладываться к ним, телесно соединяясь с мистическим свидетельством, сутью великого события²².

Концепция праздничного цикла отлична от системы образов сферы купола: ее композиции никогда полностью не замыкают «свое» пространство. Расположенные на вогнутых поверхностях, раскрытых в сторону интерьера (трюмы, ниши, своды), сцены и их персонажи включены в среду физического пребывания верующих. Тем самым они позволяют молящемуся не на уровне благочестивой метафоры, а реально стать очевидцем священных событий, участником происходящего. Именно к этому стремилась драматургия священного действия, дававшая верующему возможность лицезрения, поклонения и прикосновения к святыне, определявшей сакральную ауру храма. Персонажи праздничных сцен изображались на боковых частях вогнутых поверхностей, лицом друг к другу. Их общение происходило через пространство, принадлежащее молящимся. В результате место пребывания верующих становилось местом свершения таинственного и столь значимого для сердца христианина события, в нем звучал напряженный диалог противостоящих друг другу сторон, ему сообщалась острота переживания священной надежды, драматизм предвидения дальнейшей истории Спасения, сакральная энергия промыслительного действия евангельских сюжетов.

В третьей зоне размещался хор святых. Они стояли на столбах и стенах в нижних ярусах храма. Временная концепция этой зоны тоже особенная. Святые не возвращаются, но молятся за нас постоянно, они находятся в одном линейном времени вместе с молящимися. Они входят в реальное трехмерное пространство, и пространственные координаты этой зоны не рассчитаны, в отличие от верхних, на многомерность. Одновременно эта зона, в отличие от других, целиком раскрыта земному миру: каждый стоящий в храме становится равноправ-



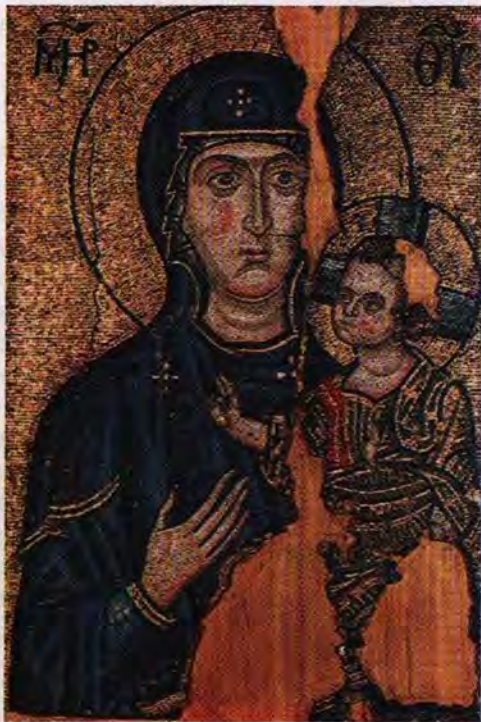
Богоматерь Оранта. Мозаика апсиды храма Св. Софии в Киеве. После 1036 г.

ным участником хора святых, возносящих свои молитвы Господу «здесь и сейчас».

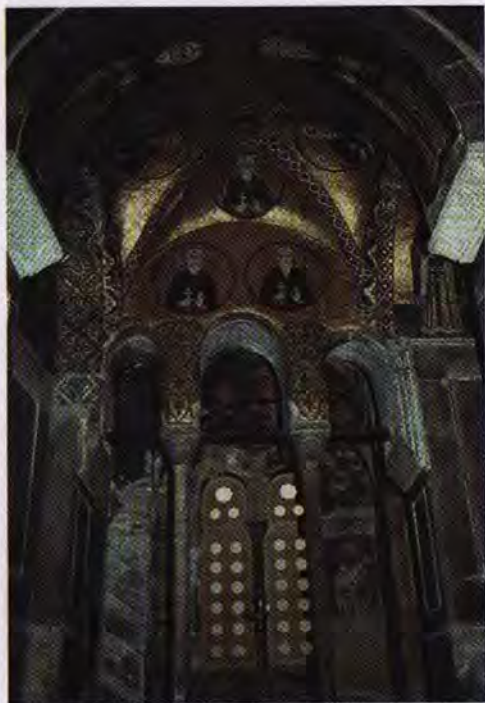
Хор святых организован в соответствии с иерархией. В восточной зоне размещались, как правило, святые отцы и святители; в основном пространстве храма, вместе с реальными верующими, — святые мученики и воины, созидающие своими подвигами Церковь и охраняющие ее своей незримой оградой. В западной части храма — преподобные. Здесь же, как правило, размещали портреты донаторов храма — ктиторские композиции.

Храм воспринимался как некая многомерная икона. Сама церковь — ее мистическое тело, среда верных — являла сакральное пространство изображенного. Архитектура, декорация и происходившее в храме литургическое действие неразрывны в своей символике, открытой каждому верующему, участнику литургии. Подобно тому как верхняя зона храма отводилась священным сюжетам и персонажам, «изображающим» литургию, нижний ярус заполнялся реально участвующими в ней верующими. Вертикальное развитие храма объединяло оба мира в единый космос, само построение которого воплощало процесс Господнего домостроительства — реальность спасения человечества. При этом каждый молящийся со своей судьбой и делами оказывался органично включенным в спасительное мироустройство, он был продолжателем дела спасения в сегодняшнем дне. Византийская декорация обнаружила пронзительное соединение онтологии и нравственных установок, поскольку в основу космического распорядка полагался нравственный закон спасения человека, и именно он становился точкой отсчета построения космоса и смысла Вселенной. Не случайно Фотий, описывая церковь Богородицы Фарос в Константинополе и сравнивая ее с древними библейскими святилищами, подчеркивал превосходство не столько благодати этого храма, сколько «новой» красоты, обильно изливающейся в душу каждого, в отличие от древнего закона, доступного немногим.

Для того чтобы достичь впечатления реальности изображенного, византийские художники разработали сложную систему технических средств²³. В первую очередь это касается приемов перспективного построения, так называемой антиперспективной коррекции. Удаленные от взоров молящихся образы делались крупнее, моделировка объемов подчеркивалась, в их трактовке обязательно учитывались все возможные перспективные искажения, возникающие и благодаря удалению, и благодаря размещению на криволинейных поверхностях. Изображения



Богородица Одигитрия. Мозаичная икона монастыря Хиландар на Афоне. XI в.



Преподобные. Мозаика в западной части кафоликаона
Осиос Лукас в Фокиде. До 1020 г.

обязательно корректировались в соответствии с реальностью позиции в пространстве; так, византийцы никогда не изображали поперек арок или склонов свода фигуры в рост (ибо такие фигуры воспринимались греками лежащими и парящими над пространством). Молящийся видел священные образы неискаженными, он оказывался «поднятым» на уровень самых высоких персонажей в сакральной иерархии росписи.

Особое место среди технических приемов занимал свет. Вплоть до начала XIV в. иллюзорный свет не изображался в живописи. Однако византийцы мастерски использовали реальное освещение в храме. Размещая главные фигуры или сюжеты в фокусе света из окон храма, художники всегда могли подчеркнуть их значение. В рос-

писи учитывалась изменчивость «живого» света в течение литургического года и литургического дня; так, места для праздничных сцен избирались с тонким расчетом, чтобы в день праздника именно эта композиция выхватывалась светом, выделяясь из череды остальных. Светом же подчеркивались символически значимые изображения, расположенные по вертикальной оси — друг над другом. Сама техника мозаики — излюбленного материала греческих художников — с ее неровным фоном и кубиками, положенными под углом к поверхности, давала исключительные возможности для «собирания» и «испускания» световых лучей.

Моделировка, как правило, обобщалась, в ней подчеркивались замкнутость контуров, единство силуэтов, цельность интенсивных цветовых пятен, что позволяло с легкостью прочитывать изображения даже при большом удалении.

Система классической декорации византийского храма — одно из самых высоких достижений этого искусства, она прожила долгую жизнь. Ее эволюция сопряжена отнюдь не только с техническими трудностями или отклонениями храмов от канонической системы, как это нередко пытаются представить²⁴. Декорация чутко реагировала на общие изменения стиля, час-

то являясь их пионером, проводником, и служила зримым воплощением мировоззрения эпох.

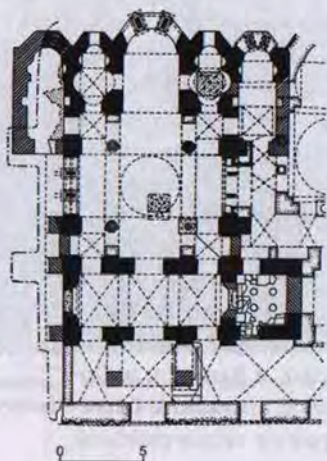
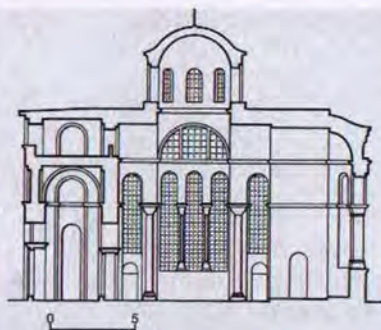
Архитектура

Развитие архитектуры этого периода происходило в два этапа, каждому из которых присущи свои особенности. Постройки IX—X вв. по структуре, стилистике, наконец, размерам существенно отличаются от сооружений второго этапа — XI в.

Поразительно, но эпоха Македонского ренессанса, сопровождавшаяся значительным экономическим благополучием Византии, не вылилась в большое число построек. Правда, отсутствие широкомасштабного строительства в Константинополе компенсируется экстенсивным развитием зодчества на территориях православной ойкумены. Как ни один другой период, средневизантийский этап отмечен широким строительством на периферии — в Греции (Никея, Фессалоники, Афины, Афон, Хиос, Фокида), в Малой Азии (Миры Ликийские), в Болгарии, Македонии и Древней Руси. Интенсивность архитектурного «экспорта» соответствует новым миссионерским задачам Константинопольской патриархии. На Афоне императоры финансируют возведение кафоликонов главных монастырей, в Хиосе и в Фокиде это тоже монастырские постройки. Такое внимание безусловно отвечает общей аскетической программе византийской культуры конца X—XI в.

В самом Константинополе строительство начинается со времени воцарения императора Василия I Македонянина (867—886). Все постройки, созданные по его заказу, отличались необыкновенной роскошью и особой драгоценностью убранства. К сожалению, самые знаменитые среди них известны лишь по старинным письменным источникам, поскольку сами строения не сохранились. Все они входили в комплекс императорского дворца: это базилика Неа, церковь Богородицы Фарос и храм Пророка Илии. Параллельно с храмоводательством Василий предпринял и комплекс мероприятий по оформлению парадных залов дворца. По описаниям современников, один из них — *Кенургийон*, восьмигранный зал — имел восемь колонн из зеленого мрамора и восемь из оникса. Пол зала был украшен мозаикой *opus sectile*, а сверху простирались золоченые мозаики со сценами императорских побед²⁵.

В столице в это время получили распространение несколько типов храмов. Крестово-купольные сооружения различной композиции занимали ведущее место, предпочтение константинопольские зодчие отдавали типу храма на четырех колонках. Самым идеальным образцом такого типа постройки считается *Се-*



Северная церковь Богородицы
в монастыре Липса в Константинополе.
908 г. Разрез и план

верная церковь Богородицы в монастыре Липса (Фенари Иса-джами) 908 г. Размеры храма не столь велики (длина 21 м), но решение интерьера отличается поразительным единством. Это, безусловно, связано с осознанием цельности пространства и точечности опор, что характерно для эпохи. Тем не менее в сравнении с ранними образцами этой типологии (например, с церковью Св. Стефана в Триглии) храм в Липсе — более сложная структура. Общая композиция, которая раньше складывалась лишь из основного объема с четырьмя колонками и трехапсидного алтаря, теперь стала разветвленнее. К основному объему присоединен двухэтажный нартекс вместе с северной квадратной лестничной башней. За короткой восточной зоной следует удлиненная вима, углубляющая восточную часть здания и создающая перспективные эффекты²⁶. К боковым апсидам примыкали с востока приделы. Их апсиды выведены на одну линию с апсидами алтаря, тем самым восточный фасад имел пять полукружий. По мнению Н. И. Брунова, эти дополнительные алтари завершали крайние боковые нефы пятинефного храма. Однако это утверждение вызывает со-

мнения. Судя по сохранившимся деталям интерьера (о них речь ниже), традиционная трехнефная структура храма не изменилась. Более того, структура храма на четырех колонках не может иметь пять нефов принципиально, поскольку в таком случае зальность, которая являлась основой архитектурной концепции, была бы нарушена. Справедливо считать Богородичную церковь трехнефной постройкой с двумя симметричными приделами на востоке.

Главной новацией, по сравнению с крестово-купольным храмом типа «вписанного креста», была замена более или менее массивных устоев — опор для арок — круглыми колонками²⁷. Возврат к этой традиционной античной форме — явление глубоко осознанное и принципиальное для эпохи Македонского ренессанса. Колонна становится главным структурным элементом построения композиции. Угловые ячейки раскрываются в основное пространство высокими арками, сливая интерьер храма в



Северная церковь Богородицы в монастыре Липса в Константинополе. Интерьер, центральная апсида

единый зал. Хоры в наосе при такой структуре невозможны, потому что они разрушили бы пространственную цельность, во-первых, а во-вторых, перерезали бы круглые колонки. Поэтому хоры уходят из основного пространства и остаются лишь над нартексом и угловыми ячейками. Хоры играли огромную роль в ранневизантийских постройках, в больших храмах VIII в. — таких, как церкви Успения в Никее или Св. Софии в Салониках. Аркады, на которых покоились хоры, определяли выразительность центрального пространства храма, придавая ему черты базиликальной структуры. Отголосок этой прежней значимости мотива аркад сохраняется и в Богородичной церкви. Только теперь аркады, сливаясь с наружными стенами, становятся частью стен. В руках центрального креста трехчастные аркады в стенах опираются на тонкие колонны, а подъем арок и высота

колонн, уровни капителей совпадают с идентичной структурой колонн и арок основного пространства. Возникает особенно хрупкий и рассчитанный на пространственное освоение зрительный эффект: трехчастная структура наоса повторена в некотором удалении, а стена, насквозь прорезанная оконными проемами, выглядит совершенно прозрачной.

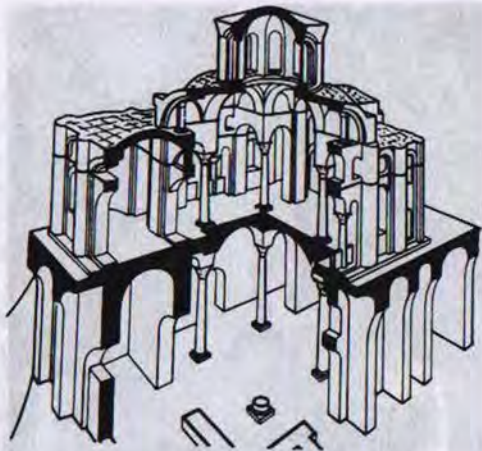
Высокие трехчастные окна-аркады сохранили первоначальное застекление, это свидетельствует о том, что они никоим образом не могли выходить в боковые нефы. Множество окон (не только в этих простенках, но и в люнетах, и в угловых частях, и в куполе) делает внешнюю оболочку храма прозрачной — открытой для света и воздуха. Этому ощущению вторит композиция интерьера. Воздушность структуры подчеркнута высоким подъемом легких арок, соединенных с тонкими колоннами через импосты. Коробовые своды (в рукавах креста) нешироки, развернуты в поперечном направлении по отношению к центру, тем самым они организованы вместе с куполом и несущими его подпружными арками в единое ритмическое целое — «колышущееся» небо. Подчиненная движению бесконечного пространства, гибкая оболочка храма одновременно лишена аморфности. Между основными структурными уровнями проходят тонкие мраморные резные карнизы, придающие храму удивительную однородность, взаимную согласованность всех частей. Эти же главные структурные уровни проецируются на фасады и определяют построение внешнего облика здания.

Открытость угловых ячеек вызвала преобразования в алтарной части, поскольку восточные угловые компартименты храма не могли использоваться в прежнем значении. Восточная часть — и это важно подчеркнуть — превосходит своими размерами основное пространство храма — наос; даже приделы, некогда примыкавшие к восточной зоне, были соединены с ней широкими проходами. Восточная зона, нартекс и угловые части наоса перекрыты не коробовыми, а крестчатыми сводами; вдобавок пространства жертвенника и диаконника имеют сложную конфигурацию четырехлистников.

Кроме обильного применения хрупких резных мраморных карнизов и беломраморных капителей колонн, в декорации храма большое значение имели поливные керамические плитки. В Богородичной церкви использованы металлические связи. Это совершенно освобождало архитектуру от загроможденности, ощутимой в ранних четырехколонных постройках (церковь Св. Стефана в Триглии).

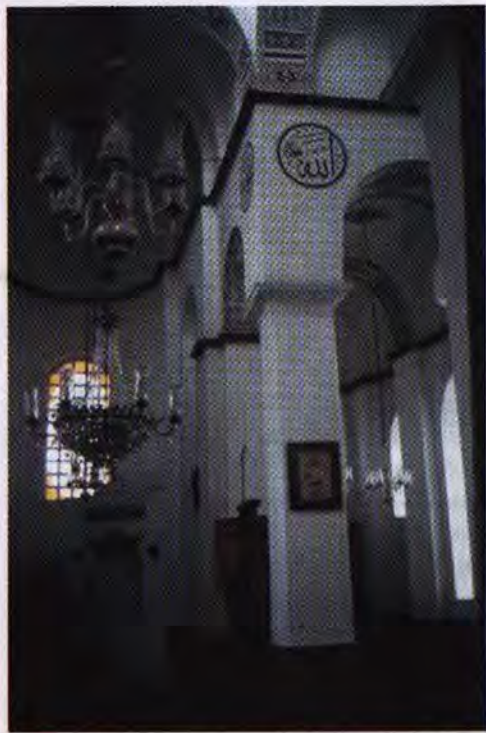
Снаружи, несмотря на известный аскетизм декора, сохранявшийся с ранневизантийского времени, постройка приобрела сложный облик. В хорах над нартексом и в восточных приделах существовали замкнутые молельни, каждая из которых, по-види-

мому, венчалась куполом (на востоке сохранились даже следы барабанов). Таким образом, постройка имела пять или, может быть, даже семь куполов. Такой отчетливой наружной прорисовки рукавов центрального креста, как в ранних, простых постройках с пониженными углами, здесь не существовало. Над углами встали купола, выстраивающие внешнюю композицию храма как многоступенчатую, с постепенным движением частей к центральному куполу. Боковые фасады были окружены открытыми портиками, объединенными мраморным резным парапетом. Существует предположение, что храм снаружи был облицован мраморными плитами.



Церковь императора Романа Ликапена. 930 г. Разрез

К типу храма на четырех колонках относилась и *Погребальная церковь императора Романа Ликапена (Мирелейон Будрумджами)* 930 г. Она входила в комплекс дворцовых построек. Это был двухэтажный храм, нижний этаж которого долгое время считался погребальной капеллой-гробницей императора Романа. К сожалению, позднее, во время турецкого владычества, колонки интерьера были заменены столбами, а внешний облик постройки искажен реставрацией 1960-х гг. Постройка повторяет идеальный для Константинополя вариант четырехколонного храма — церковь Богородицы монастыря Липса. Размеры храма Романа несколько меньше (длина постройки — 17 м, подкупольный квадрат — 3 м), однако все в интерьере строится сложнее и прихотливее. Пластика форм выглядит осязательнее, их взаимодействие с пространством более динамично. Главное новшество — перекрытие рукавов креста не коробовыми, а крестовыми сводами (или, более точно, это коробовые своды с очень глубокими распалубками). Обычно рукава креста имели коробовые своды, углы — крестовые. В церкви Романа перекрытие всех частей внутреннего пространства — крестовое. Распалубки сводов центрального креста сильно выгнуты, поверхность стены в них, как и в реберчатом куполе (примененном здесь впервые), постоянно то выступает, то отступает, давая место упругому пространственному объему. Вогнутость, прихотливость оболочки, ее мягкая пластика подчеркнуты. Верх здания предстает как шатер, «вздуваемый» пространством, сложно изгибающийся под воздействием его подъема.



Церковь императора Романа Ликапена. Интерьер

Крестовые своды, как и колонны, — мотив, связанный с возрождением, поскольку последние были типичны для позднеэллинистической, римской архитектуры. Правда, в отличие от римских конструкций, крестовые своды не имеют здесь ничего жесткого, тяжеловесного. Наоборот, в них акцентирован эффект невесомости, гибкости, эластичной изменчивости. Цельность интерьера от этого только выиграла. Основное пространство свободно обтекает круглые колонки. Стены, так же как и в церкви Богородицы, изрезаны тройными окнами с мраморными столбиками-колонками посередине. Причем между нижним, основным ярусом и люнетом вырастает дополнительное членение, в его уровне стены в рукавах креста прорезаны трех-

частными окнами, варьирующими тему нижнего тройного окна, а стены в угловых частях имеют необычные круглые проемы. Три горизонтальных резных мраморных карниза также обходят весь храм, но в его вторую зону включено двойное членение. Как уже сказано выше, впервые в церкви Романа применен особенный, реберчатый (зонтичный) купол с сильно вогнутыми гранями. Этот купол византийцы сравнивали с панцирем бегущей черепахи или щитом танцующего воина. Нижняя церковь (по структуре она идентична верхней) была окружена галереей-аркадой, которая создавала постамент для подиума вокруг верхней церкви. Мощные лопатки (по сути, контрфорсы) окружают нижний этаж и завершаются консолями, соединяющимися арками. На арки и положен подиум. Этот прием обязан происхождением античной основе здания — так же некогда устраивались балконы в зданиях римских Помпей и Остии.

Особенно замечателен внешний облик погребальной церкви императора Романа. Несмотря на незначительные размеры, храм выглядит поистине монументально. Сильно выступающие полуколонны (даже не трехчетвертные, а практически круглые), расчленяющие фасады, кажутся переполненными полновесной материей. Круглые люнеты в центральных пряслах эффектно

возвышаются над боковыми. Три горизонтальных карниза, проходящие по всем фасадам и пересекающие все вертикальные членения, усиливают структурность, пластичность, крупность в организации материи на фасадах. Во всем подчеркнута энергия форм: выступающие элементы, грани, углы зрительно утяжелены, а стены между ними прорезаны крупными окнами. Этот прием выявления костяка на фасадах кажется новым и прямого продолжения в последующем архитектурном развитии экстерьеров не найдет. Одновременно (и это правило для Византии) присутствует прямо противоположное: слитность, текучесть стен, дробность, дифференциация всех членений. Пластика, телесность контрастно сопоставлены со стремлением к дематериализации, к растворению объема; облику храма присуще активное, «напружиненное» состояние. Во всем прочитывается личный вкус, индивидуальное мастерство в использовании канонической структуры. Последнее весьма ценилось в столице, но, как это ни странно, именно такой вариант константинопольской архитектуры получил отражение в византийской провинции.

Церковь Панагии Халкеон в Фессалониках (1028 г.) даже внешне кажется весьма похожей на столичную постройку императора Романа. Это храм на четырех колонках с такой же сложной двухъярусной структурой. Но здесь даже окна барабана и прясел имеют двухъярусную композицию. Есть и другие отличия. Весь нижний ярус, отделенный простым горизонтальным карнизом, соответствующий нижней погребальной церкви, трактован подчеркнуто сдержанно и компактно. В верхнем же еще сильнее выявлена массивность стен, граненость деталей, здесь больше мощи и одновременно остроты геометрических объемов. Центральные прясла на боковых фасадах перекрыты острыми треугольными фронтонами. Лишь нартекс и с запада, и с боковых фасадов завершен обычными закомарами. Стена выглядит монолитнее, поскольку здесь применена не узорная плинфая кладка, а простой кирпич.

Тип четырехколонного храма был использован и для одной из самых изящных построек этой эпохи — *церкви Богоматери в монастыре Осиос Лукас (Св. Луки) в Фокиде* (950 г.). Структура его проще, однороднее в сравнении со столичными постройками этого времени, а ритм еще более эластичный и гибкий. При весьма небольших размерах постройка отличается удивительной согласованностью движения вогнутых форм. Малые арки гибким, раскрывающимся одновременно очертанием расходятся к стенам от капителей колонн, их движение сразу подхватывается центральными арками и сводами. Все своды — коробовые, малые — и центральные подпружные арки достаточно широкие и при этом не имеют значительной высоты подъема. Классическое



Церковь Богоматери в монастыре Осиос Лукас в Фокиде. 950 г. Интерьер

чувство тектоники, удивительное в этой идеально «невесомой» структуре, поразительная найденность элегантных, но отнюдь не хрупких, как в столице, пропорций рождает гармонию прямо-таки музыкальных соотношений. Деликатно подчеркнуто структурное начало. Все вогнутые формы обведены тонкими карнизами, а единый резной карниз в уровне пят центральных сводов объединяет зальное пространство интерьера. Все отмеченные черты вряд ли случайны. Греция, в отличие от византийской столицы, часто «выдавала» более пластические и классические в старинном смысле этого слова решения.

Церковь Богоматери Фарос (864 г.) внутри императорского дворца не сохранилась. Но поскольку эта самая знаменитая святыня Константинополя, хранительница величайших христианских реликвий, сравнительно хорошо известна по описаниям, то ее смогли реконструировать (К. Манго и Р. Дженкинс). Ее

структура довольно необычна. Это не был храм на четырех колонках. Зальности в этой постройке не существовало, так как со всех сторон ее центральное пространство окружалось обширными хорами. Они обходили центральный квадрат П-образно и раскрывались в него в двух ярусах тройными аркадами (под хорами и на хорах). Такая структура не могла сочетаться с круглыми колоннами; по всей вероятности, купол здесь опирался на столбы. Интерьер отличался необыкновенной роскошью. Великолепные мозаики дополняли позолоченные резные карнизы и капители, полы и стены на уровень человеческого роста украшала драгоценная инкрустация. Серебряная алтарная преграда отделяла зону апсид. Ее скульптурное убранство, судя по описаниям, было выполнено по образцу алтарной преграды храма Св. Софии Константинопольской. К церкви примыкали атриум и портики, украшенные мраморной инкрустацией.

Знаменитую базилику *Неа Василия Македонянина* (880 г.) выделяли среди других столичных построек грандиозные размеры, явная вытянутость по продольной оси и многоглавие. Вряд ли центральный купол опирался в ней на колонны, поскольку четырехколонный тип не мог сочетаться с большими размерами. Может быть, по структуре здание приближалось к таким постройкам, как, например, купольная базилика Св. Климента в Анкаре, только украшено оно было с захватывающей воображение роскошью. Алтарная преграда Неа состояла из эмалевых икон с огромным количеством драгоценных камней. Даже мраморные плиты пола были здесь окантованы черненым серебром, главы постройки снаружи обиты золоченой медью, а к основному объему со всех сторон примыкали открытые портики, покрытые коробовыми сводами. Со второго этажа южного, двухэтажного портика попадали прямо во дворец²⁸.

К простому типу «вписанного креста» относится небольшой (диаметр купола 5 м) храм — *Аттик-джами*. Этот вариант был мало характерен для столицы, требовавшей в интерпретации архитектурного образа большей изощренности, а для композиции — большей прозрачности. Можно думать, что эта сравнительно ранняя постройка (850 г.) крупностью основных членений интерьера, широкими спокойными арками и сводами, подчеркнутой телесностью несла в себе отголоски ранневизантийских построек, таких как церковь Св. Ирины в Константинополе. Не случайно на середине высоты стен, включая простенки, закрывающие угловые компартименты, проходит горизонтальный карниз, который в церкви Св. Ирины отмечал уровень хор²⁹. Окна в центральных пряслах выстраивались в трехчастные композиции, тоже заставляя вспомнить аркады хоров церкви Св. Ирины. Однако в целом, несмотря на ряд художественных приемов, которыми создатели храма стремились

придать ему меньшую статичность, большую ритмизированность и легкость, этот провинциальный вариант крестово-купольной постройки не прижился в столице Византии.

Второму хронологическому этапу в византийском зодчестве предшествует перерыв в строительстве, длившийся вплоть до 1030-х гг. Царствование Василия II Болгаробойцы (976–1025) не отмечено значительными постройками, ибо все силы империи в это время сосредоточены на периферии, на ее границах³⁰. Возобновление строительства совпадает с изменениями вкусов: на смену небольшим, изящным постройкам приходят храмы значительного размера с подчеркнутой высотой и структурностью членений, с явной тенденцией к масштабности в соотношениях формы и пространства, к росту значения линейно-ритмических моментов.

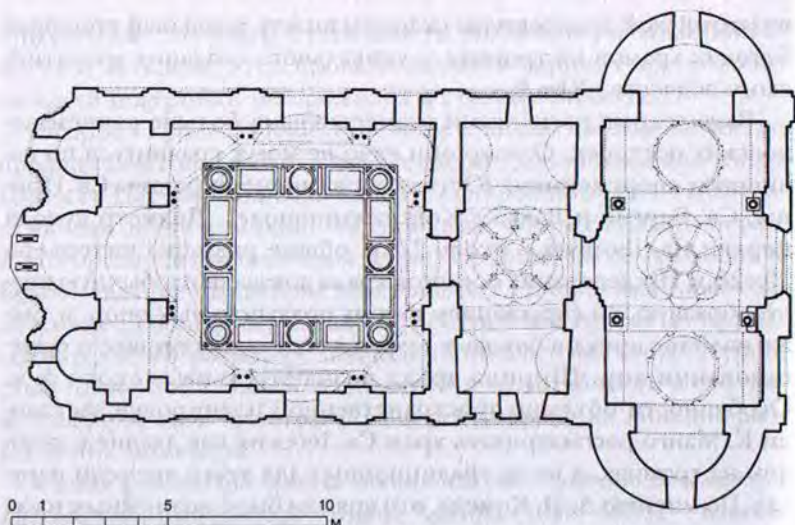
Самая ранняя постройка нового стиля — *церковь Богоматери Перивлепты* императора Романа Аргира (1028–1034) — известна лишь по многочисленным восторженным описаниям. Огромные размеры этого храма поразили даже воображение испанца Рюи Гонзалеса Клавихо, посетившего Константинополь в 1403 г. К сожалению, письменные источники с трудом позволяют выявить структуру памятника. Постройка, скорее всего, была многонефной³¹, с очень высоким и большим по диаметру куполом. Все источники упоминают идеальную окружность в центре, обведенную колоннами из яшмы разных цветов, а также дополнительные нефы (корабли), соединенные с главной церковью. Это могли быть и реальные нефы, и открытые галереи. В сравнении с обычным четырехколонным храмом здесь явно выделялось центральное пространство, боковые же нефы не вливались в него, а окружали. Возможно, по типу церковь Богоматери Перивлепты напоминала пятинефный храм Св. Софии в Салониках, не имевший традиционного для четырехколонных построек зального интерьера, а строившийся на более сложных соотношениях и дифференциации центра и боковых нефов. Кроме того, в Св. Софии существовали обширные хоры. Судя по описаниям, храм Перивлепты явно воспринимался как дворцовое сооружение. Роскошь и многообразие убранства, роспись не только внутри, но и снаружи, обилие мозаик, votивные портреты императорской четы, встречавшие входящего в храм, обилие императорских тронов, установка скипетров и развешанные повсюду драгоценные ткани и завесы из царской порфиры заставили византийского ученого Михаила Пселла утверждать, что император Роман «придал храму вид царского дворца»³².

Новой по типу постройкой был и знаменитый *храм Св. Георгия в Манганах* императора Константина Мономаха (1024–1055), известный не только по источникам, но и по данным археологии. Именно в этом сооружении большинство исследователей

византийской архитектуры склонны видеть реальный прообраз будущих храмов на тропях — уникального создания византийского зодчества XI в.³³.

Выявленные раскопками размеры храма больше раннемакедонских построек. Однако они явно не могут сравниться по величине с сооружениями Юстинианова времени (храмы Св. Ирины, Св. Сергия и Вакха в Константинополе). Диаметр купола церкви Св. Георгия — около 10 м, общие размеры интерьера 20×20 м. Исследования остатков храма доказали необычную крестообразную, со скруглением форму подкупольных опор, а также наличие аркад в боковых нефках, свидетельствующее о существовании хора. Ширина аркад незначительна — около 5 м. Особенности объемно-пространственной планировки заставили К. Манго рассматривать храм Св. Георгия как здание с куполом на тропях, а не на традиционных для этого времени парусах. По мнению А. И. Комеча, это вряд ли было возможным из-за выступания за пределы центрального нефа боковых алтарей. Но именно такой была плановая структура константинопольской церкви Св. Сергия и Вакха, где боковые компартименты, предназначенные для жертвенника и диаконника, выходили за границы центрального пространства. Ясно, что пространственное и конструктивное решение уникальной постройки императора Мономаха было необычным и новаторским для XI в. Трудно согласиться с определением, что храм воспроизводил структуру церкви Св. Софии в Салониках. Скорее всего, его композиция, сложившаяся не сразу³⁴, ориентировалась на храм Св. Сергия и Вакха, построенный Юстинианом в 527 г. как реликварий глав святых мучеников. Храм Св. Георгия тоже должен был стать реликвариумом для мощей великомученика-воина. О возможной идейной направленности такой ориентации свидетельствует очевидное стремление Константина Мономаха к возрождению былого блеска империи. «В некоторых храмах желание воскресить монументальный размах, присущий постройкам Юстиниана, вызвало построение венчающей части с куполом, опирающимся на тропы»³⁵. На церковь Св. Сергия и Вакха (как прототип храма Св. Георгия в Манганах) указывает и подчеркиваемая Михаилом Пселлом «сложная сплетенность» пространств постройки Мономаха³⁶.

Главные тенденции построек нового типа были отчетливо определены уже в храме Св. Георгия в Манганах: это большой размер сооружений и создание ритмически сложного пространства, перекрытого единым огромным куполом, обнимающим собою всю зону для молящихся — наос. Самыми совершенными созданиями этого типа стали монастырские постройки за пределами Константинополя, в Греции: кафоликоны монастырей Осиос Лукас в Фокиде, Неа Мони на Хиосе, Дафни в Афинах³⁷.



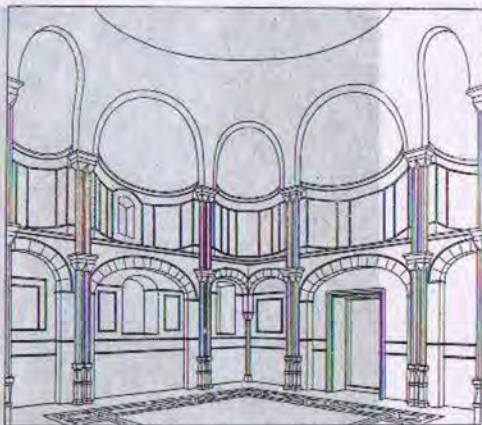
Кафоликон монастыря Неа Мони на Хиосе. 1042—1056. План

В этих храмах единый объем наоса предшествовал обязательно для того времени трехчастному алтарю, поэтому перед византийскими архитекторами встала особая задача — перенести опору купола на стены. Купол опирается здесь не на отдельно стоящие опоры, так или иначе членившие пространство наоса, вводящие иерархию зон, а на стены — оболочки, окружающие квадрат наоса. В таком храме отсутствуют нефы, сравнительно мало выявлен пространственный крест, нет иерархического движения различных по конфигурации криволинейных покрытий: сводов, арок, парусов. Переход от круглого барабана к квадрату стен осуществлен через тромпы — вогнутые угловые ниши, напоминающие своими очертаниями конхи. Храмы на тропках³⁸ были двух основных видов: простого и сложного, с обходом, окружающим центральное пространство в двух ярусах.

Среди памятников простого типа, без обхода, самый ранний из сохранившихся — *храм монастыря Неа Мони на Хиосе* (1042—1056). По плану он близок храмам на четырех колонках, только колонн здесь нет. Еще большее родство можно обнаружить с конфигурацией плана церкви Св. Сергия и Вакха в Константинополе; главное отличие храма Неа Мони — более тесная вписанность восьмигранника в квадратные очертания внешних стен и абсолютная самостоятельность трехчастного алтаря. Можно было бы даже сказать, что восьмигранник здесь скорее мыслимая, нежели реально существующая структура, поскольку в его углах вообще нет массивных опор (как в церкви Св. Сергия и Вакха). Несущей конструкцией становится стена, с которой через выступающие лопатки связаны грани октагона. Углы октагона оформлены пучками тонких граненых полуколоннок (они не

сохранились), в капители которых сходятся пяты всех арок верхнего яруса. Пространственно-объемная конструкция церкви Св. Сергия и Вакха сведена в Неа Мони к хрупкому узору на поверхности стены, воспринятой как гибкая, прихотливо колеблющаяся тонкая завеса.

Стены по-прежнему имеют трехчастное деление по высоте: первый ярус оформлен сплошной аркадой, второй — промежуточный между аркадой и ярусом тромпов, верхний состоит из тромпов различной конфигурации и глубины и конх, дающих основание громадному куполу (целиком не сохранился, мы можем судить лишь о его барабане и диаметре). Главный эффект достигнут благодаря включению тромпов в ритм основных криволинейных очертаний под куполом. Тромпы-своды перестали быть второстепенной функциональной деталью, а интерпретированы как существенная композиционная часть главной осеняющей арочной системы верха здания. Их размеры и ритм созвучны общему композиционному движению. Разница пролетов, завершаемых тромпами, определяет их разные размеры и форму, сложный ритм, что придает венчающей оболочке многообразие, чувство непрерывной изменчивости. Ритм самих арочных изгибов кажется двойным, скользящим: в нижнем ярусе это плоская аркада, а в верхнем — сильно вогнутые поверхности тромпов и конх. Причудливость движения пространства выглядит абсолютно фантастической, но при этом она воспринимается как графический узор на поверхности стен, не имеющий в себе ничего материального. Замечательно также то, что



Кафоликон монастыря Неа Мони на Хиосе. Перспективный вид интерьера (вверху); интерьер (внизу)



Кафоликон монастыря Неа Мони на Хиосе. Общий вид

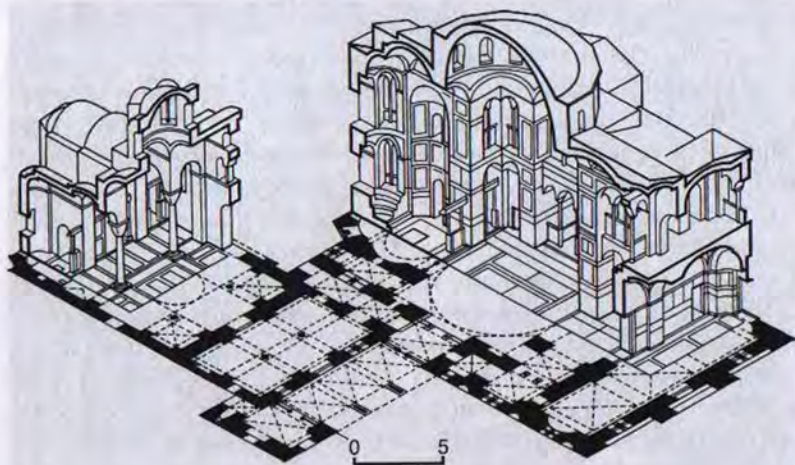
структура храма не перестает восприниматься как двухэтажная: в этом можно прочесть не только отголоски двухъярусной конструкции храма Св. Сергия и Вакха, но и отзвуки более близких явлений — таких, как двухэтажные церкви Мирелейон или Панагии Халкеон в Салониках. Точно так же, как мотив перекрытия верха здания единообразной формой (trompes) находит себе аналогию в композиции храма Романа.

Купола на тромпах — своеобразная визитная карточка армянской архитектуры. Именно здесь эта структура получила широкое распространение. Естественно, возникло предположение, что армянские постройки стали источником формирования нового типа византийских храмов. Однако различие между Неа Мони и армянскими храмами на тромпах принципиально. Оно касается не только иной роли тромпов, но и способов проявления конструкции в композиционном оформлении пространства. В основе композиции византийского храма на тромпах нет обилия пластических форм — нависающих, громоздящихся друг над другом, демонстрирующих реальное напряжение опор, реальную тяжесть стен, массивность купола. Все тяжеловесное ниве-

лировано и зрительно сведено к легкому костяку — «интеллектуальному» скелету конструкции. Вдобавок структура нигде не подчеркнута, а «задрапирована» плоской и блестящей мраморной облицовкой. Кажется, легче увидеть в такой архитектуре (при всей разнице образного наполнения) некоторые точки соприкосновения с будущими сквозными готическими конструкциями. Во всяком случае, даже композиция храма Св. Сергия и Вакха выглядит (в сравнении с Неа Мони) исполненной более конкретными отношениями и реальными связями, от которых в XI в. осталось лишь воспоминание, зыбкий налет. Уходит в прошлое богатое кружево мраморного прорезного декора (капители, карнизы), все выглядит суше, сдержанней, одухотворенней. Все формы — абсолютно бестелесные, полые, пространство же поражает «скульптурностью» своих очертаний, эффектной зримостью своего движения. Сходные тенденции можно отметить в живописи этого периода: зодчество и искусство изображения идут здесь рука об руку. Дворцовый вкус, отразившийся в постройке Неа Мони, особенно ощутим в облике притворов, примыкающих к храму с западной стороны. Нартекс и экзонартекс, внутри отличающиеся сложной системой перекрытий, увенчанные реберчатыми куполами, снаружи выступают за границы стен полукруглыми экседрами.

К простому типу принадлежит и *кафоликон монастыря Дафни в Афинах*, построенный во второй половине XI в. Богатая мраморная декорация стен здесь не сохранилась. Поэтому кафоликон Дафни воспринимается проще и монументальнее. Сложности ритма Неа Мони здесь противопоставлена грандиозность пространства и цельность обрамляющих его стен. Единство всей структуры подчеркнуто, как и в церкви Богоматери в Фокиде, общим горизонтальным карнизом на уровне пят тромпов. Устои под тромпами прорезаны гибкими высокими арками, проходящими по всему храму в едином уровне. Столичный вкус к огромности пространства, ритмичности структуры здесь соединяется с греческим чувством крупной, пластически понятой формы.

Снаружи облик храма лаконичен и отличается выраженной пластикой объемов, подчиненных огромному барабану. В композиции фасадов (западный закрыт поздним готическим порталом) выделено центральное прясло, оно имеет трехъярусную структуру, каждая часть которой оформлена как крупный арочный мотив. Над полуциркульными порталами вырастают два яруса трехчастных оконных проемов (черта необычная для построек Греции: здесь любили двоянные окна), объединяемых сверху дугами полуциркульных арок. Боковые прясла на целый ярус ниже, и в них симметрично помещены такие же окна. Поверхность облицована крупными плитами, и лишь окна, выложенные из плинфы и подчеркнутые орнаментальным узором,



Кафоликон монастыря Осиос Лукас в Фокиде. 1012 г. План и разрез

Храм Успения Богоматери в Дафни. Конец XI в. Купол

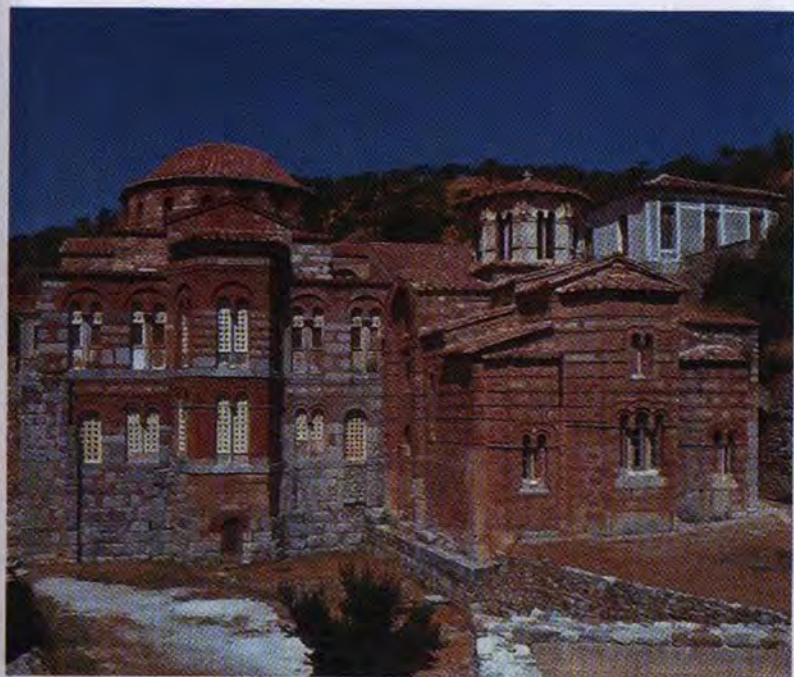


выделяются на стенах крупными декоративными пятнами. Греческое чувство пластики, особой завершенности и цельности масс сказывается в экстерьере Дафни особенно отчетливо.

Типологически более сложен, но художественно не менее совершенен *кафоликон монастыря Осиос Лукас в Фокиде* (1012). Его среднее квадратное звено перекрыто 16-метровым (в диаметре) куполом на тропках, ширина которых здесь уравнена с величиной основных подпружных арок. Восемь громадных арок основания купола мерно обходят своим крупным узором все простран-

ство наоса, создавая осеняющий его балдахин. Здесь меньше игры ритма, все формы увенчания здания выглядят одинаково монументальными, поэтому доминирует впечатление уверенности и грандиозности. Огромный купол властно подчиняет себе все остальные формы.

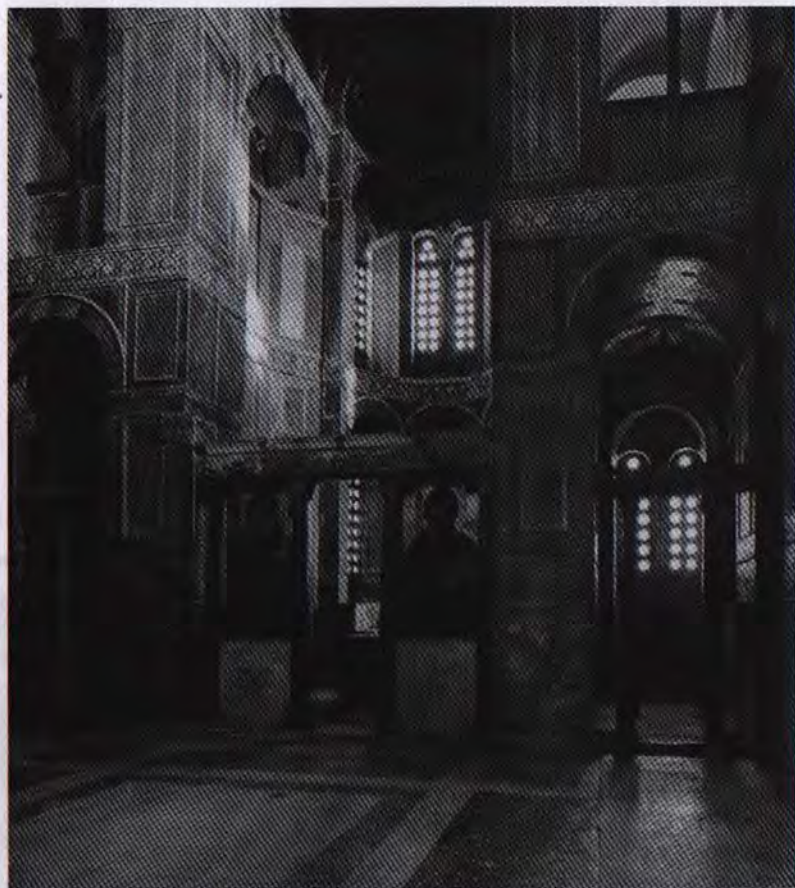
Центр окружен двухэтажными боковыми обходами, с запада к храму примыкает двухэтажный нартекс. Хоры выходят в центральное пространство аркадами, заставляя вспомнить не только двухъярусный обход в храме Св. Сергия и Вакха, но и галере-



Кафоликон монастыря Осиос Лукас в Фокиде и храм Богородицы. Общий вид

реи купольных базилик, таких как церковь Св. Ирины. Мощные опоры, поддерживающие купол, обращены к центру острыми гранями, которые зрительно фиксируют границы развития рукавов креста. Пилоны прорезаны в двух уровнях (совпадающих с уровнями аркад обхода) крупными арками, соединенными в пространственно развивающиеся структуры в углах. Во втором ярусе обхода в этих арках поставлены колонки, делающие структуру арок более сложной, двойной. За исключением рукавов креста обходы перекрыты крестчатыми сводами. Обширный алтарь сгруппирован вокруг центральной апсиды, имеющей форму триконха (нечто подобное — в помещениях жертвенника и диаконника храма Богородицы в Липсе).

Высота храма, эффектный подъем опор, обилие вертикалей и сложность пространственного устройства кафоликона в Фокиде, как это ни странно, отдаленно напоминают еще одну величественную постройку за пределами Византии — храм Св. Софии в Киеве. Прихотливый, умножающийся ритм аркад, изящество колонок, обилие окон, сложное, с тройной аркадой, окно центральной апсиды, мраморная резьба деталей и мраморная облицовка стен храма монастыря Осиос Лукас заставляют вспомнить об изощренном столичном, даже придворном вкусе со сложной игрой дробных форм и изысканной украшенностью. Вместе с тем масштабный купол, энергичный подъем вертика-



Кафоликон монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Интерьер

лей, концентрированность и строгость ритмического развития, зеленовато-оливковые тона мраморной облицовки рожают образ прямо противоположный — властный, суровый и драматический. Парадоксальное соединение ускользающих от взора, дробящихся деталей с идеями строгого, неизменного космоса, властной закономерности структуры с переменчивостью и несоизмеримостью делает образ храма новым, ярким и неожиданным. Такой средневизантийская архитектура еще не представляла нашему взору, да и представлять не будет. Храм строили столичные мастера, по мнению А. И. Комеча³⁹, в память победы Василия II над болгарами (1018), однако рафинированные константинопольские вкусы должны были здесь подчиниться аскетическому началу — суровому монастырскому вероисповедному пафосу, демонстрирующему твердость устоев веры и неизменность единства Церкви. Внешний вид постройки прост и суров. Облик храма импонирует масштабностью и кубичностью. Общая

сумрачная окрашенность, свойственная интерьеру храма, впечатление замкнутости, единства объема — подчеркнуты.

Типологически кафоликон соединяет в себе октагон и крест (созданный обходом), поэтому Р. Краутхаймер называет такие постройки греческим крестчато-октагональным типом⁴⁰. Исследователь считает именно эту структуру определяющей и наиболее характерной для средневизантийской архитектуры, однако среди других ансамблей такого рода храм в Осиос Лукас уникален своим масштабом, сложностью и грандиозностью форм. Образцом для постройки послужил храм Константинополя, возведенный архитектором Стилианом Заутца, к сожалению не сохранившийся.

Храмы на тропях вызвали целую серию подражаний в Греции и на Хиосе. Два из них относятся к XI в. — это *церковь Панагии Ликодиму в Афинах* и *храм в местечке Христиану в Мессинии на Пелопоннесе*⁴¹. Этот тип в уменьшенном варианте сохранил популярность и в более позднее время — в XII–XIV вв. (церковь Св. Николая в Беотии, XII в.; храм Св. Софии в Монебвасии рубежа XIII–XIV столетий; храм Св. Феодора в Мистре конца XIII в.).

Изобразительное искусство

Мозаики и фрески

Монументальная живопись этой эпохи, исключая самый начальный ее период, поражает своей внушительностью и однородностью. Глобальные для Византии идеи в это время обрели воплощение, доступное каждому христианину. Это искусство отличалось необыкновенной внутренней интенсивностью. Строгое и одновременно великолепное, оно «взыскивало» всего человека целиком, не оставляя места колебаниям или сомнениям. Памятники этого этапа делятся на два крупных периода по уровню социального заказа. До начала XI в. это сравнительно небольшие, чаще всего вотивные мозаики, украшающие исключительно главный храм империи — Св. Софию. До начала X в. все они связаны с патриаршим заказом, лишь со времени Льва VI возникают композиции по заказам василевсов, причем они не просто демонстрируют дарения династии храму Св. Софии. Византийские цари, утверждая в этих мозаиках свое православие, основательно поколебленное иконоборческой эпохой, доказывают свой статус в сакральном пространстве Церкви и империи. Ко второму периоду (с начала XI в.) относится большое число целостных монументальных ансамблей, выполненных греческими художниками за границами Константинополя. Это монастырские комплексы в Греции, главный столичный храм в далекой



Богоматерь на престоле. Мозаика храма Св. Софии Константинопольской. До 867 г.

Руси — Св. София Киевская, наконец, цикл в Св. Софии Охридской и др. Хронология разделения по стилистическим характеристикам — более дробная, но она будет рассмотрена в процессе изложения материала.

Образ, открывающий эпоху искусства после победы иконопочитания, — *Богоматерь с Младенцем на престоле и предстоящий*

ангел в конхе Св. Софии Константинопольской — существовал уже к 867 г., поскольку в проповеди Фотия, по-видимому, это изображение Богоматери упомянуто как «воздвигнутое неподвижно». По преданию, мозаика исполнена знаменитым греческим художником Лазарем, пострадавшим от иконоборцев (ум. 854 г.). Тип Богоматери на троне (Панахрантос — Пречистой) подчеркивал космическую роль Девы в спасении мира, вдобавок акцентировал мотив Богоматери как престола Божественной Премудрости, которой и был посвящен главный храм Константинополя.

Живое и полнокровное переживание античности, отличающее эту мозаику, со всей очевидностью демонстрирует, что для византийского искусства «классическое», являясь образом идеальной антропоморфной красоты, было и способом поисков высочайшего одухотворения. Изображения отличает утонченная красота и высочайшая маэстрия техники. Образы наделены подлинной монументальностью, возникающей не из-за больших размеров, а благодаря широкому и масштабному ритму соотношения фигур, в первую очередь фигуры Богоматери, с пространством. Великолепная статуарность доминирует: фигуры широкие, значительные, с крупными, телесно обозначенными формами, восседают или стоят в предметно обозначенном пространстве. Они поняты как монументальная круглая скульптура, если угодно — как священная статуя святилища, заставляя вспомнить грандиозные создания античности (громadne статуи сидящего Зевса, стоящей Афины Промехос, находящиеся в целле греческого храма), что, безусловно, подчеркивает героический триумфальный дух искусства времени Торжества православия. Богоматерь «незыблемо утверждена» в конхе Софии, как утверждена икона вообще и ее почитание. Не случайно изображение сопровождается победная надпись: «Образы (иконы), которые обманщики здесь низвергли, благочестивые правители восстановили». Пафос утверждения православного видения — иконофильства — это тот пласт, который отразился лишь в монументальном искусстве и был мало свойствен миниатюре.

Одновременно происходит возрождение классической отстраненности образа — его неуязвимой олимпийской самодостаточности и спокойствия. Торжественность и царственность Богоматери созданы здесь не только недостижимым величием, но и идеальной отвлеченностью от мира земных измерений. Дева здесь, конечно, Царица Небесная, но, может быть, в последний раз — богиня. Не случайно для колористического решения избраны самые таинственные и возвышенные цвета — синий во всех его оттенках и золото (одежды Младенца).

Эллинистический подтекст определяет многие художественные аспекты образа. Соотношения фигур Богородицы и предстоящего ей ангела лишены симметрии: они прочитываются в



Ангел. Мозаика конхи храма Св. Софии Константинопольской

естественном, иллюзорном контексте, а не подчинены символическим акцентам. Перспективно уходящий в глубину трон, конкретность его иллюзионистических форм, осязаемость подушек, продавленных под весом восседающих фигур, сложный перекрестный ритм поднятых правой руки и колена Богоматери и опущенных левых, предполагающие эффектный разворот в пространстве, демонстрируют материальность присутствия фигур в золотом бесконечном фоне. Этот же пространственный смысл, прочитываемый в трактовке объемов, в соотношении их с поверхностью, определяет и построение колорита, где широкому движению тонов цвета присущ поистине монументальный размах.

Чистота и подлинность классического языка заметны и в том, что, несмотря на конкретность пластики, осязаемость материи, фигуры не тяжеловесны. Великолепное чувство пропорции, широта весомых, но не падающих, а окутывающих, вздувающихся, отходящих от тела одежд снимают чувство тяжести. Сам ритм

движения тканей, несмотря на глубину проработки складок,— очень масштабный, летящий. Он подчинен округлым очертаниям и обязательно предполагает несколько уровней «отстояния» складок от фона, заранее уничтожая даже намек на плоскость. При этом рисунок складок укрупнен и слегка стилизован, и в этой стилизации прочитываются отголоски стилистики миниатюр Хлудовской псалтири и мозаик Св. Софии в Салониках. Пластика рисунка обязательно предполагает и в образах конца VIII в., и в константинопольской мозаике существование не только «фасада», но и задней части изображения, не прикреплённого плотно к фону, а воспринятого как круглая статуя, которую можно обойти со всех сторон. Округляя даже самую малую складку, формуя ее скульптурно, рельефно, мастера, создавшие хлудовские миниатюры и софийские мозаики, движимы принципами единого стиля, несмотря на, казалось бы, бесконечную несхожесть манер воплощения последнего. В соответствии с этим и личное письмо подчинено гораздо более структурным началам, оно лишено импрессионистической подвижности, прихотливой и зыбкой вибрации кубиков смальты. Свет и тени, несмотря на пространственность их понимания, ложатся более определенно, осязательно высекая объемы ликов и складок тканей.



Ангел. Мозаика конхи храма Св. Софии Константинопольской. Фрагмент

Однако в константинопольской мозаике можно увидеть и более отдаленные отголоски, восходящие к кругу мозаик Никеи, в свое время справедливо отмеченные В. Н. Лазаревым. Именно этому утонченному образцу, его болезненной чувственности, несомненному аристократизму, породистости следуют типы, избранные для ликов персонажей храма Св. Софии Константинопольской. Красота их хотя и царственная, но чуть надломленная, страдающая, несущая отголоски позднеантичного восприятия одухотворенности. Одновременно красота здесь обладает космической силой, воспринята как движущая сила бытия, не случайно она парит над пространством воплощенного космоса храма, неуловимо осеняя его своим присутствием. Духовный круг, очерченный этими уникальными по своей природе образами, заставляет вспомнить слова Псевдо-Дионисия Ареопагита, повторяющего как заклинание: «Бог есть совершенная Красота, Сверхкрасота и Всекрасота, без начала и конца, безо всякого изъяна, источник и прообраз всякой красоты и всех красот.

Как Благо — начало всего, так Красота — конец всего»⁴². Этот особенный смысл был чутко уловлен Фотием, написавшим о Богородице в конхе Св. Софии: «Вид Ее красоты возвышает наш дух до сверхчувственной красоты истины» («Εἰς τὸ ποῦτον τῆς αἰῆταιας κάλλος»).

Такие типы и такая образность не найдут продолжения в развитом монументальном искусстве Македонской эпохи, более строгим, каноничном, лишенном уникальности. Видимо, поэтому В. Н. Лазаревым было выдвинуто предположение, что основой для константинопольских мозаик явилась иконоборческая светская живопись, с чем трудно согласиться. Верно, по-видимому, лишь то, что это искусство — грандиозная ретроспекция, подведение итогов предшествующей эпохи. Его утонченность, благородство, подчиненность высокому интеллекту, его индивидуализированность — превосходны, но лишены будущего.

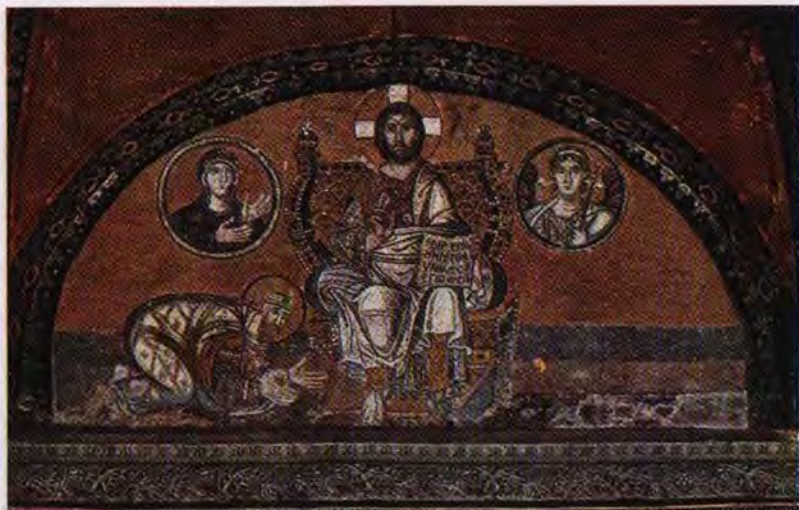
В этом отношении более «современным» и «своевременным» выглядит комплекс мозаик Св. Софии, выполненный по заказу патриарха в его покоях и в юго-западном углу над южным вестибюлем. Фигуры святых, представленные в соответствии с синаксарем, и патриархи-иконофилы перед Деисусом трактованы здесь как живая ограда иконопочитания и даже в большей степени, чем Богородица в конхе, имеют программный характер. Среди двадцати фигур на своде могут быть опознаны пророк Иезекииль, мученик Стефан Новый, император Константин, а также двенадцать апостолов в люнетах. Патриархи Тарасий, Никифор, Герман и Мефодий прославились как борцы с иконодугами. Тема боговидения здесь тесно связана с темой телесного воскресения мертвых (пророк Иезекииль), популярной в эту эпоху в связи с восстановлением культа мощей святых. Теофания воспринята здесь как обетованный духовный итог, исходящий из лицезрения — поклонения образу. Стиль этой мозаики — предвестие более отчетливого движения в сторону уплотнения форм, более четкого линейного рисунка, обилия белого и светлых оттенков в колорите, характерных для конца IX в.

Около 878 г. были созданы образы святителей *Василия Великого, Иоанна Златоуста, Дионисия Ареопагита, Григория Богослова, Игнатия Богоносца* в нишах северного тимпана патриарших покоев. Эти образы — современники и ближайшие аналогии первой группы неоклассических манускриптов, таких как «Топография» Козьмы Индикоплова (гг. 699) или Синайская рукопись (cod. 1168). В типах ликов, в характере моделировки, в приземистых пропорциях, крупных объемах, словно пригвожденных к фону, — буквальные совпадения с кругом рукописей, возможно выполненных в патриаршей мастерской. Нарочито укрупненный орнамент позема, как и большие круглые буквы надписей,



Патриарх Игнатий. Мозаика храма Св. Софии Константинопольской. Вторая половина IX в.

создает неподвижную раму вокруг фронтальных фигур, подчеркивая их незыблемость и столпообразность. Складки одежд несут еще отголоски округлого ритма, но контуры силуэтов стали гораздо спокойнее и отделены сплошной темной линией от фонов. Весомость пластики фигур, их ненапряженная тяжесть ассоциируются с чувством уверенной в себе силы, спокойного достоинства. Символические моменты укрупнены и подчеркнуты: это кресты на омофорах святителей, огромные трехмерно трак-



Лев Мудрый перед Спасителем. Мозаика в люнете центрального входа храма Св. Софии Константинопольской. До 912 г.

тованные кодексы Евангелия в их руках, демонстративно преувеличенные длани благословляющих десниц. Крупный масштаб контрастно сопоставлен с нежной лепкой ликов, где преобладают тончайшие серовато-голубые и розовые оттенки. Высветление палитры здесь, как и в предшествующей композиции, явно связано со стремлением отразить светоносную природу материи.

Первым памятником царского заказа в храме Св. Софии стала композиция центрального люнета над Императорскими воротами — *Лев VI Мудрый перед Спасителем* (до 912 г.). Существует мнение о раннем возникновении изображения, одновременном с мозаиками церкви Св. Софии в Салониках. Действительно, общность приемов, близость типов бросается в глаза. Правда, ранняя датировка приходит в явное противоречие с последними попытками интерпретации мозаик, предложенной Н. Эйкономидисом и поддержанной А. М. Лидовым⁴³. На наш взгляд, ранняя датировка мозаики могла бы быть соотнесена со временем вступления на престол Льва VI Мудрого (886 г.), тогда смысл сцены стал бы более значительным и всеобъемлющим.

Центром композиции люнета, представленной на месте креста, бывшего здесь в эпоху Юстиниана, является Спаситель, восседающий на престоле с раскрытым Евангелием: «Мир вам. Аз есмь свет миру» (Ин. 20:19–26, 8: 12)⁴⁴. По сторонам от фигуры Спасителя, в медальонах, — полуфигуры Богоматери и архангела Михаила, образующие некое подобие Деисуса. Архангел изображен фронтально, Богоматерь же — в позе Параклисис (молитвенницы, ходатаицы), с высоко поднятыми на уровень

лика руками и вполоборота к Спасу. Смело нарушая симметрию построения, прямо под Богородицей представлен коленопреклоненный Лев VI с такими же молитвенно протянутыми к Спасителю дланями. Эта необычная иконография вызвала множество попыток истолкования ее внутреннего смысла. Она рассматривалась как иллюстрация церемоний двора, описанных сыном Льва VI Константином Багрянородным в трактате «О церемониях»⁴⁵. Коленопреклонение Льва связывалось с традицией императорских входов в Св. Софию трижды класть земной поклон в нартексе храма перед главным порталом. Земной царь совершал проскинезис перед Царем Небесным, несущим его народу «мир и свет». А. Н. Грабар видел в этом ритуале отражение римского имперского культа. Однако в этом ритуале можно усмотреть и более глубокий, собственно христианский («ромейский») смысл. Лев VI падает ниц перед Христом, предстательствуя «от всех и за вся» и принося Спасу свою попечительскую молитву за народ Божий.

Более личным и конкретным выглядит смысл композиции по трактовке Л. Мирковича, связавшего ее с покаянными стихами самого Льва VI «Обарион котаникион», где император, описывая Страшный Суд, припадает к стопам Иисуса и молит о личном заступничестве Божью Матерь и духовные силы⁴⁶. Еще более приземленный характер носит эта сцена по мнению, недавно предложенному Р. Кормаком и Н. Эйкономидисом⁴⁷. По их убеждению, она связана с событиями личной жизни Льва VI, а именно с его четвертым (неканоническим) браком, возмущившим патриарха Николая Мистика, отказавшего василевсу в венчании с Зоей Карбонопсиной и не пустившего его в храм. Тем самым перед входом в Св. Софию, где некогда грозно стоял патриарх, представлен образ нового «Покаяния Давидова» и в лице грешного царя, просящего не у патриарха, а у самого Спасителя и Богоматери вхождения в храм, изображен Лев VI. Эта концепция была развита А. М. Лидовым, интерпретировавшим священные персонажи сцены как образы сакральных реликвий Св. Софии⁴⁸. Он связал образ Спасителя на лирообразном троне (знаменитой реликвии императорского дворца) с иконой Спаса-исповедника, образ Богоматери — с иконой, привезенной в Св. Софию Львом VI из Иерусалима, перед которой некогда молилась Мария Египетская, непопускаемая некоей таинственной силой за храмовый порог, образ же архангела — с иконой архистратига, стража храма, стоявшей в Св. Софии со времен Юстиниана⁴⁹. Эти образы, упомянутые многочисленными паломниками и текстами, комментирующими церемонии Св. Софии, стояли по сторонам от царских врат главного храма византийской столицы. По мнению А. М. Лидова, именно к ним обращается император, искренне кающийся в своем «Давидовом» пре-

грешении, прося у них разрешения войти в храм. На наш взгляд, изображение могло бы быть прочтено и в духе широко понятой программы иконопочитания. Император, падая ниц перед чтимыми образами, утверждает себя как сторонник иконопочитания, принося покаяние за кесарей-иконоборцев и объединяя себя с боголюбивым ромейским народом, за который он возносит молитву Спасителю.

Торжественная мерность композиции, ее крупный устойчивый ритм не нарушаются, а подчеркиваются асимметрией. Пространственные моменты сведены к намеку. Так, заметна трехмерность трона; золотая смальта фона, положенная волнистыми линиями, неплотно, с обширными зазорами грунта, создает ощущение подвижности среды, в которой находятся фигуры. Главным средством выражения становится осанность позы и внушительность жеста; особенно эффектно они переданы в фигуре Спасителя с прямостоящими «столпообразными» ногами, чуть развернутыми ступнями, оплывающим книзу силуэтом, вторящим абрису лирообразного трона, усиленной структурностью и масштабом благословляющей десницы. Ритм складок выглядит живее и подвижнее, чем в образах отцов-литургистов в северном тимпане. Он более уплощен, чем в ранней мозаике конхи, сведен к многообразным линейным повторам, но не имеет сплошного литого контура, постоянно заходя за спину фигуры. Обращает на себя внимание и необыкновенно широкий вырез хитонов вокруг шеи. Сложными линиями, идущими по форме, выстроено личное письмо, сохраняющее нежную переливчатость фактуры. В колорите преобладают светлые тона — белый, «мраморовидный», последнего особенно много в одеждах Спасителя.

Формы утрачивают изящество, они явно укрупнены. Большое значение приобретают чисто материальные характеристики — грузность, объемность. Повторяющиеся дугообразные линии, как обручами, охватывают фигуру Льва. Многообразные извивы тяжелых складок одежд Спасителя придают рисунку пластические качества. Линия — широкая, размытая — играет роль лепки объема. Ее сопоставления трактованы как тень и свет, поэтому и линейный ритм обнаруживает тенденции к расширению своего значения. Отчетливо прочитывается то, что станет важным для последующего развития живописи Македонской эпохи, — тяжесть объемов, пружинистость линии, созидающей пластику, внутренняя смысловая интенсивность, демонстративность и трезвость в совмещении реального и ирреального. Конкретность, индивидуальность характеристик ушли в прошлое. Кажется, еще немного — и возникнет приближение к стандарту, хотя родится такой стандарт позднее.

Константин Великий и Юстиниан перед Богоматерью на престоле — мозаика южного вестибюля храма Св. Софии, по обще-



Константин Великий и Юстиниан перед Богоматерью на престоле.
Мозаика в люнете южного входа храма Св. Софии Константинопольской. Ох. 950 г.

му мнению, возникла при Константине VII Багрянородном, около 950 г.⁵⁰. Так же как при создании мозаики западного входа над Императорскими воротами, здесь стояла задача импозантного обрамления входов главного храма империи. Южный вход должен был, как и западный, демонстрировать единство императорской власти и Церкви, благочестие василевсов. С точки зрения эволюции стиля перед нами поиски нового синтеза, определенного стремлением более жестко и тесно соединить классику с отвлеченностью. Надо сказать, что эти тенденции прекрасно вписываются в общее русло развития искусства при Константине Багрянородном — личности несколько начетнического плана, умственной, дидактичной.

Иконография сцены включает в себе особый внутренний смысл. Образ Богоматери с Младенцем точно копирует изображение в конхе храма, воспроизводя даже мельчайшие детали ранней мозаики (абсолютно совпадают позы Матери и Младенца, положение рук и ног, форма и орнаментация трона, характер одеяний; единственное отступление — плат, который Богородица конхи держит, отчетливо обернув им большой палец левой руки, в сцене же южного вестибюля объемная и отчетливая петля плата превратилась в тонкую белую, едва читаемую



Юстиниан. Фрагмент мозаики храма Св. Софии Константинопольской

линию). Константин и Юстиниан приносят свои дары не отвлеченной святине, а Владычице главного храма Византии. Этот многозначительный жест идеально корреспондирует со смысловыми акцентами сцены над Императорскими воротами, созданными при отце Константина Багрянородного — Льве VI Мудром.

Композиция упрощается, приобретает строгость, не допускающую асимметричных сдвигов. Особую многозначительность получает геометрическая выверенность построения: четкая дуга крутов верхней части сцены (нимбы, медальоны с именем Богоматери), вторая абрису люнета и свода над ним, формирует идеальную замкнутость изображенного.

Вписанность в архитектуру носит формульный характер. Силуэты предстоящих Богоматери василевсов копируют друг друга, они подобны створкам триптиха, обрамляющим идеальный центр. Точная рассчитанность пространственных интервалов созвучна симметрии цветовых пятен — золотых, серебряных и фиолетовых. Пространство строго дозировано: его узкий слой определяет глубина сокращающегося подножия под ногами Богородицы, в то время как ее трон имеет уже абсолютно плоскую заднюю стенку и обращенные в обратной проекции боковые.

Форма поджимается, уплощается и занимает в глубину все меньше места. Возникает новое ощущение материи: она выглядит тяжелее, определеннее, утрачивая одновременно физический смысл, превращаясь в своего рода знак, иероглиф. Сверхвыразительность сплошных силуэтов, так же как пригвождающий изображения к стене распластанный орнамент одежд, становится самодовлеющей. Контрастное соединение масштаба крупных фигур с линейной игрой орнаментальных узоров, отвлеченных от органических закономерностей, лишает форму естественного, антропоморфного восприятия.

Особенно изменяются лики: построение объема в них нарочито жесткое, суровое, с крупными, расчленяющими рельеф линиями. Одновременные миниатюры рукописей, созданных в

Константинополе, при совпадении общей интонации, выглядят мягче (например, образы евангелистов в знаменитом кодексе монастыря Ставро-Никиты на Афоне). Рубленный, высеченный рисунок света и тени воспринят как прием активизации формы, как средство обретения иной — внеприродной структурности. Разделка ликов кажется своего рода костяком, конструкцией души. Такой же энергией обладают и подчеркнуто выразительные жесты рук персонажей. Все в целом складывается в осознанную систему: перед нами не действие, обязанное своим происхождением каким-то конкретным обстоятельствам, хотя бы и обстоятельствам церковного ритуала, но — таинство вне времени, которое реальнее самого действия. Подобно ангелу — стражу Св. Софии, императоры вечно предстоят перед Богородицей, как идеальная ограда созданных ими града и храма, о спасении которых молят они Царицу Небесную и Владычицу Константинополя.

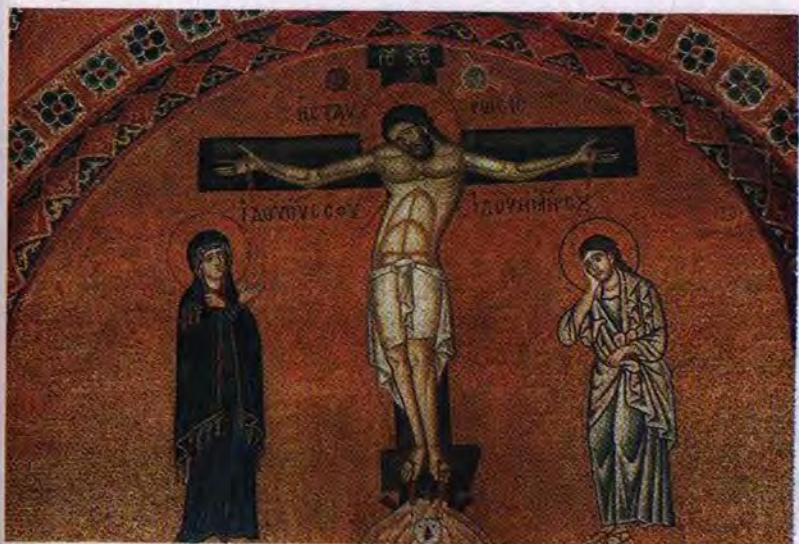
От живой плоти образа, еще весьма ощутимой в мозаике западного входа, здесь не остается ничего. Художественное вовлечено в рационально рассчитанную символическую структуру, очевидность ее абстрактного смысла доминирует. Классика, которая в современных мозаике, миниатюрах еще основа стиля, здесь — лишь профессиональный язык, система художественных конструкций, не более. Такое искусство, делающее доступным умозрительные концепции, со зримой очевидностью «работы» художественных приемов на внутренний смысл, было вынесено на волне поисков догматической определенности и стало главным.

Второй этап живописи Македонской эпохи связан с созданием грандиозных храмовых комплексов за пределами Константинополя, по времени его начало совпадает с первой третью XI в. Перелом, который к этому моменту отчетливо определился в стиле живописи, ее декоративной системе, был отмечен многими учеными и трактовался как «оформление византийского идеала». По мнению К. Уолтера, охарактеризовавшего этот период как «водораздел» в истории Византии, он связан с «победой иудео-христианской традиции над античной». Социальные причины этого явления ученый пытался увидеть в возросшей роли византийского клира, в соответствии с которой формируется новое представление о храме. Храм отныне не Царство Небесное, а Церковь Небесная на земле, Спаситель в нем — не император, окруженный свитой придворных, а Великий Архиерей, служащий литургию. Поэтому главным источником иконографии служат отныне не античные по происхождению церемонии императорского двора, а церковные ритуалы христианского богослужения (как отражение этого процесса К. Уолтер рассматривает появление композиции «Причащение апостолов»).

К концепции К. Уолтера присоединился А. М. Лидов, связавший «коренное изменение» с полемикой по поводу квасного и опресночного хлеба, употребляемого для Св. Даров (Восточная церковь пользовалась квасным, новым по отношению к иудейской традиции, хлебом, Западная — ветхозаветными опресноками). Дискуссия 1054 г. привела к анафематствованию сторон и христианской схизме. Этот процесс заставил констатировать коренное расхождение в понимании самой Евхаристии, роли Христа и Церкви в ней и стал основой последующего разделения западной и восточной конфессий.

На наш взгляд, временем такого водораздела, как об этом уже говорилось выше, явился период Торжества православия и дискуссия о филиокве (*filioque* — термин, принятый для обозначения молитвенных формулировок католического символа веры, утверждающего исхождение Св. Духа «и от Сына»). Утверждение иконопочитания в огромной степени повысило авторитет Церкви, монашества, практически сведя на нет роль императора. Дискуссия о роли Св. Духа знаменовала не только рождение зрелого православного сознания, но и сокращение возможностей сверхреального — молитвенного, духовного общения церквей, поскольку, по мысли восточных богословов, умаляла значение Св. Духа, разбивая представление о равнозначности лиц Св. Троицы. Не случайно эта тема проходит красной нитью во всех «борениях» католичества с православием вплоть до настоящего времени. Спор о филиокве реально разделил позиции двух конфессий, а схизма 1054 г. подвела литургические основы под свершившийся факт, поскольку лишала церкви возможности благодатного общения в Св. Дарах.

В трех знаменитых ансамблях XI в. работали константинопольские мастера, но в различии обликов этих храмов отразилась и хронологическая дистанция, и разница социального заказа, определившая выбор направления среди тех вариантов, которые существовали к этому времени в Константинополе. Именно здесь возникла и получила оформление величественная аскетическая программа, направленная на утверждение вероисповедных идеалов и монашеских установок, породившая в живописи так называемый «суровый» стиль. *Кафоликон монастыря Осиос Лукас в Фокиде* — самый ранний в этом цикле, построенный монахом Филофеем, выходцем из столичной аристократической фамилии Тевес, в 1012 г. либо чуть позже, после победы Василия II над болгарями⁵¹. Главной идеей мозаичного убранства кафоликона стала идея создания мощехранительницы, куда сразу после завершения строительства были перенесены мощи преподобного Луки Стириота. В декорации, в соответствии с этим, огромное место занимают изображения отдельных святых, расположенные по месяцеслову, для которых храм стал подобием



Распятие. Мозаика кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде. После 1012 г.

священного реликвария. Второй момент, важный для этого ансамбля, — остро осознаваемое тональное единство мозаик и полированного мрамора облицовки стен, в драгоценную раму которой вписаны изображения. Искусство это, конечно, не было ни провинциальным, ни архаическим⁵², родилось оно, судя по длительности существования и широте распространения, в византийской столице. Однако все художественные и смысловые интонации оказались лишенными в руках столичных мастеров нейтральности, характерной для Константинополя. Они выражены здесь истоиво, с жаром сердца и аскезой, их внутренний пафос определен темой не просто нетления, но новой, сакральной жизни святых останков.

Система росписи храма Осиос Лукас (мозаики центрального купола и барабана не сохранились) помещает фигуру Богоматери на престоле в конху апсиды, а Сошествие Св. Духа на апостолов — в алтарный купол над ней. В нишах главного алтаря расположены полуфигуры святых отцов-литургистов (Иоанна Златоуста, Василия Великого, Григория Богослова и Николая Мирликийского). Алтарный комплекс связан темой Богоматери-Церкви и Св. Духа, значение этой темы возросло в преддверии схизматического конфликта церквей. Алтарь рассматривается как место реального схождения и пребывания третьего лица Троицы, наполняющего собою Церковь (ее олицетворяла тронная Богоматерь Панахрантос, образ престола Премудрости⁵³), «обуявшего» учеников Христовых, создателей церковного здания — апостолов, и вдохновлявшего святых отцов. Жертвенник и диаконник посвящены своего рода исторической перспекти-



Омовение ног. Мозаика кафоликона монастыря Оснос Лукас в Фокиде

ве созидания Тела Церкви. В жертвеннике представлены ветхозаветные ревнители истинной веры — три отрока в печи огненной и пророк Даниил (обе сцены — прообраз Рождества Христова, символ «велия веры исправления» по тропарю Недели пред Рождеством). В диаконнике ветхозаветные ее служители — праотцы Аарон и Мелхиседек. Подобно тому как ветхая (внешняя) церковь, являясь предтечей церкви христианской, служит для последней своеобразными вратами, так ветхозаветные сюжеты боковых алтарей обрамляют место нового поклонения «в Боге и истине» — «врата Слова жизни», как часто именовали Богородицу-Церковь.

В тропях основного пространства представлены сюжеты, свидетельствующие непреложность вочеловечения Бога Слова: Благовещение (сцена утрачена), Рождество Христово, Крещение, Сретение. Тропмы на востоке (Благовещение и Рождество) являют Спасителя, тропмы на западе демонстрируют Его признание как Бога (Сретение и Крещение). Вдобавок система главных тропмов связана композиционно перекрестной связью: многофигурные сцены Рождества Христова и Крещения расположены по диагонали юго-восток — северо-запад, лаконичные Благовещение и Сретение — по перекрестной диагонали. Остальная декорация наоса посвящена отдельным образам, которые часто через символическое сцепление объединяются в целостные циклы. В нартексе в локнатах помещены сцены «Омовение ног» и «Распятие», «Сошествие во ад» и «Уверение Фомы».

Для большинства сцен (даже со значительным количеством персонажей, как, например, «Омовение ног» и «Уверение Фомы»)



Сретение. Мозаика кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде

характерен поразительный лаконизм. Практически отсутствует стаффаж, сведены к минимуму архитектура и пейзаж. Композиции не просто немногословны, они аскетичны. Фигуры активно выделяются на поверхности плотного золотого фона. «Формульность» сцен, жесткая симметрия словно демонстрируют, что предельная чистота догмы, дисциплина богословского сознания⁵⁴ проникают в самую художественную ткань изображения. И система росписи, и ее стиль ясны и неизменны, как Символ веры или слова Господней молитвы. Архитектоника композиций и отдельных фигур подчеркнута: они не только идеально вписаны в отведенные им поверхности стен, арок, но подчинены логике архитектурных конструкций. Ритмическая организация живописи уподоблена крупному движению архитектурных масс (например, сцена «Омовение ног», где фигуры апостолов, изгибаясь, как архитектурный декор, следуют за движением люнета). Мозаика жестко сцепляется со стеной, вырастая из нее подобно каменному рельефу, она от нее неотделима. Именно поэтому происходит снижение пространственности: золото фона воспринимается здесь не как среда, а как плотная, непроницаемая стена, как каменная масса, над которой с невероятной энергией вырастают каменные же формы. Замедленный, осязаемый ритм подчеркнут укрупнением форм и плотным контуром. Линия здесь — не изящная графика, а средство пластической характеристики материи. Она сдерживает, стягивает напор форм, в которых ощущение веса доведено до предела. Контурные линии уподобляются оправе, каркасу: они закрепляют форму на поверхности фона, часто вызывая зримые ассоциации



Сошествие во ад. Перегородчатая эмаль. Византия. XI в.

с излюбленной техникой этого времени — перегородчатой эмалью. Внутреннее напряжение каменных масс рождает широту весоных контуров, геометризованную игру линейного ритма в драпировках, зримое уподобление фигур столпам, пилонам со складками — каннелюрами. Идеальной формулой материи становится своего рода «кубизм», только тяжесть его проявлений — за границами земных измерений. При чрезмерности веса, распластанности на стене материя — светоносна, не случайно в колорите такое огромное значение отводится белому и его оттеночным вариациям, но свет и тени подчинены структуре архитектурных поверхностей и не имеют самостоятельности. Они — не элементы пространственной среды, а материя, из кото-

рой строится форма, поэтому ориентированы в соответствии со структурой формы, усиливая ее статику. Такой «послойный» метод моделировки позволяет достичь главного эффекта, к которому стремились мозаичисты. Материя здесь кажется независимой от окружающей среды, от света и тени, она идеальна и неизменна.

Огромное напряжение форм и фона разрешается в цвете. Колорит — сдержанный, согласованный, с обилием белого, очень светлых розового, серого, оливкового. Светоносность цвета выступает как синоним света, божественного лучения. Обилие золота и белого придает металлический блеск всей внутренней поверхности храма, родня ее с предметами драгоценной утвари, реликвариями, украшенными коваными рельефами, золотом и серебром. Это золотое свечение выявляет предельную осязательность плоти, отличающую мозаики храма Осиос Лукас даже в очень простых по манере исполнения ликах. Розовые, светящиеся, всегда обращенные к предстоящим, они присутствуют, окружают молящихся так же реально, как реально бытие святых мощей. Гиперреализм воплощает в их явлении сияние сверхбытия, сколь бы ни разнились образные характеристики представленных персонажей, диапазон которых здесь весьма широк.

Суровый и интенсивный «монашеский» стиль мозаик Осиеос Лукас находит окончательное завершение в ансамбле, весьма далеком от монастырской среды — *мозаиках и фресках храма Св. Софии Киевской*, созданных по заказу князя Ярослава Мудрого после 1036 г. Программа росписи этой огромной постройки, призванной стать, подобно Св. Софии Константинопольской, главным храмом государства, в целом соответствует столетним ансамблям, однако в ней есть акценты, существенные для места и времени создания цикла. Здесь впервые сочетаются мозаика и более дешевая фреска, что станет образцом для периферии. В мозаике исполнены символически значимые части сакрального пространства — купол и апсида. В куполе представлена могучая полуфигура Пантократора в медальоне, окруженная четырьмя архангелами в рост с широко распростертыми крыльями (сохранилась лишь одна фигура, остальные восполнены по старым контурам). Образующий цезурами между крыльев золотой крест вписан в круг — сферу купола. Многократное пересечение мотивов креста и сферы зримо суммирует главную идею храма — окружность космоса, осененная крестом. Эта идея активно выражена в архитектурном построении храма, очень своеобразном среди византийских построек⁵⁵, она еще раз акцентируется в живописи. В простенках барабана — двенадцать апостолов (сохрани-



Спаситель. Мозаика купола храма Св. Софии Киевской. После 1036 г.

Ангелы. Фрагмент мозаики «Крещение» кафоликона монастыря Осиеос Лукас в Фокиде. После 1012 г.

лась лишь фигура Павла). В парусах — впервые евангелисты (сохранился Лука). На подпружных арках — медальоны с полуфигурами севастийских мучеников. На алтарных столбах изображено впервые выделенное из круга праздников Благовещение, которое именovali в гимнах «главизной нашего спасения». Архангел Гавриил (левый столп) и Мария (правый) обрамляют пространство алтаря. И возглас архангела, обращенный к Деве — храму Слова: «Хайрете!» («Радуйся!») — сопрягается с благой вестью евангельского слова (Евангелие и есть буквально «благая весть»), реально звучащего из апсиды храма.

Цикл мозаик главного алтаря занимает в соборе Св. Софии Киевской особое место, отвечающее исключительному положению алтаря в архитектурной композиции храма. В конхе — Богоматерь Оранта (ее именovali «Нерушимая стена»), окруженная надписью «Бог посреде нее да не подвижется». Под ее огромной фигурой с округло воздетыми руками, напоминающей очертаниями евхаристическую чашу — потир, представлена Евхаристия — Причащение апостолов. Необычность этой композиции, по-видимому впервые появившейся в центральном алтаре именно в этом храме, лишь отчасти объясняется дискуссией об опресноках и будущей схизмой 1054 г.⁵⁶. Реальная причина ее присутствия здесь иная. Запечатлением причащения по восточному типу (вином и хлебом, причем квасным хлебом) подтверждалась приверженность Руси обрядам Константинопольской церкви. Соответственно, признавался протекторат Константинопольской патриархии, в противовес ранее утвержденному в Киеве кирилло-мефодиевскому христианству с его двуполярной (на Восточную и Западную церкви) ориентацией. Ни один византийский храм до середины XII в. — времени, когда Евхаристия стала традиционной и получила новую актуальность в связи со спорами этой поры, — не имел в составе своих росписей этой сцены. Наоборот, на периферии империи — в областях распространения кирилло-мефодиевской редакции — эта композиция обязательна. Не случайно время возникновения этой композиции в Киеве совпало со временем поставления на Русь митрополита из Константинополя, переосвятившего киевские храмы. Второй причиной создания этого необычного изображения было стремление киевского князя во всем уподобиться византийскому императору и реально участвовать в литургии, на что он по своему статусу права не имел. Еще В. Н. Лазарев обратил внимание на многозначительное совпадение уровня хор с изображением княжеской семьи и самого Ярослава в западном рукаве креста с уровнем размещения Евхаристии на востоке. Окружающий место пребывания князя на хорах евхаристический цикл⁵⁷, изображение на ктиторской фреске сыновей князя как священосцев (в повторение обрядности Великой церкви во вре-

мя богослужения с присутствием императора) позволяли Ярославу ощущать себя таким же участником литургии, как и византийские василевсы. Одновременно подчеркивалась еще более важная мысль, что благодаря князю русский народ имеет возможность приобщения Св. Дарам в этом храме. В третьем ярусе алтаря — фронтальный святительский чин, располагавшийся по сторонам от синтронона — епископского сидения в самом нижнем фризе апсиды⁵⁸. Формирование этой сцены К. Уолтер напрямую связывает с идеями возвышения клира в деле созидания церковного здания⁵⁹.

Не менее значимой была вертикальная ось, по которой композиции центра алтаря прочитывались в едином контексте с зоной купола. Она шла от Пантократора через образ Христа-священника в лобовой части восточной подпружной арки, Христа из Деисуса в верхней части триумфальной арки, обрамляющей конху, к Богоматери Оранте. Богоматерь-Церковь ассоциировалась с потиром, вместилищем крови Нового Завета, утвержденным на престоле в сцене следующего яруса — Евхаристии, где Христос тоже выступает как священник. Далее вертикальная ось шла от престола Евхаристии символической — к престолу и синтронону реального храма. Христологическая направленность общего замысла декорации тесно переплеталась с идеей Церкви Христовой, подательницы евхаристической трапезы, источника Божественной Премудрости — Софии, которой был посвящен храм.

Своды и люнеты центрального креста были отведены под так называемый сионский цикл, здесь были представлены события, связанные с Иерусалимом и первым христианским храмом в Иерусалиме, горницей апостола Иакова, ставшей прообразом всех будущих христианских церквей. Сионский цикл в Киеве, обращая верующих к Святой земле, местам наиболее значимых для христианина событий, к «матери» всех христианских церквей в Иерусалиме, напоминал, что новая митрополия в Киеве — «мать» русских церквей, как неоднократно именуют Киевскую Софию летописцы.

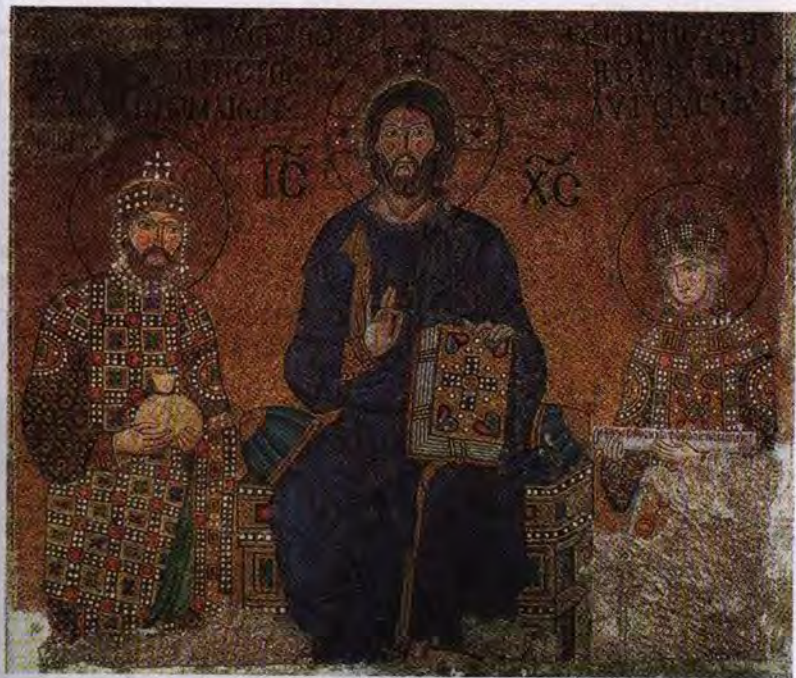


Евхаристия. Мозаика апсиды храма Св. Софии Киевской. После 1036 г.

Особое место в храме отведено фигурам отдельно стоящих святых (их внушительное количество возникло в результате большого числа крестчатых столпов, на каждой грани которых в нескольких ярусах представлены фигуры). Огромным хором, заполняющим мир, предстают они перед очами молящихся: каждый вновь крещенный русский человек мог обрести здесь своего патрона. Сопровождая каждый шаг шествующего по храму, святые напоминают античные хоры или аллеи героев, сопутствующих движению человека по улицам полиса или по пути в святилище. Только в Киевской Софии хор святых вводит посетившего храм в христианский космос, делая его участником вселенского христианского богослужения.

Стилистические принципы мозаик монастыря Осиос Лукас доведены в Киеве до своего логического предела. Движение отсутствует, вместо него повсюду — предстояние. Жесты усилены и иератичны. Фон настолько плотен, что изображения врезаются в него по принципу утопленного рельефа. Форма превращается в каменный блок, поэтому столь резки, выпуклы и неизменны ее контуры, а мозаика похожа скорее на мраморный рельеф, чем на живопись. Поверхность одежд абсолютно неподвижна, ракурс отсутствует. Свет и тень резко разрезают форму на отдельные грани, цвет «съеден» светом, и даже золотой ассист, призванный развешивать форму, зримо напрягает ее, демонстрируя усиление ее рельефа. В колорите особенно много белого. Оттенки цветов малочисленны, центром развития форм всегда оказываются плотные, звучные белила⁶⁰. В образах Св. Софии Киевской есть нечто глубоко своеобразное, позволяющее увидеть и русскую интонацию — сопряженность с культурой молодого, полного сил, энергии и надежд Киевского государства, жадно взирающего на мир и его сокровища. В этом цикле много человеческого героизма и жажды свершений, духовного оптимизма и державного пафоса, тесно сплетенных между собой, подобно тому как в самом облике Св. Софии Киевской неразрывно переплетены христианское и светское.

Третий монументальный цикл македонского искусства — *ансамбль монастыря Неа Мони на Хиосе* — относится к следующему стилистическому этапу. Заказчик этих мозаик — Константин Мономах, и потому они тесно сопряжены с константинопольским памятником — *вотивным образом императрицы Зои и Константина Мономаха перед Спасителем на престоле* в южной галерее храма Св. Софии Константинопольской. Дата исполнения обоих циклов определена временем пребывания на троне Константина — 1042–1056 гг.⁶¹. Мозаика с портретами императоров в Св. Софии, несмотря на высокую технику исполнения и художественное совершенство, несет в себе нечто стереотипное, правда, стереотип этот еще поражает своим величием. При



Императрица Зоя и Константин Мономах перед Спасом на престоле. Мозаика храма Св. Софии Константинопольской. 1042—1056 гг.

внешней красоте и блеске внутреннее явно утрачивает интенсивность, характерную для прежнего стилистического этапа. Мозаика была исполнена одновременно с ансамблем Неа Мони и, конечно, лучшими мастерами столицы. Но в отличие от последнего, живопись которого отличается многоплановыми характеристиками и высотой одухотворенности, императорские портреты отмечены налетом придворной мишуры и игрушечности. Главный новый эффект тот же, что и в мозаиках Неа Мони, но здесь он выражен еще более отчетливо: ритм теряет жесткую обусловленность и подчиненность архитектурным формам, живопись становится свободнее и самостоятельнее. Со всей очевидностью намечены новые принципы взаимодействия формы с фоном: в фигуре Спасителя в центре композиции ощутим сложный ракурс, многоосевой разворот относительно фона, она свободно и естественно располагается в пространстве. Хотя контуры сохраняют идеальную гладкость, внутри них складки одеяний исполнены пространственного движения. Множество мелких складок, трон Христа располагаются под углом к изобразительной поверхности, что было немыслимо ни в Осиос Лукас, ни в Софии Киевской. Цвет понимается совершенно иным образом: тона взаимодействуют друг с другом по принципу разных цветов, а не света и тени. Появляется множество тонких оттенков,

создающих переливчатую гамму. Лики носят отвлеченно-идеализированный характер, и духовная и психологическая энергия из них уходит. Письмо ликов — скользящее, эмалевидное — строится по законам идеально геометризированной формы. Императорская чета представлена в акте сакрального ритуала, являющегося частью богослужения: василевс, вступающий на трон, возлагал на престол Св. Софии хрисовул с перечислением даров храму. Здесь грамоту держит в руках законная наследница Константина VIII, порфирородная Зоя, юная и нежная красавица (на самом же деле ей в это время было 66 лет). Ее супруг Константин Мономах прижимает к груди мешок с золотом, вручавшийся императором клиру храма Св. Софии как личный дар.



Сошествие во ад. Мозаика кафоликона монастыря Неа Мони на Хиосе

Мозаики кафоликона монастыря Неа Мони на Хиосе открывают византийское искусство второй половины XI в. По преданию, Константин построил здесь храм и украсил его блистательной росписью в память о том, что монахи обители предсказали ему, тогда изгнаннику, триумфальное восшествие на императорский трон. Система росписи отличается по сравнению с Осиос Лукас, тоже храмом на тропях, большей сложностью. Праздничные сцены украшают здесь восемь тропмов — четыре по осям основного пространства («Рождество Христово», «Крещение», «Распятие», «Сошествие во ад») и четыре, более глубокие, в углах («Благовещение», «Сретение», «Преображение», «Снятие со креста»). Цикл «выходит» за пределы наоса в нартекс, где представлены сюжеты в соответствии с богослужениями Триоди Цветной, открывавшимися Лазаревой субботой: «Воскрешение

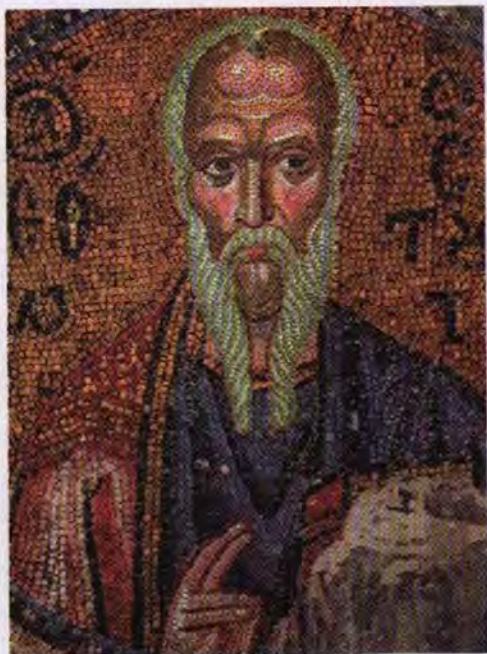
Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Омовение ног», «Моление о чаше», «Целование Иуды», «Вознесение» и «Сошествие Св. Духа на апостолов». В центральной апсиде — Богоматерь Оранта в рост, в конхах боковых алтарей — полуфигуры архангелов Михаила и Гавриила. В барабане купола представлены пророки (скуфья не сохранилась).

В декорации очевидно расширение праздничного цикла, акцентирование страстных сцен, а главное — тенденция к динамике развития эпизодов в храмовом пространстве. Все это свидетельствует об изменении значения монументальной декорации в храме и иной роли молящихся по отношению к изображенно-



Крещение. Мозаика кафоликона монастыря Неа Мони на Хиосе

му. На место статичного предстояния, предусматривающего жесткую фронтальную ориентацию изображения и зрителя, приходят более гибкий композиционный ритм, более естественные и динамичные формы взаимодействия. Фигуры в сценических композициях движутся в различных направлениях, в том числе по диагонали, отдельно стоящие образы обретают легкие ракурсы и сдвиги. Композиции перестают выстраиваться вдоль стенной поверхности, наподобие египетского рельефа. Они сложно построены, и в их организации большое значение приобретают перекрестные взаимосвязи. И элементы архитектуры и пейзажа, и фигуры все активнее начинают располагаться под углом к поверхности фона. Взгляды изображенных персонажей не обращаются вовнутрь или к молящемуся, а построены на взаимодействии, они свободно проходят композицию в разных на-



Феодор Студит. Мозаика кафолика монастыря Неа Мони на Хиосе

правлениях. Возникают пространственные эффекты: в элементах стаффажа фиксируется их глубина, фигуры размещаются не рядом, а за спиной друг друга. Фон еще не утрачивает плотность, но контуры силуэтов становятся подвижными, и в их интерпретации обязательно подчеркивается скругление формы к краям. Форма моделируется не только параллельными контуру и фону пластами, «послойно», но и в большей мере — штрихами, идущими под углом к силуэтным обводкам (см., например, моделировку хитона Спасителя из сцены «Сшествие во ад»).

Доминирует округлый, чаще всего параболический ритм, уходя в прошлое параллельные, прямые складки-каннелюры. Драпировки выглядят лег-

кими, свободными, в складках нет прежнего однообразия и напряженности. Обращает на себя внимание тенденция к геометрической проработке тканей: поверхность фигур разделяется овальными, параболическими узорами, демонстрирующими каркасность конструкции тела, выявляющими анатомический и психологический костяк изображенного. Особая структурная разделка поверхности тел — результат компромисса между уже начавшейся подвижностью фигур относительно фона и одновременно сохранения в них пока еще блочного характера. Даже в ликах — как и фигуры, мелких и изящных — прослеживается стремление представить телесное вещество более дифференцированным. На место застывшего сияния сплавленной, литой массы приходит обнаженность структуры в графическом рисунке, тонкая, деликатная лепка. Явственно ощутимые объемы личного строятся не за счет сопоставления нерасчлененной карнации с контурным рисунком, но как сложная, трехмерная композиция. Ведущую роль в построении пластики начинает играть теневой каркас, активно противопоставленный более высоким светлым участкам ликов. Свет и тени утрачивают былую неподвижность и застылость и скользят по округлой поверхности лиц. Изменяется понимание цвета. Цвет реагирует на свет, и поэтому в колорите возрастает значение полутонов и оттен-

ков. Смешение тонов рождает сложную, нюансированную, переливчатую гамму, ведущее место в которой занимают розовые, прозрачные серые и дымчато-синие тона.

Все в целом определенно демонстрирует иное ощущение жизни, иное понимание мира и человека в нем. Большая естественность, динамика, тенденции к переживанию, к эмоции, ощущение человеческого тела как изящного, пропорционально устроенного и гармонично движущегося, особая нежность карнации ликов, озаренных внутренним подвижным свечением, могут быть косвенным отражением перелома, наметившегося в духовной жизни Византии. В богословии XI в. на место трезвой рассудительности и доктринерства, теологического рационализма, представленного такими фигурами, как патриарх Фотий или Иоанн Дамаскин, приходят иные тенденции. Оживляются мистические интересы (Павел Лактрийский, Симеон Благоговейный и Симеон Новый Богослов), предполагающие возможность индивидуального общения с божеством и прокламирующие мотивы божественного света, благодатно сходящего на подвижника. К середине же столетия обновляется увлечение античностью и возникает целое течение философов, со страстью объясняющих в любви к античной философии. Внутренний артистизм, психологическая подвижность этой эпохи словно заставили Византию забыть о классических риторических противопоставлениях и увлекли возможностью сосуществования самых разных, порой исключаящих друг друга тенденций.

Последним памятником македонской эпохи являются *фрески храма Св. Софии в Охриде*, выполненные около 1056 г., по заказу нового греческого архиепископа Льва Охридского (до этого Охрид был самостоятельной кафедрой), поставленного из Констан-



Евхаристия. Мозаика церкви Митрополии в Серрах. Конец XI в.



Молитва предложения Св. Даров. Фреска храма Св. Софии Охридской. Ок. 1056 г.

тинополя. Лев — в прошлом хартофилак Великой церкви в Константинополе — определил общий замысел программы росписи. Декорация отразила комплекс актуальных для того времени идей. Среди них самое важное место занимает тема введения греческой литургии в Болгарии и Македонии, ранее принадлежавших к кругу кирилло-мефодиевской традиции. С этим обстоятельством связана перестройка охридской базилики в канонический купольный храм и переосвящение его. Акцентирование употребления в Евхаристии квасного хлеба определено богословской дискуссией с Западом, возникшей в середине столетия. Даже на первый взгляд очевидна целая серия совпадений с росписью храма Св. Софии Киевской, что вряд ли случайно.

В основном пространстве храма большое место отведено композициям богородичной тематики. Здесь, наряду с Рождеством Христовым (в древней традиции эта тема рассматривалась как праздник Богородицы), представлены сцены Рождества Богоматери, Введения во храм, Успения. Диаконник посвящен Иоанну Крестителю, а жертвенник — сорока севастийским мученикам. Особенно замечателен цикл росписей главного алтаря. В конхе — Богоматерь Никопея придерживает двумя руками овальную мандорлу с образом Иисуса Христа, облаченного в одежды архиерея, освящающего храм⁶². Одевание Христа — белый погребальный синдон — и белый с черным узором покров на престоле Никопеи свидетельствуют о том, что главный акцент в символике этого образа поставлен на теме жертвы, теме божественной трапезы. Богородица Никопея предстает в обрам-

лении двух парных образов Богоматери на восточных столпах⁶³: на левом — в типе Богоматери Ласкающей, на правом — Богоматери на троне с сидящим благословляющим Младенцем. Богоматерь-Церковь выступает здесь как «инструмент» космического спасения мира, как подательница Св. Даров, как та, к которой обращены благодарственные молитвы по причащении: «Тобою Господа познали и сподобились Пречистого Его Тела и Крови».

На склоне триумфальной арки алтаря — поклоняющиеся ангелы. В своде алтаря — Вознесение. Во втором ярусе апсиды под Богородицей представлена необычная композиция — «Поклонение Св. Дарам», в центре которой — Христос, прижимающий к сердцу огромную просфору с начертанным знаком креста. По сторонам от него — сослужащие ангелы и поклоняющиеся Св. Дарам согбенные апостолы. Необычность этой сцены, весьма несхожей с Евхаристией в Св. Софии Киевской, заставила В. Джурича интерпретировать ее как отражение богословской полемики по поводу опресноков, приведшей к схизме 1054 г. Архиепископ Лев Охридский был активным участником полемики о пресном или квасном хлебе, употребляемом для Евхаристии. Его имя, наряду с именем патриарха Михаила Керуллария, среди первых анафематствовали папские легаты, прибывшие в Константинополь⁶⁴. Необычным в этой сцене выглядит и размещение апостолов: Павел с «покровенными» руками (знак особого благоговения) представлен справа (*одесную*) от Спасителя, Петр же, низко склонившийся перед престолом, с опущенными вниз, обнаженными руками, — слева (*ошую*), причем апостолы, стоящие за Петром, также имеют «покровенные» длани (традиционно Петр располагался справа от Христа, Павел же — слева). Благословляет Спаситель Павла. По традиции имя апостола Петра связывалось с римским престолом, Павел, «апостол язычников», считался покровителем других поместных церквей, в частности Константинопольской. Не является ли необычная схема Софии Охридской намеком на то, что несправедливые действия и решения Папы «оставили» Петра и его «часть» лишенными истинного (квасного) хлеба жизни — Тела Спасителя?



Святые отцы. Фреска храма Св. Софии Охридской



Вознесение. Апостолы. Фреска храма Св. Софии Охридской

С заказом Льва Охридского связаны и остальные композиции алтаря — «Литургия Василия Великого», «Явление Премудрости Божией Иоанну Златоусту», цикл ветхозаветных сюжетов, прообразов Евхаристии⁶⁵. В этих изображениях особо подчеркивается тема созидания и освящения христианского храма и «храма» космоса. И то, и другое — дело ипостасной Премудрости Божией, создавшей себе храм в теле Богородицы, освящающей всю Вселенную⁶⁶. Эта тема наряду с общим смыслом имела и конкретный намек на освящение храма Св. Софии в Охриде по греческому чину и введение канонического константинопольского богослужения в Македонии, прежде, как уже отмечалось, придерживавшейся кирилло-мефодиевской традиции.

По стилю охридские фрески созвучны мозаикам монастыря Неа Мони на Хиосе, хотя искусство Охрида менее утонченное, более прямолинейное и жесткое. Пространственные отношения, отчетливо фиксирующие процесс начавшегося разворота фигур по отношению к фону, здесь восприняты даже более остро, чем в столичном памятнике, благодаря напряженным ракурсам и особому приему «вывернутых» сочленений форм. Динамика резких движений, немислимые контрапосты, повороты и позы, подчеркнутые жесты, блистающие взоры — все насыщается энергией и экспрессией. Крупные мускулистые руки, большие ступни, орнаментализированные узоры суставов подчеркивают избыточность материи, особую внушительную убедительность ее существования, хотя и не имеющего точек соприкосновения с реальным миром вещей. Ритм предельно выразителен, ибо составлен из контрастных начал: крупного застылого рисунка силуэтов и множества мелких, хрупких, «стекловидных» складок, пульсирующее движение которых насыщает витальностью каждую форму. Стилизация — точеная геометрия ликов, линейная разделка волос, орнаментальный узор драпировок — придает этому искусству привкус особой изощренности, несмотря на внешнюю грубоватость. Решительные контрасты света и тени

подчеркивают острую драматическую выразительность образов. Во фресках Охрида, кажется, преодолена та грань, которая отделяла утвердительное по интонациям искусство начала XI столетия от сурового стиля конца столетия, нашедшего отражение в серии памятников православного круга (фрески Амасгу, Монагри, Осиос Хризостомос в Греции, мозаики Торчелло в Италии). Сила здесь кажется не просто убедительной, но почти угрожающей; эмоции захватывают откровенностью выражения. Отсутствие спокойствия, привычной созерцательности компенсируется энергией духа.

Этот суровый аскетический стиль родился в Константинополе. Он нашел отражение в недавно выявленных фрагментах *фрески церкви Св. Ирины и внешней галереи храма Св. Софии*, во *фресках храмов Панагии Халкеон и Св. Софии в Салониках*, а также в необычных *миниатюрах рукописи из Национальной библиотеки в Афинах* (гг. 76). Христианство в таком искусстве воспринято не как созерцание, а как драма, как борьба страстей, требующая огромного внутреннего напряжения. Отсюда — особая пластическая выразительность, экспрессия, энергия светотеневых контрастов, демонстративность всех художественных приемов, суровость в выражении ликов, активность в обращении к молящимся. Эта линия найдет продолжение в ансамблях рубежа XI и XII столетий и распространится довольно широко по всему православному миру⁶⁷. Вместе с тем, при безусловности совпадений цикла в Охриде с общим потоком «сурового» стиля, очевиден и местный вкус, проявившийся в художественных характеристиках, в особой внутренней интонации; было бы заманчивым связать его с процессом славянизации византийского идеала.

В целом искусство третьей четверти XI в. демонстрирует процессы стилистической трансформации, свидетельствующие о рождении новых принципов, известных под названием стиля эпохи Дуков.

Рукописная книга

Как ни один другой вид искусства эпохи Македонского ренессанса, миниатюра позволяет ощутить многообразие потенций культуры, не всегда и не во всем отразившихся в монументальной живописи. Можно лишь приблизительно очертить контуры тех явлений в византийском искусстве, с которыми косвенно соотносены ведущие направления в миниатюре.

Самой главной фигурой для раннего периода македонской миниатюры, наверное, так же как для культуры в целом, остается

ся Фотий. Патриарх, умевший во всем найти общезначимое, свободно ориентировавшийся в различных областях жизни, главным критерием для всех сфер деятельности и творчества считал рассудительность, отчетливость, здравый смысл и понятность⁶⁸. Синтез с античностью, определивший общую интонацию культуры IX—X вв., был для патриарха синтезом с логикой аристотелевских конструкций, более того — риторическим обобщением. Этот синтез никогда не вторгался в вопросы веры. А риторика, начиная с эпохи Фотия, не только стала умением «красиво говорить и красно мыслить», но была положена в основу концепции культуры и мировосприятия. Второй важный аспект, вошедший в византийское искусство благодаря риторике, — это возможность систематизации и повторения явлений, потенция рождения канона. Такое отношение к эллинству не было единственным. В Византии IX—XI вв. была и «другая античность» — Эллада, которая вызывала у своих приверженцев романтический экстаз, такое поклонение, которое очень часто граничило с иррациональным «смещением» христианства в платонизм. Постоянная внутренняя раздвоенность между христианством и античностью (на уровне интеллекта) надолго займет место в структуре византийской культуры. В X—XI столетиях эта позиция, сочетавшая холодную ироничность и логику построений с эмоциональной взвинченностью, представлена многими фигурами, самыми важными среди них были, наверное, Арефа Кесарийский, Михаил Пселл, Иоанн Итал.

Еще один уровень был определен соединением художественных явлений с имперской идеей. Имперский «потенциал» в культуре далеко еще не был исчерпан. В эту эпоху он переживает особое, можно сказать, одухотворенное возрождение, связанное с идеей доказательства православности василевса. Выступавшие в период иконоборчества как отступники, ересиархи и гонители христиан, императоры теперь должны были доказать Церкви и церковному народу свое единомыслие с верными. В рукописях, созданных для императора и по его заказу, триумф, победительное начало переведено в уровень вероисповедного смысла. По-видимому, в придворных мастерских, в скриптории Влахернского дворца формируется особое направление, в русле которого создавались самые отточенные, холодновато-классические образцы иллюминированной книги. В рукописях, созданных для императора и по его заказу, триумф, победительное начало переведено в уровень вероисповедного смысла. Не случайно именно здесь было украшено большое количество роскошных «Минологиев», где сцены мучений трактованы как высший триумф христианства. В них тема утверждения благочестия императора напрямую ассоциировалась с утверждением православия вообще. Античность в контексте «императорской» мини-

аторы X—XI вв., времени Константина Багрянородного и Василия Болгаробойцы, — это не более чем система художественных правил и навыков, вроде классической системы пропорций. Наконец, существовал круг рукописей, созидательно объединивших между собой классическое и христианскую созерцательность, иногда даже строгую монашескую духовность. Возможно, это направление было самым продуктивным для будущего развития.

Главным признаком ранней македонской миниатюры, особенно поразительным в сравнении с псалтирями монастырской редакции, созданными уже на границе с Фотиевым временем, было обращение к античному типу «альбомной» иллюстрации — миниатюрам в целый лист. Если в Хлудовской псалтири изображения разбросаны в тексте, неотрывны от слова, то миниатюры IX в. художественно самодостаточны. Большие размеры, замкнутость построения, отделенность от текста тяжеловесной рамой придают им впечатление «картинности», «станкового» произведения. Хотя еще продолжали жить и старые типы — свитки, книги с миниатюрами на полях, — но они уникальны для этого времени⁶⁹, определяют же общую картину крупные листовые иллюстрации.

К самому раннему времени в пределах этой эпохи относится группа памятников, в появлении которых очевидна своего рода программа «антикварного» копирования античных приемов и в то же время отсутствует четкая определенность заказа. Такие рукописи могли создаваться и в императорских скрипториях, и в мастерских, работавших для патриарха. Многие из них вызывают ощущение почти подражательской стилизации, ретроспекция касается всех аспектов — типа миниатюр, характера художественных средств, иногда даже образного содержания.

«Омилии» Григория Назианзина (Париж, Национальная библиотека, gr. 510), как и «Минологии» (Берлин, Государственная библиотека, theol. gr. 17), были созданы в 880—883 гг. для родоначальника новой династии — императора Василия Македонянина. Иконография миниатюр носит «синтезированный» характер: здесь в качестве прототипов использованы многие рукописи предшествующего времени. Но с точки зрения искусства эти миниатюры — блистательное и оригинальное столичное творение. Мастера, создавшие иллюстрации, по всей вероятности, продолжали традиции художественного круга императорского скриптория, сформировавшиеся еще при последнем императоре-иконоборце Феофиле. «Куратором» подобного рафинированного направления мог быть брат императрицы Феодоры, великий domestik Варда. Он отличался высокой образованностью, знакомством с самой утонченной интеллектуальной элитой Константинополя. Варда покровительствовал знаменитому ученому

Льву Грамматику, которого поставил во главе возрожденной высшей светской школы — университета в Магнавре. Варда стоял на назначении патриархом Фотия, не бывшего не только священником, но даже монахом. Вполне вероятно, кесарь Варда отличался и изысканными художественными вкусами, в противоположность императору Василию, не умевшему даже читать и хорошо разбиравшемуся лишь в лошадях и охотничьих забавах.

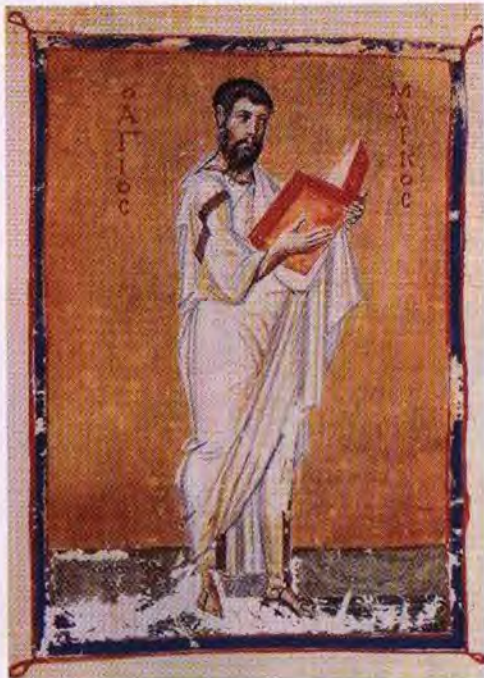
Миниатюры парижских «Омилией» буквально растворены в античной красоте, как будто не было обретоено новых духовных идеалов. Иллюзорность и ясность в построении трехмерного пространства, картинность композиции подчеркнуты пышной объемной рамой, состоящей из тонко прорисованных снопов и листьев. Поразительна соразмерность в соотношении фигур с пространством, с окружающей средой, она проявлена даже в степени обозначенности рельефа. Вкус к конкретным пространственным ощущениям сочетается с легким сфумато — нежностью, таянием воздушной атмосферы, дымкой, облегчающей жесткость переходов планов. Весомость объемов фигур, их ясная анатомическая, антропоморфная построенность очевидны. Но отчетливая пластика не имеет ничего общего с тяжеловесностью. Пропорции идеально рассчитаны, а драпировки, лежащие по принципу «мокрой ткани», облепляющие округлые формы, демонстрируя величие материи, слегка укрупнены, стилизованы. Ткань выглядит мягкой, легкой, ритм — свободным и естественным. Линии отличают эластичность и гибкость классического рельефа. Краски демонстрируют феерию живописности. Во всем прочитывается иллюзионистическое начало, а красота понята по главному античному принципу — как одухотворение, поэтизация прекрасной плоти. Видение Иезекииля, явление мертвых, встающих из гробов, трактовано в духе нежнейшей романтической пасторали: в них нет и намека на мистику или пуританскую суровость. В типе лика ангела, в характере драпировок, в сложной колористической гамме, наконец, во вдохновенности и «стильности» изображенного есть косвенные параллели с замечательным образом в конхе храма Св. Софии Константинопольской. Правда, можно полагать, что в миниатюрах этот стиль продолжает свое существование по инерции, главная пора для него осталась позади.

Более тяжеловесными, даже чуть грубоватыми выглядят иллюстрации «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова (Ватикан, Палатина, гл. 699) и «Комментариев» Олимпиодора на Книгу Иова (Венеция, Марциана, гл. 538) IX в. Все здесь монументальней и энергичней, ритм уплотняется, композиции утрачивают свободу, уходят в прошлое естественные пейзажные ландшафты. Объемные характеристики утрированы, фигуры приземис-



Видение Иезекииля. Иллюстрация «Омилии» Григория Назианзина. 880—883 гг.

тые. Художественные приемы становятся определенной. Формы очерчены жестко. Здесь нет поэтической ауры парижской рукописи, а есть основательность и ригоризм. Античность здесь понята как явленность объемов, как осознанная пластичность, как конкретность в лицезрении святых персон. Эти рукописи обнаруживают явные точки соприкосновения с мозаиками на патриаршей половине в храме Св. Софии Константинополь-



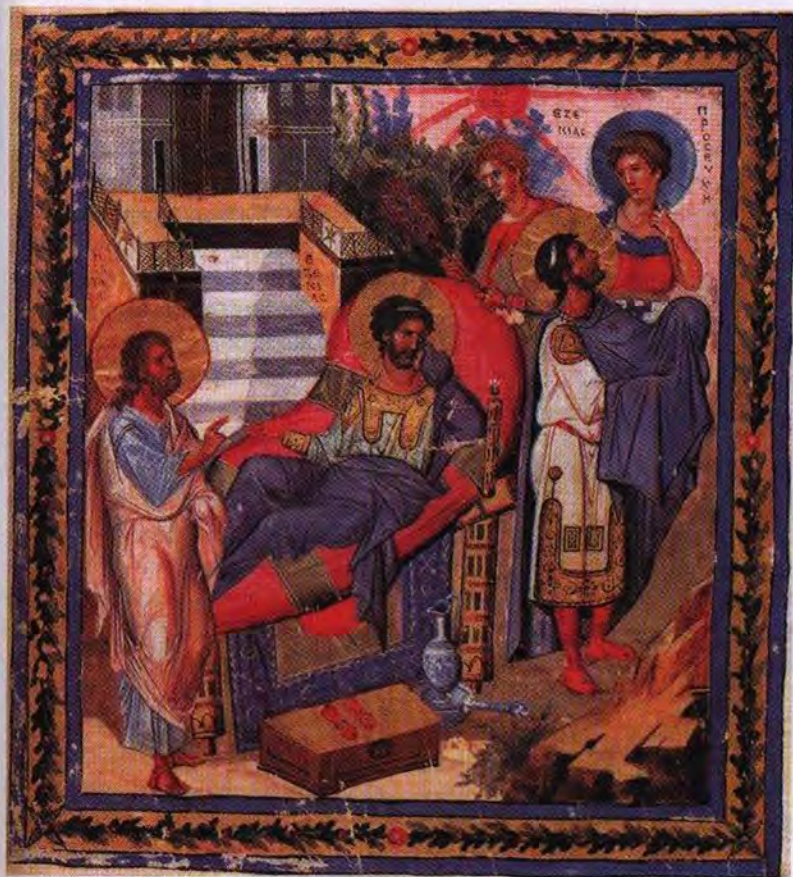
Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия из Иверонского монастыря на Афоне. Конец IX в.

ской, изображающими святых отцов, с четырехчастной иконой синайской коллекции — образом своего рода Торжества иконопочитания⁷⁰. Возможно, миниатюры были выполнены по заказу патриарха Игнатия, сурового аскета, непримиримого иконопочитателя, смещенного кесарем Вардой за отказ допустить domestika к причастию⁷¹.

Синайский кодекс 1168 г. обнаруживает еще один вариант того же стиля. Главными здесь становятся наряду с пластикой поиски разнообразия в разворотах фигур, внимание к сложным ракурсам. Композиции не имеют связного ритма. Фигуры в них представлены как обособленные статуарные объемы, демонстрирующие различные вариации контрапостов. Возможно, источником такой живописи

было копирование античных статуй, позволявшее отработать сложные позы.

Целый ряд произведений, созданных в рамках этого направления, отличается особым вкусом. В них отчетливее выражены импозантность поз, величавость постановки, более активен ритм. В сравнении с предшествующими памятниками в этих все резче, утрированной, и даже нежный колорит не может смягчить экспрессии рисунка, образованного штрихами и разрывами. Лики персонажей подчеркнуты характерные. За четко обозначенной выразительностью угадываются резкие, психологически заостренные черты римского портрета. От поэтической меланхолии не остается и следа. Вкус позднего Рима, его откровенность, даже обнаженность в обрисовке душевного облика изображенных заставляют воспринимать христианские образы — портреты евангелистов и апостолов — в контексте «нового ромейства». В круге такого искусства — миниатюры кодексов из Национальной библиотеки в Афинах (gr. 210), Иверонского монастыря на Афоне (gr. 247), отчасти Принстонского Евангелия (Гаррет 6), Книги Пророков из Ватикана (Chis. gr. 45). Созданные в начале X в., они обнаруживают старинный вкус к позе, к стоящей фигуре оратора, ритора, к статуарной пластике, сложным контрапостным эффектам ритма.



Обвинение Давида пророком Нафаном. Миниатюра Парижской псалтири. Первая половина X в.

«Антикварное» направление достигло блистательного расцвета при императоре Константине Багрянородном (913–959). Вместе с тем рукописи скриптория Константина обретают явный оттенок академизма, не случайно в эту эпоху копирование становится массовым явлением. Среди самых знаменитых манускриптов этой поры — *Парижская псалтирь* (gr. 139), созданная примерно в 950 г. По мнению К. Вайцмана, композиции Парижской псалтири возникли в результате копирования античных статуй, и при взгляде на многочисленные образы античных аллегорий, наполняющих миниатюры, в это легко поверить. Основой композиционных построений здесь служит тот же картинный эффект, что и в иллюминированных кодексах IX в., только здесь и композиции в целом, и отдельные элементы приобретают оттенок холодного великолепия, завершенной округлости. Величавая ясность, спокойствие демонстрируют незамутненность классического идеала. Уравновешенные композиции под-



Деисус, апостолы и св. воины. Пластины Арбавилльского триптиха. Середина X в. Слоновая кость. Константинополь

Голгофский крест и отцы церкви. Пластины Арбавилльского триптиха. Середина X в. Слоновая кость. Константинополь

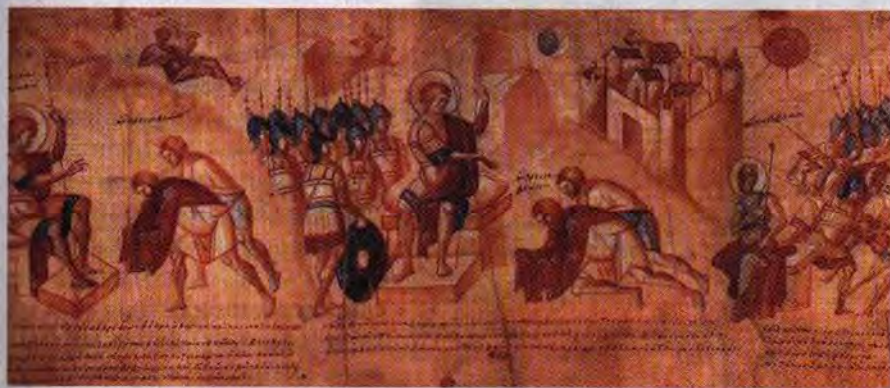
чинены четкому ритму, определяющему чередование планов ландшафтов. Главное место в них отведено свободно поставленной статуарной фигуре. Главный пафос изображения сосредоточен на создании впечатления тяжеловесной монументальности. Поэтому формы (в сравнении с IX в.) укрупнены, пластическая расчлененность объемов подчеркнута, силуэты выглядят более определенными, фигуры активнее отделяются от фона. Палитра отличается интенсивными и насыщенными цветосочетаниями. В великолепном и чуть застылом стиле миниатюр Парижской псалтири есть внутреннее родство с кругом идей, вдохновлявших василевса и его окружение: стремление законсервировать традицию, придать давно ушедшему неизменность канона. Так, по мнению многих исследователей, в книге Константина «О церемониях» на самом деле фиксируются не действующие, а давно ушедшие ритуалы императорского двора. Кажется, нечто подобное лежало и в основе сти-

ля миниатюр Парижской псалтири.

Некоторые композиции («Моление Анны», «Евангелист Иоанн») выделяются заостренностью линейного ритма, явной тенденцией к оконтуренности, особой вдумчивостью и сосредоточенностью в выражениях ликов. Такие образы с трудом вписываются в общую программу имперского великолепия, импозантности и осанистости, характерную для миниатюр Парижской псалтири.

Мастерской Константина Багрянородного обычно приписывают создание знаменитого *Свитка Иисуса Навина* (Рим, библиотека Ватикана, Palat. gr. 431). Иллюстрации этого уникального по своему качеству и художественному значению создания принято рассматривать как копию с александрийской рукописи,

призванную через ветхозаветные сцены символизировать победы византийского оружия. Миниатюры, выполненные в технике легкого перового рисунка с подцветкой, с самого начала были рассчитаны на вкрапления в них текста. Стремительный летящий рисунок, бегущий по поверхности белого фона, подчинен свободному открытому пространству. Фигуры подвижны, пластика кажется намеренно облегченной, «эскизной», доминируют энергия и непринужденность. Вдохновенная импульсивная «романтика» — стержень этого искусства — с большей естественностью вписывается в круг произведений VII–VIII вв., таких как фрески церкви Санта Мария Антикава и Кастельсеприо. В этом искусстве нет ничего от рассудительной интонации македонско-



Иисус Навин. Миниатюра Свитка Иисуса Навина. VIII в.

го искусства X в., не случайно для миниатюр свитка не существует аналогий в круге произведений этого времени.

Целый ряд рукописей X в. — законченных и отточенных по стилю, великолепных по качеству и монументальных по масштабу — представляет собой некое грандиозное подведение итогов Македонского ренессанса. В некоторых из них есть точки пересечения с образами Парижской псалтири, но в целом они весьма отличны от имперских памятников. Разница между ними — не столько в уровне художественных установок, сколько в поисках иного духовного смысла. Размеренность, раздумчивость, внутренняя сила и убежденность обретают в миниатюрах этого направления «физические параметры». Большинство рукописей, о которых пойдет речь, соответствуют уровню и интонации Фотиевой традиции, хотя сказать определенно, что они были созданы по заказу патриарха или в патриаршем скриптории, мы не можем.

Миниатюры Евангелия из монастыря Ставро-Никиты на Афоне (№ 43), созданные около 950 г., на первый взгляд обнаружи-



Иоанн Богослов. Миниатюра Евангелия из монастыря Ставро-Никиты на Афоне. Ок. 950 г.

вают множество совпадений со стилем Парижской псалтири. Картинные построения, преувеличенные размеры, масштабность — все это подчеркнуто тяжелой рамой и эффектным разворотом пространства. Конечно, художественный язык миниатюр — тот же величавый язык высокой классики, на котором изъясняются и мастера, создававшие рукописи для Константина Багрянородного. Однако евангелисты впервые не позируют и не демонстрируют себя зрителю, а сидят погруженные в раздумье, словно не предполагая возможности аудитории, к которой всегда обращались апостолы и пророки-ораторы в начале X в. Композиционная структура миниатюр впечатляет своей строгой построенностью и абсолютной замкнутостью.

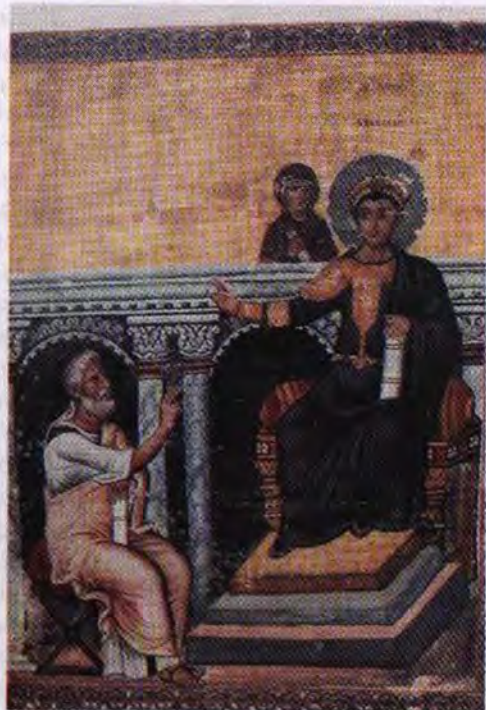
Суровые и величавые архитектурные формы утверждают новую неподвижность и отстраненность евангелистов, образы которых рассчитаны не на собеседование со зрителем, но на общение с собственной душой, на размышление. Подчеркнуто единый сероватый тон стаффажа настраивает на особую серьезность, исключая изображенное из реального мира. Пейзаж здесь, несмотря на сохранение целого ряда антикизирующих элементов, не среда действия. Он — «звучащий» фон внутренней «цементной» холодности по отношению к бытию, к конкретике, он демонстрирует пребывание изображенного не в жизни, но в сфере мысли.

Фигуры выглядят крупными и значительными не столько в размерах, сколько в ощущении глубинной сути образа, его огромной внутренней силы. Величавое спокойствие, статуарность утверждаются укрупненной пластичностью. От скульптурного сознания пластики здесь ничего не потеряно, но ритм сочленений формы, рисунка складок стал чрезмерно масштабным и монументализированным. Пластика и силуэты приобрели новую дисциплинированность: внутренняя неподвижность и сосредоточенность удостоверены завершенностью и цельностью абрисов силуэтов.

Образы евангелистов — еще по-прежнему портреты, им присуща острая индивидуальность, но индивидуальность скорее интеллектуального выражения, чем жизни души. Они, как и в начале века, сохраняют облики античных философов, но взгляды их уже не пробегают пространство, не пересекаются со взорами мысленной аудитории, а обращаются внутрь, в глубину рассуждающего ума. Сила, величие, внушительность демонстрируют, что духовное здесь понято как рефлексия, как умопостигаемое. Перед нами — один из самых классических вариантов риторического синтеза македонской эпохи. Здесь строгость, раздумье, молчаливость идеально соединены с античной позой риторов, застывших и утративших дар слова перед лицом Логоса

евангельской истины («Ветия многовещанные, яко рыбы безгласные...» — Акафист, икос 9). В миниатюрах Евангелия Ставро-Никиты воплощены плоть и кровь фотиевского синтеза с античностью, более того — грандиозной византийской утопии, всегда стремившейся соединить несоединимое, Афины и Иерусалим.

К близкому художественному кругу относится *Книга Притч Соломона* (Копенгаген, Национальная библиотека, gr. 6), около 975 г., хотя стиль рукописи кажется еще более завершенным, чем миниатюры Евангелия монастыря Ставро-Никиты. При внешней импозантности литых форм поражает совсем иное: строгая размеренность и внушительность жеста, иератическое величие фигур, иерархический принцип в распределении размеров, объемов, способов пространственной ориентации. Условность фигуры Соломона, вознесенного на пирамидальный подиум, его доминирование над остальными персонажами сцены (пророком и аллегорией Мудрости) искупаются ясной правильностью его лика, идеальностью, вдохновенной разумностью, источаемой всей его фигурой. Претензия на глобальность воплощения идеала простыми, доступными средствами была бы, наверное, навязчивой, если бы не этот по-новому просветленный лик царя,



Соломон и пророк Серах. Миниатюра Книги Притч Соломона. Ок. 975 г.



Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия.
Конец X — начало XI в.

излучающий свет высшей мудрости.

Объемы выглядят идеально смоделированными, правильно округлыми, линия постоянно завершает простые формы — во всем стремление к предельной ясности очертаний, к глубине смысла, стоящего за внешне бесхитростными формулами. Цвет становится очень интенсивным, но не прозрачным, а бархатистым и плотным. Соотношения цветов выглядят чуть глуховатыми по тону, но глубокими и отчетливыми по смыслу: их оттенки подобраны с расчетом наиболее полного пластического выявления формы. Образы кажутся внешне доступными, однако при этом исполненными высоты интеллекта и

интенсивности эмоций. Такое сочетание рождает эффект почти драматического толка, предполагая напряженный духовный поиск при внешнем спокойствии. Духовное понято как стяжание философской истины, как выражение любви к мудрости. Соломон выглядит не столько образцом идеального царя, сколько — любомудром. Новые созерцательные идеалы здесь преподнесены еще с известной нейтральностью, однако нельзя не заметить, что античное, классика восприняты теперь лишь как антураж, на фоне которого осуществляется иное «делание».

Замечательная *рукопись из Национальной библиотеки в Афинах — Евангелие* (gt. 56) — относится к той же линии, что и предшествующая, однако стиль ее миниатюр обнаруживает целый ряд изменений, свидетельствующих о более позднем создании памятника. Точный и изящный рисунок, предельная дисциплинированность формы, узаконенность античного, введение его в строгие рамки, наконец, гораздо более светлый колорит, характерная структурность форм позволяют думать, что эта рукопись не могла быть создана ранее конца X в. Образы сидящих евангелистов — идеальное воплощение самого духа разумной меры. Риторика здесь предстает как образ прекрасной формы и прекрасных мыслей. Материальное непосредственно переводится в духовное — они эквивалентны. И монументальная форма нужна лишь для того, чтобы подчеркнуть величие и сбалансированность духа. Перед нами не сама античность, как это было

прежде, а углубленное богословское размышление на темы античной философии, своего рода христианский комментарий к античным авторам. Именно такое искусство станет наиболее продуктивной линией. В рукописях такой типологии отрабатываются нормы и принципы на столетие вперед, вплоть до XII в.

Зрительное абсолютно точно фиксирует внутренний смысл. Все выглядит разумным, рассудительным, подтянутым и строгим, но при этом — репрезентативным и нарядным. Художественные средства утрачивают намеренную монументализацию и демонстративность. Они выглядят спокойнее, в них найдена строгая мера, дающая отточенность и блеск. Все классические средства (особенно это касается проработки пластики) воплощены легко и органично, они не являются главной интенцией изображенного. Классика здесь — лишь блистательная игра профессионала. Душой этого искусства становится не классическое само по себе, но классическая риторика, ее холодноватая рациональность, торжественная мерность и импозантность. В композициях сохраняются намеки на пространственную нишу, переданные диагональными разворотами архитектурных элементов, позами, однако фоны впервые становятся золотыми. И все эффекты пластической проработки формы гаснут, растворяются в интенсивном блеске золота, в очень светлых красках одежд, буквально пронизанных светом. Этот свет, исходящий поверхностью листа, воспринят воистину как «свет просвещения языков», где евангельская истина воспринята сквозь призму интеллектуального поиска, абсолютной познаваемости. Внешняя отточенность средств, идеальная структурная устроенность изображенного, его чистая гармония выступают как гарантия полноты и открытости духа Откровения. Ясность и взвешенность интонаций заведомо исключают аффектацию или склонность к мистике, характерные для апофатического богословия. И типы ликов — нейтральные, аристократические, — и стилистические приемы предваряют поиски зрелого искусства XI в., в частности мозаик нартекса церкви Успения в Никее.

К началу XI в. относятся произведения императорского скриптория, работавшего по заказам Василия II Болгаробойцы. Целый ряд холодноватых, репрезентативных рукописей, таких, например, как «*Минологии*» *Василия II* (Рим, библиотека Ватикана, Palat. gr. 1613), *Псалтирь* (Венеция, Марчиана, gr. 17) и др., позволяет видеть в этих манускриптах продолжение академической линии дворцового скриптория времени Константина Багрянородного. Только все в них становится суше, определеннее, исчезает внимание к постановке фигур, зато возникает подчеркнутый интерес к жесту, к симметрии относительно фона. Золотой фон, в котором тонет все изображенное, придает миниатюрам особый вкус и особый смысл. Изображения восприняты как



Давид, пасущий стада. Миниатюра Псалтири Василия II Болгаробойцы. Начало XI в.

триумфальный столп, или, как говорил Иоанн Дамаскин, образ — это столп торжествующего Христа. Во всем — торжественное сияние и застылость. Телесность утрачена, округлые правильные формы абстрагированы и единообразны. Высочайшее качество не может снять впечатления достигнутого стандарта. Композиции предельно упорядочены, недвижимы. Неуловимо не только телесное, но вообще внешнее и даже внутреннее. Во всем — обтекаемость, унифицированность, однородность материи, форм и цвета. Краски интенсивные, они уподоблены драгоценным эмалям и не имеют ничего общего с переливчатостью цвета антикизирующих рукописей. Цвет отличается глубоким и сильным свечением, это материя, пропущенная через горнило небесного огня, именно поэтому единственной аналогией цветовым сочетаниям рукописей такого типа могут служить лишь драгоценные перегородчатые эмали и золото — вещества столь же закаленные в огне и нетленные.

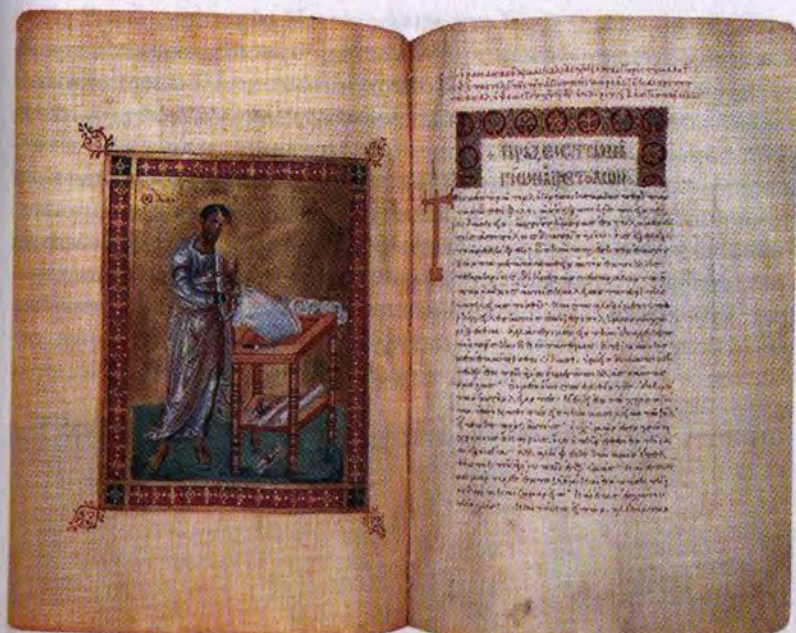
Вкус к нарядности и праздничности парадоксально сочетается в этих миниатюрах с полной абстракцией. Они выглядят как штамп, застывший в многократно повторенной велеречивости. Особую красоту обретает в «Минологиях» тема мученичества, которая воспринята как блистательный триумф всей христианской жизни. Кровь и золото в сценах мучений сияют абсолютно

го искусства. Внешние миниатюры этого варианта придерживаются классических норм, но фигуры выглядят гораздо более вытянутыми, силуэты — хрупкими, параболическими. Сквозной и подвижный ритм объединяет всю поверхность листа. Нервный спиритуалистический рисунок гораздо более существенен, чем классическая пластика тел. Складки кажутся легкими, текущими сплошным потоком. Происходит своеобразное пере рождение самой внутренней структуры изображения: его особая витальность свидетельствует о том, что стержнем здесь служит не объективная «пластическая» реальность, а более субъективные, эмоциональные факторы. В таких рукописях, как *Новый завет* (Лондон, библиотека Британского музея, Add. 28815),



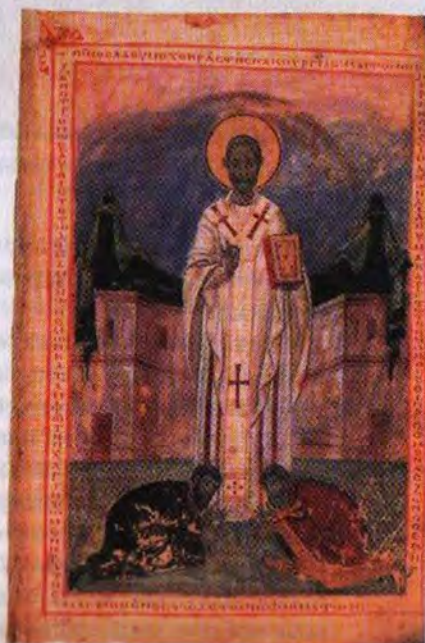
Сретение. Миниатюра «Минологий» Василия II Болгаробойцы. Начало XI в.

Деяния и послания апостолов (Оксфорд, Бодлеанская библиотека, MS Canon 110), *Библия королевы Христины* (Рим, библиотека Ватикана, Palat., Reg. gr. I) и *Трапезундское Евангелие* (Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека), при некоторой разнице отдельных приемов поражает удивительное внутреннее родство. Это искусство не сковано классическим спокойствием и самодостаточностью. Фигуры не имеют отчетливой статуарности, композиции построены сложнее, объединены перетекающим прихотливым ритмом. Лики отличаются заостренным психологизмом, нервностью, иногда — экзальтированной некрасивостью. В колорите, состоящем из множества оттенков, сложное перетекание краски не скрыто, а обнажено, цвет вибрирует, свет отличается необычной подвижностью и самостоятельностью по отношению к легким неплотным фигурам. Он



Евангелист Марк. Миниатюра Нового завета. Начало X в.

Патриарх Леон вручает Библию Богоматери. Миниатюра Библии патриарха Леона. 930—940 гг.
Святой Николай с припадающими Макарием и Константином. Миниатюра Библии патриарха Леона. 930—940 гг.



скользит по их поверхности и, так же как стремительный рисунок и перетекание жидко положенных красок, создает ощущение душевной обнаженности, открытой эмоции. Во всех этих рукописях существует нечто добавочное к традиционной византийской образности X в., порой ее стилизующее, но чаще — изменяющее совершенно. Нервная взвинченность, эмоциональная незащищенность, иногда даже оттенок страдания или пронзительной душевной хрупкости изображенных явно выходит за границы типичных для македонского искусства средств выражения. Возможно, это проявление особой духовной позиции, гораздо более трепетной и непосредственной, чем та, которую отражает остальная живопись этого периода. Так или иначе, но в



Омовение ног. Миниатюра Трапезундского Евангелия. X в.

этих миниатюрах есть предчувствие изменений, к которым византийское искусство придет за границами XI столетия, в комниновское время.

Большой монументальный стиль, продолжающий фотиевское направление, завершается на стыке X и XI столетий серией блистательных рукописей. Сохраняя преемственность с ранними образцами этого направления, миниатюры начала XI в. выводят искусство на новый уровень. В этих рукописях осуществлено подлинное новаторство в истолковании классической традиции в спиритуалистическом аспекте.

Открывают этот круг *Толкования на Книгу Пророков* (Туринская библиотека, В 12). На двух листах *in folio* в круглых медальонах представлены попарно пророки: Осия — Иоиль, Амос — Ав-

дий, Иона — Михей, Наум — Аввакум, Софония — Аггей, Захария — Малахия. Внешне образы пророков весьма близки традиции искусства X в.: та же крупность, округлая завершенность, статуарность, те же портретные характеристики. Однако, несмотря на предельно неизобразительный ряд (лист состоит из сплетенных восьмеркой медальонов с отдельными фигурами), поверхность решается как целое. Многосоставная перекличка взоров, взаимосвязанные повороты фигур, общий для всей поверхности ритм заставляют воспринимать изображение как единую, сложно развернутую композицию, строящуюся на контрасте, —



Апостол Иаков. Миниатюра рукописи «Деяния и послания апостолов». Середина X в.
Заставка рукописи «Деяния и послания апостолов». Середина X в.

внешняя обособленность фигур преодолевается внутренним общением «в духе». Головы пророков намеренно масштабны, крупны, но общие силуэты отличаются хрупкостью, легкой обтекаемостью. Поиск упорядоченной структуры в организации черт ликов не мешает прозрачности и легкой подвижности — «богодуховности» материи. Образы пророков выглядят почти суровыми, но это не суровость аскезы, а серьезность духовного поиска, определяющая особую строгость ликов и напряженную интенсивность взоров. В образах пророков еще очень много от патетической осанки риторического склада, но еще больше вдохновенного изумления перед парадоксальностью Откровения, открытия излияния Духа («...излию от Духа Моего на всякую плоть...» — Иоиль. 2:28), не вписывающегося в рамки риториче-

ских схем. Все контрасты и затруднения в стилистике миниатюр восприняты как побуждение к особо напряженной работе ума и сердца зрителя, созерцающего лист. Отчетлива направленность на поиски особого духовного контакта со смыслом — горней премудрости. Аномалии формы — не препятствие, скорее достоинство, заставляющее ум проникать в глубины содержания и восходить на вершины созерцания.

Евангелие из монастыря Св. Екатерины на Синае (cod. 204) демонстрирует достижение искомого византийцами идеала. Масштабность, виртуозность живописи, портретность характеристик, глубина проникновения в человеческую душу сочетаются в миниатюрах этого Евангелия с одновременным ускользанием

за пределы всего чувственного и конкретного, с размыканием границ самого земного бытия. Перед нами — качественно иной уровень осознания и претворения художественного образа. Если в прежних творениях все-таки сохраняла свою значимость классическая аксиома «прекрасная форма — выражение красоты духовного облика», то здесь перед нами впервые возникает иной идеал. Материя благородна, но совсем не имеет чувственного великолепия, она прекрасна лишь силой протекающих в ней духовных токов. Если раньше евангелисты и апостолы представляли перед нами как философы, разнясь от эллинистического мира лишь предметом мыслей,



Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия монастыря Св. Екатерины на Синае. Начало XI в.

то в синайском кодексе разница не в предмете, а в способе мышления. Персонажи миниатюр не размышляют, но созерцают внутри себя живую икону Христа, не умствуют — но занимаются «умным деланием», собиранием ума в сердце.

Расположенные на свободных поверхностях чистого золотого фона, не имеющего никаких предметных форм, образы лишены монументальной застылости. В позах, разворотах, жестах и взглядах персонажей подчеркнуты асимметричные сдвиги, создающие впечатление индивидуальности и живости образов. Внешне по-прежнему величавые формы последовательно лишаются застылой идеальности. Они испещряются бегом световых бликов, обретают сложность и прозрачность фактуры, богатство

тонких лессировок цвета. Образное прочтение заставляет предполагать в изображенных огромный диапазон психологических оттенков, которых отныне не избегают и не страшатся. Все это свидетельствует о выходе за чисто рассудочные рациональные категории, составлявшие некогда главное кредо византийских миниатюристов. При сохранении внешней естественности и красоты (или, скорее, «стильности») форм, правильности пропорций, крупном масштабе акцент в изображении вообще ставится не на форме, он находится за пределами внешнего. Исчезает любование материей, ее эстетическая самооценочность. Плоть трактована таким образом, что возникает впечатление возможности ее сверхреального, сверхрационального наполнения. Образы исполнены духовной вибрации: скошенные взгляды, интенсивность и глубина внутренних характеристик демонстрируют не драму чувств и не эмоциональную раскованность, но погружение в глубины сердца.

Поражают совершенно новые оттенки: внешнее спокойствие, «молчаливость» изображенных не мешают, а предполагают мгновенную озаренность. В образах появляется не душевная, а духовная пронзительность, свидетельствующая о том, что важно теперь не отторжение от мира или обращение к миру, а выход за его пределы. Чистое, плотное и ровное свечение пустых золотых фонов, как и интерпретация самих изображенных персонажей, свидетельствует о запечатлении «извне мира». Утрачивается столь зримо ощутимая прежде связь с фи-



Спаситель. Миниатюра Евангелия монастыря
Св. Екатерины на Синае

Петр Монобатский. Миниатюра Евангелия монастыря
Св. Екатерины на Синае

лософской, интеллектуальной основой: перед нами не размышляющий разум, силящийся приблизиться к тайне божественного бытия, но само запечатление Св. Духа.

Изменяется характер восприятия изображения. Миниатюры Евангелия менее всего призваны иллюстрировать сюжеты повествования или представлять нам авторов евангельского текста. Принцип отбора изображений, точно так же как и их трактовка, апеллирует не к сюжетно-событийному ряду, а к сокровенному смыслу Писания, к тайне общения с живым Христом, источником которого признается Евангелие. Евангелисты, Божья Мать, Петр Монобатский (Петр Молчальник) восприняты как свидетели реальности общения с Ним, как очевидцы божественной благодати, обеспечивающей лицезрение Господа. Миниатюра не изображает, но выражает смысл и дух Откровения. Акт созерцания перестает быть связанным с рассматриванием, со слежением за изобразительным рассказом. Он приобретает длительность, «втягивание» взора в глубину изображенного, он уподоблен молитве — бездонной и бесконечной, как сияние золота в миниатюрах. Цвет утрачивает эмалевидное сияние или бархатистую глубину красок и перестает быть материальным признаком формы. Он становится необыкновенно светоносным. Глубокий, мистический, высвеченный из глубины цвет ассоциируется с сиянием Духа, со свечением просвещенной божественным светом материи. «И зрящ, и зрим, и любящ, и возлюблен Им, во Свет Неизреченный претворяется»⁷³. Само золото фона при плотности его наложения отличается подвижностью, изменчивостью свечения, которое заставляет воспринимать его как потоки духовной энергии, концентрирующейся в ликах.

Новаторский характер этого искусства, степень его духовной интенсивности позволяют рассматривать его в связи с кругом идей, получивших особое распространение в православной монашеской среде в начале XI в. Учение об умном делании, о стяжании «Света Неизреченного», имевшее длительную традицию, пережило в эту эпоху активное обновление в связи с деятельностью таких константинопольских мистиков, как Симеон Новый Богослов и его учителя — Павел Лактрийский и Симеон Боговейный⁷⁴. Совершенство исполнения миниатюр, высочайший уровень художественных и образных характеристик, равно как и новизна достигаемого результата заставляют видеть в этом памятнике произведение столичного искусства, присланное в дар монахам синайского монастыря, очевидно, с какими-то особыми целями. Известную параллель к миниатюрам синайского и туринского манускриптов можно обнаружить в иконе *Св. Николая из монастыря Св. Екатерины на Синае* (рубеж X и XI вв.), Живопись иконы, несмотря на небольшие размеры произведе-

ния, отличается подлинной монументальностью. В образе святителя — глубина и сосредоточенность, расчет на длительное созерцание, чему отвечает сложное многослойное, прозрачное письмо лика.

Блистательная пора македонской миниатюры завершилась в царствование Василия II. Период за пределами первой трети XI столетия не дает большого числа новых идей, да и количество памятников не так велико, как прежде. Новый расцвет византийская миниатюра переживет начиная с 1060-х гг., вместе с приходом к власти Дуков — династии императоров.

Искусство эпохи Дуков

Искусство эпохи династии Дуков⁷⁵ по традиции принято рассматривать в качестве единого целого с наиболее спиритуалистическим этапом византийского искусства — XII в., временем Комнинов. «Вторая половина XI и весь XII в. являются классической порой византийского искусства. Вырабатывается законченный стиль, отличающийся на протяжении ста пятидесяти лет большой устойчивостью»⁷⁶. Хронология XI—XII вв., предложенная Д. Мурики, несмотря на большую дробность, вновь объединяет памятники времени Дуков, с одной стороны, с македонской живописью, а с другой — со стилем Комнинов⁷⁷.

Между тем представляется, что живописи этого сравнительно короткого периода было присуще яркое своеобразие, полнее всего выразившееся во внутренней тональности культуры. Все становится тоньше, одухотвореннее, эстетически самоценнее. Отсутствуют внутреннее напряжение и драматизм, всегда ощутимые в культуре XII в., гораздо более серьезной и полярно окрашенной. Искусство начиная с 1060-х гг. вызывает ощущение духовной эйфории, романтического увлечения образами сияющей древности. У истоков этого культурного этапа стояла такая фигура, как Михаил Пселл — писатель и богослов, друг, учитель и вдохновитель императоров новой династии. Рубежом этого периода стал процесс по делу Иоанна Итала — ученика Пселла. После осуждения этого пылкого платониста культура некоторое время еще продолжает по инерции свое развитие,

Архангел Михаил. Декоративная пластина. Конец XI — начало XII в.
Золото, чеканка, перегородчатая эмаль.
Константинополь



но к началу XII в. уже совершенно явственно оформляются новые тенденции. На уникальности этого этапа в культуре Византии последовательно настаивают филологи и историки философии⁷⁹.

Существенное значение для новых возможностей искусства имело оживление мистических исканий, хотя полнее и определеннее они проявятся в культуре XII в. После Симеона Нового Богослова стала очевидна полная невозможность оставаться в рамках строгой разумности фотиевской системы, определившей пути византийской культуры IX–XI вв. Но надо сказать, что и само стремление к жесткому архитектурному синтезу, связанное с необходимостью выработки новых принципов после периода иконоборчества, исчерпало к 1060-м гг. свое значение. Однозначность и энциклопедизм исчезают, все носит гораздо более фрагментарный характер. Возникает ощущение разомкнутости, открытости культурной системы, рождающее чувство внутренней свободы. Главной интонацией культуры, как и богословского знания, становится блестящий артистизм, возможно с наибольшей полнотой воплотившийся в деятельности Михаила Пселла. Все сферы культурного строительства охватывает новое увлечение античностью, причем по преимуществу наследием Платона. Учитель Михаила Пселла Иоанн Мавропод даже стремится доказать христианскую доброкачественность Платона, а ученый епископ Никита Гераклейский собирает эпитеты греческих богов для расположения их в ритме церковных песнопений.

Из культуры исчезают какие бы то ни было мрачные тона — мироощущение эпохи полностью исключает трагизм в религиозном восприятии жизни. Грех воспринимается лишь умом, и для преодоления греха не считается нужным разрывать непрерывность естественного природного, идеального миропорядка. Языческий платонизм, настаивающий на неуклонности повторения, цикличности космоса, оказался в эту эпоху идеально совместимым с историческим христианством, правда, для этого понадобилось изъять реальный драматизм евангельской истории. В знаменательном для эпохи литературном произведении — поэме «Христос Пасхос» во всех деталях повествования, в построении в целом предвкушается счастливый конец, а подобная эйфория не вяжется с реальностью литургии. Священная история заменяется священной игрой, а Евангелие становится лишь темой для блестящего риторического красноречия. В результате риторика приобретает сакральную освященность, а евангельские образы исполняются риторической красоты⁸⁰.

Риторика стоит в центре культурной структуры. Слово и священная любовь к нему часто заменяют собой все добродетели⁸¹. Доминанта этих тенденций вызывает в изобразительном искус-

стве нарастание повествовательности, поэтических склонностей, натуралистической мистики. Атмосфера увлечения сияющими образами эллинской древности извлекает еще один приоритет греческой культуры — геометрию. Она воспринята как способ умозрения, стоящий над телесными образами, как способ поиска космической гармонии в искусстве. Поэтому геометрия становится способом построения сквозной и цельной художественной системы, во-первых, а во-вторых, способом облагораживания композиционных структур и пластики. Геометрия и число, как и в античности, рассматриваются как космические величины, носят не количественный, а пространственный характер. Извлечение числа из вещей создает пропорцию, определяющую все в мире, позволяющую осознать тайны законов бытия.

Живопись нового стиля возникает почти одновременно с приходом к власти династии Дуков (1065). Первый памятник новой эпохи — мозаики нартекса церкви Успения Богородицы в Никее (1065—1067; мозаики уничтожены в начале XX в.) Программа росписи учитывала схему с Вознесением в куполе наоса. Поэтому в нартексе были представлены четыре евангелиста — в парусах, во лбах подпружных арок — медальоны с образами Христа, Иоанна Крестителя, прародителей Иоакима и Анны, а также Богоматерь Оранта в люнете над входом. При сдержанности пластиче-



Евангелист Марк. Мозаика нартекса церкви Успения Богородицы в Никее, 1065—1067 гг.

скими характеристиками главным становится не блочный объем, но и не контур, не линия. Выступы и впадины рельефа изображения возникают за счет работы структурных плоскостей, за счет острого осознания места каждой грани формы в пространстве. Цветовой ритм очень тесно соотносится с осями симметрии каждой фигуры: форма строится пространственными планами, она граничится, и края пространственных планов образуют тонкую и плотную контурную линию. Чрезмерной нагруженности форм не существует, ее место занимает скульптурная высеченность — способность живописи состоять с круглой пластикой, «скульптурничать». Возникает поразительная автономность каждой формы в пространстве, идеально соответствующая ее внутренней духовной самодостаточ-



Богоматерь Одигитрия. Икона. XI в.

ности. Происходит объективирование вещей и тел, созвучное их полной духовной обозначенности и независимости от других. Это античное по своему происхождению ощущение идеально соотносится со спокойной классичностью изображенного. Холодноватый, внеэмоциональный тон, сдержанность, внутреннее достоинство представленных персонажей рождает чувство высокой респектабельности образа. Строгая дисциплинированность, интеллектуальная осознанность каждого художественного приема способствуют созданию образа величественного, ней-

трального по отношению к окружающему, исключаяющего какие бы то ни было переживания или обостренный психологизм.

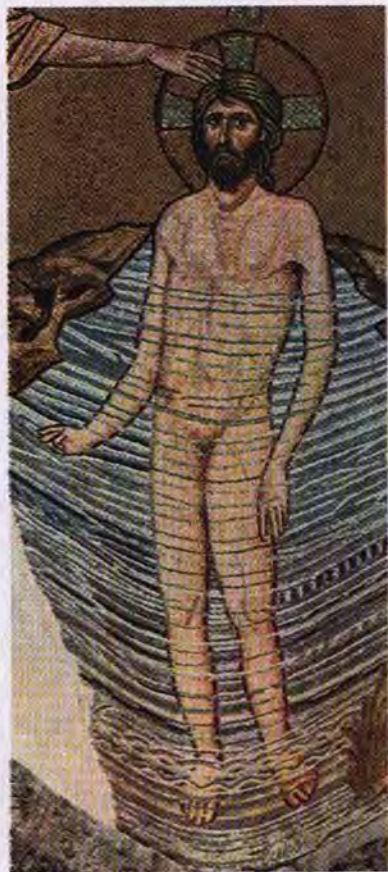
Художественные средства ненавязчивы, лишены демонстративности. Однако их новые качества по сравнению с предшествующим этапом — мозаиками Неа Мони на Хиосе — очевидны. Ритм становится гораздо более естественным и органичным, он уже не подчиняет формы абстрактному геометрическому узору. Фигуры строятся по трехмерным осям, отвечая реальному развитию формы в пространстве. Свет и тени лишены застылости, они свободно втекают друг в друга и воспринимаются как живописные блики. Белильные контуры на складках материй интерпретируются как свободно бегущий свет, его «узор», каждый раз особый, индивидуальный, определяется местом фигуры в пространстве. Стилистическая параллель такому искусству — миниатюры рукописей Национальной библиотеки в Афинах (гр. 56 и 2645), а также икона Богоматери Одигитрии из Греческого патриархата в Стамбуле, отличающаяся столь же ясной структурностью и величавой торжественностью монументальных пластических форм⁸².

Завершения этот подлинно классический стиль, строящийся не на копировании античных образцов, а на глубоком переживании эллинистического, достигает в уникальном памятнике эпохи Дуков, правда созданном уже за ее официальными границами (к власти в это время пришел Алексей Комнин). Мозаики церкви Успения Богоматери в Дафни датируют концом XI в. Храм представляет классическую схему декорации купола с Пантократором в сфере и шестнадцатью пророками в простенках бара-



Рождество Христово. Мозаика церкви Успения Богоматери в Дафни. Ок. 1100 г.

бана, Богоматерь с поклоняющимися архангелами — в апсиде и большое количество праздничных сцен, занимающих здесь не только трюмпы и люнеты, но располагающихся даже (впервые) на плоских поверхностях стен. В подборе композиций большое место отведено богородичным праздникам, и богородичный цикл «выливается» в нартекс, где соседствует с эпизодами страстного ряда («Моление Анны», «Благовестие Иоакиму», «Вечеря иереев», «Введение во храм»; на северной стене — «Целование Иуды», «Омовение ног», «Тайная вечеря»). Системе декорации присуща строгая структурность. Главные для этого храма праздники помещены в глубокие трюмпы и большие люнеты, менее значимые — в более мелкие. Особенную роль играет в пространстве храма второй ярус сцен, расположенных на плоских поверхностях стен. Движение в этих прямоугольных композициях организовано специфическим образом: оно развивается вдоль стены. Этот новый для праздничных композиций тип движения, не вливающегося в глубокое пространство трюмпа, а скользящего, огибающего реальное храмовое пространство, уподоблен движению человека в храме,двигающегося с запада на восток вдоль стен. Прямое соотнесение развития росписи с позицией реальных верующих свидетельствует о наступлении новой эпохи: архитектурное пространство храма начинает



Спаситель. Мозаика церкви Успения Богоматери в Дафни

осмысляться как композиционное, ритмическое пространство живописи. Священные персонажи — не только объекты молитвенного обращения со стороны верующих, но в не меньшей степени субъекты богослужебного действия, субъекты молитвы. Поэтому в организации сцен второго яруса такое значение приобретают мотивы шествия, прохождения, склонения, заставляющие воспринимать действующих в них персонажей как параллель реально присутствующим в храме верующим.

Мозаики Дафни часто приводят как пример нарастания повествовательных тенденций, предвещающих развитие циклы комниновской эпохи. Действительно, сцен в Дафни становится больше, в них появляются пейзаж, элементы архитектуры, известное внимание отведено сюжету. Между тем вряд ли главной интенцией мастеров, создавших эту роспись, можно считать тягу к выраженному развитию рассказа. Тщательно отобранные детали, идеальный, «пребывающий» характер действия, отсутствие эмоций и тем более экспрессии и напряжения фиксируют мир как состояние, а не как процесс. Здесь никого не интересует фабула — что проис-

ходит, главным становится — как происходит. Чистый художественный смысл, бескорыстная радость для глаза всегда стоят над перипетиями событий. Это самоценное искусство не стало стимулом для эволюционных процессов, сохранив свою обособленность.

Ощущение праздничности, незамутненного спокойствия, сбывшейся мечты заставляет воспринимать мозаики Дафни как осуществившийся идеал Третьего Царства — Царства Духа, где свобода и святость плоти соединились со свободой и святостью духа, не умаляя правды ни того, ни другого. Отсутствие страсти, пафоса не позволяет увидеть в образах этой росписи хоть что-либо касающееся страдания. В этот мир благородной и нейтральной красоты, замкнутой античной формы, мир, сияющий мрамором, никаким образом не вмещаются кровь, боль и терновый венец Распятия. Можно думать, что будущее комниновское искусство и живопись Дафни связаны между собой не на-



Распятие. Мозаика церкви Успения Богоматери в Дафни

чалами преемства, а намеренным отталкиванием. Живопись XII в., сосредоточившая свое внимание на индивидуальных человеческих чувствах, на Страстях Христовых, разрушит замкнутую красоту Дафни, заставит осознать добро и зло не как отвлеченную космическую проблему, но как вопрос личного выбора каждого отдельного человека, придав евангельской истории смысл истории реальной.

Уходят в прошлое даже намеки на иератизм, напряженность и застылость фигур. Чувство обретенной гармонии ассоциируется не только с уравновешенностью, но в первую очередь со свободой. Словно иллюстрируя тезис Пселла — «Свободный человек не делает ошибок», — и отдельные фигуры, и композиции в целом безошибочно построены, исполнены тонкой сбалансированности всех соотношений между составляющими их элементами. Исчезает жесткая подчиненность композиционных схем



Архангел Гавриил. Мозаика церкви Успения Богоматери в Дафни

абрисам архитектурной формы, в которой они располагаются. Композиционные построения понимаются как самостоятельная художественная задача, решение которой строится на внутренней геометрии — «математической» идеальности изображения. Композиции очень свободны, они исполнены широкого дыхания не занятого формами пространства и соединены с архитектурой не по принципу материальных форм, наложенных на материальную же архитектуру, но по принципу созвучия пространственных структур.

Композиционные решения строятся не на энергичном противопоставлении массивных, повторяющих друг друга объемов, а на более деликатных ритмических взаимосвязях. Осо-

знание сложной природы ритма, рождая его разнообразие, подчеркивает особую роль контуров, проработки складок драпировок, их льющегося линейного узора. Понятия гармонии и симметрии в ритмической организации были бы не только универсальны, но почти назойливы, если бы не были исполнены для грека сокровенного внутреннего смысла. Идеальная размеренность, *эвритмия* поведения были для византийца синонимом духовного совершенства, синонимом красоты. Не случайно греческое слово «достоинство» и есть *δέσποτος*, мера, и греческие тексты часто содержат следующие характеристики: «он был нехорошим человеком, поскольку движения его отличались порывистостью и суетливостью»⁸³.

Еще в мозаиках церкви Успения в Никее материальные формы, сохраняя полноту объемов, утратили чувство пластического массива, избыточный вес, придававший форме иррациональный характер. В Дафни этот процесс развивается дальше, поскольку здесь найдено верное соотношение между объемом и линией, весом материи и контуром. Контурные линии усиливают впечатление уходящей в глубину, круглящейся поверхности объема. Обращает на себя внимание обязательное разрыхление прежде неподвижных линий контура, насыщение границ силуэтов мелкими, дробными складками, демонстрирующими их на-

хождение в различных пространственных слоях. Новые принципы соотношения формы с пространством — главный итог своеобразной стилистической революции нового этапа византийского искусства, совпавшего с эпохой Дуков. В Дафнии они особенно очевидны. Формы не только поняты как располагающиеся в свободном пространстве — среде. В самой их постановке относительно фона, в приданных им разворотах и ракурсах, обилии трехчетвертных и профильных абрисов силуэтов и ликов осознается постоянное движение объемов из глубины — наружу, естественное взаимодействие с поверхностью золотого фона, окончательно утратившего качества материальной субстанции. Особенно ощутимы новые принципы в мятых и как бы сплюснутых к краям уходящей в глубину формы складках драпировок, явно предполагающих в своем рисунке эффект перспективного сокращения. Классический строй объемных, но легких тканей, демонстрирующих пластику тел и одновременно отстающих от поверхности, как бы слегка отдуваемых ветром, несомненно, связан с пространственными ощущениями. И в рисунке объемов в целом, и в рисунке каждой отдельной складки доминирует круглящий ритм, заставляющий вспомнить сравнение Пселла об узоре речи, «катящемся, как обточенная галька», в противовес тяжело ворочаемым словам — глыбам⁸⁴.

Характерна не просто статуарность, но идеальная завершенная округлость объемов, уподобляющая фигуры росписи прекрасной круглой скульптуре. Кажется, что этот особый художественный принцип сродни почти назойливому сравнению реальных людей с античными статуями, насыщающему византийскую литературу этой эпохи. Происходит своеобразный обмен поиятия: в античности, желая восхвалить создание скульптора, сравнивали его с живыми людьми, византийцы же, наоборот, подчеркивая совершенство человека, не находят иного определения, как уподобление статуе, которое выступает как своеобразный залог идеальности. Темы ваияния, чеканки, «полировки», отлитости



Богоматерь. Мозаика церкви Успения Богоматери в Дафнии

в округлые формы канона Поликлета, «выточенности в форме совершенного круга», обычные для эпохи, как кажется, навеяны классическим моделированием объемов, типичным для живописи конца XI в.

Цветовая палитра приобретает особую воздушность, внутреннее сияние, обязанное своим происхождением переменчивому свету. Необыкновенное богатство цветовых переливов, мгновенно преобразующих основной тон, вызывает ощущение колеблющейся поверхности тканей. Гамма становится тональной: все, даже теплые, цвета взяты в едином, холодновато-серебристом ключе, с преобладанием пепельных, серебристых, голубых, холодных розовых и сияющих сапфировых оттенков. Даже золотая смальта фонов выглядит особенно неплотной и прозрачной благодаря светлomu, чуть зеленоватому оттенку золота. Сложная составленность цвета отвечала новой эстетике, утверждавшей, что «если смешивать природные цвета, получаются сложнейшие и красивейшие, гораздо более совершенные, чем есть в природе»⁸⁵.

Специфическим образом изменяются типы ликов и способы их моделировки. В ликах поразительны особая холодноватая красота, безмятежность, бесконечное удаление от мира страстей и эмоций. Даже миловидные нежные типы (ангелы, юная Богоматерь, девы) полностью отвлечены от душевной умиленности. Преобладающее ощущение идеального бесстрастия уподобляет образ человека и Богочеловека в Дафни бесстрастию идеально устроенного и упорядоченного космоса. Вслед за древними авторы росписей в Дафни могли бы утверждать, что небо, космос подобны числу, понятому как умное тело. А число дано человеку для наведения порядка (космоса) в его собственной душе, уподобления ее космосу. Красота персонажей храма, построенного на месте древнего языческого святилища Аполлона, только идеальной *apatheia* (бесстрастием) выходит в христианское измерение. Искушения и соблазны в этом идеально устроенном мире слишком абстрактны, а неотвратимость спасения обязательна и обусловлена разумностью всего сущего.

Красота приобретает сакральный смысл, становится синонимом святости, ее воспевание возведено на уровень ритуала. Особое значение имел и тезис о том, что красоте человек подчиняется добровольно. Обволакивая и завораживая его, красота сохраняет ему чувство личной свободы⁸⁶. При полноте проявления пластики, антропоморфной структуры фигуры лишены тяжести, они движутся легко и гибко, их телесный состав явно преображен, а природа плоти эфирна. Красота, особенно риторическая красота, уничтожает саму природу греха: «Блистательные речи смывают грязь с души, сообщая ей эфирную природу» (Михаил Пселл)⁸⁷.

С этим общим замыслом согласована моделировка личного. Нежная белизна ликов, легкие сквозные, иногда совсем незаметные тени вызывают ассоциации с мрамором. Очень часто карнация вообще не имеет теней, и трехмерная форма возникает благодаря движению кубиков и мягким, расплывчатым красным обводкам. Идеальная светлость ликов обязана своим происхождением особой художественной идее — отсутствию взаимного противопоставления света и тени. Свет повсюду, а особенно в ликах, обязательно прикрыт цветом — нежно-розовым или серебристо-пепельным — и проступает сквозь его поверхность как окрашенный свет. Но и тень никогда не выступает в чистом и жестком виде, она тоже прикрывается цветовыми лессировками. Тесная взаимосвязь светотени с цветом и рождает необыкновенную просветленность ликов. Кроме того, в самом цвете карнации найдена идеальная холодная нота, придающая лицам оттенок бесстрастной чистоты. Чуть позже в мозаиках киевского Михайловского Златоверхого монастыря (о них речь далее) карнация ликов теплеет и краснеет, и это воспринято как проступание внутреннего жара сердца, как нарастание эмоций. За особыми художественными приемами создания личного в мозаиках Дафни можно увидеть косвенную взаимосвязь с актуальной для эпохи проблематикой божественного света, неизреченное просвещение которым, по мнению преподобного Симеона Нового Богослова, соделывает любого христианина сыном света. Одновременно очевидны и отличия запечатления света от подобного художественного и духовного опыта в комниновскую эпоху. В Дафни сильнее подчеркнута безгрешность, девственная чистота и свобода. Неведение зла, неведение тьмы как особая установка, являя святых персонажей росписи «более светлыми, чем снег»⁸⁸, придает всему изображенному особую праздничную нарядность. Мир этой росписи — царство достигнутого света, не ведающего усилий, устремленности и подвига. Может быть, потому эта линия не найдет продолжения в более личностно и эмоционально ориентированном искусстве XII в.

Фрески церкви Богоматери Элеусы в Велюсе, в Македонии, почти одновременны мозаикам Дафни. Заказчиком росписи храма был епископ Струмицы Мануил, донатором — Алексей Комнин⁸⁹. Однако, несмотря на хронологическое совпадение, живопись Велюсы далека от рафинированной гармонии Дафни. В апсиде храма впервые представлена композиция «Поклонение жертве», где Василий Великий и Иоанн Златоуст изображены склоненными перед престолом, на который возложена подушка с Евангелием и сидящим на нем голубем — символом Св. Духа. Возникновение этой необычной сцены объясняют литургическими спорами о природе евхаристической жертвы, отразившимися в целой серии подобного рода сцен. В конхе апсиды — Богоматерь

на престоле. В куполе храма Пантократор, но при этом в череде пророков в барабане представлены Креститель, Богоматерь Оранта и архангелы. Вряд ли эту композицию можно толковать как отзвук схемы с Вознесением. В. Джурич считал ее прообразом Деисуса⁹⁰. В северной и западной конхах сохранились сцены праздничного цикла — «Сретение» и «Сошествие во ад». Фигуры отличаются очень крупным масштабом, грузностью, но структура формы пространственно осознана, позы и ракурсы — гибкие и непринужденные. По типам ликов, общим очертаниям масс фрески Велюсы близки мозаикам Дафни, но все выглядит гораздо крупнее, энергичнее, монументальнее. Утяжеляя черты ликов, усиливая их объем, придавая им округлость, массивность, мастер освобождает своих



Пророк. Фреска купола церкви
Богоматери Элеусы в Велюсе.
После 1080 г.

героических персонажей от классической идеальности и утонченности. Светотеневая проработка формы, строящаяся на контрасте размытого теневого каркаса с охристыми участками, поражает экспрессией. Особую остроту характеристикам этой «натяженной плоти» придают тончайшие белильные контуры, испещряющие поверхности ликов и пряди волос, пробегающие по гребням складок одежд. Подвижные, хрупкие, нематериальные световые линии позволяют выявить иные качества самой материи, с которой они соприкасаются, — ее плотность, внушительную пластичность, даже грубоватость. Острая характерность, импульсивность изображенного, экстатическая энергия весьма далеки от бесстрастной идеальности Дафни. В Велюсе спириту-

ализация образа достигается контрастами, драматичным поиском Духа. Принадлежность такого искусства к иному варианту стиля кажется несомненной. Возвращение к строгим аскетическим идеалам и монументальной экспрессии, отсутствие ориентации на классические формы, идеалы, противоположные душевной утонченности и художественной рафинированности, можно отметить во многих произведениях конца XI в. (мозаики базилики Урсиана в Равенне, Триеста и др.). Среди них, несмотря на подчеркнутую пластичность, фрески Велюсы более полно отражают изменения, происходившие в византийской живописи накануне победы принципов комниновского искусства⁹¹. Открытая эмоциональность, напряженность светотеневых контрастов, яркая индивидуальность ликов, далеких от классиче-

ского стандарта, энергия движений, экспрессия образов свидетельствуют о зарождении новых вкусов.

Еще один вариант поисков в том же направлении — фрески монастыря *Осиос Хризостомос близ Кутсовенди на Кипре* (1092—1102). Приближающееся торжество нового, комниновского стиля здесь еще более очевидно. Фрески были выполнены по заказу наместника Алексея Комнина на Кипре Евматия Филокалия. Высокое качество росписи позволяет видеть в ансамбле произведение столичных мастеров. В отличие от росписей Велюсы пластичность здесь намеренно снижена. Фигуры очень вытянутые, позы легкие, движения динамичные. В интерпретации фигур, в характере драпировок очевидно стремление к уплотнению и облегчению материи, к преобладанию в рисунке длинных тонких непрерывных линий, обволакивающих силуэт повторяющимся параболическим ритмом складок, подобно кокону. Лица, как и в Велюсе, написаны плотно и, может быть, еще более живо и неординарно. Суровость, акцент на интенсивном внутреннем поиске, откровенная драматичность образов рождены особыми художественными приемами. Лики очень смуглы по тону, с активной борьбой теней и растекающегося света, что придает объемам «литой» характер. Параллельно раскрываются художественные возможности линии: рисунок, контуры определяют особую энергию словно вырезанных черт лиц, придают остроту взглядам исподлобья, участвуют в хрупкой белильной разделке волос, бород и бровей. Именно этот вариант искусства позднего XI в. будет активно воспринят в Греции, на Кипре, где возникнет целый ряд близких к *Осиос Хризостомос* памятников⁹².



Спас Эммануил. Фреска церкви Богоматери Элеусы в Велюсе

К этому же особому, суровому и аскетическому по устремлениям направлению относится византийская живопись XI — начала XII в. в Италии — *мозаики главного портала и главного алтаря Сан Марко в Венеции*, а также *капеллы Сан Дзено, Триеста и Торчелло*⁹³.

Внешне ближе всего к мозаикам в Дафнии *мозаики Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве* (1108—1112), однако и здесь заметны изменения, свидетельствующие о рождении нового — комниновского стиля. Фигуры очень вытягиваются, поток скла-



Евхаристия. Мозаика апсиды Михайловского
Златоверхого монастыря в Киеве. 1108—1112 гг.

док становится дробным, хрупким, чрезмерно обильным и часто немотивированным. Линейный ритм откровенно и с явным тяготением к маньеризации подчеркивается. Геометрическая разделка одежд линиями, графическим узором, хотя и сохраняет прежнюю структурность, выглядит избыточной. В колорите большое значение придается сложным оттенкам, особенно богаты редкие сочетания травянисто-зеленых и желто-зеленых цветов.

В организации композиции все большее значение придается элементам рассказа, сложно разыгранного повествования, строящегося на мотивах психологического диалога апостолов друг с другом и с собственной душой. Осмысление события утрачивает вкус доказанности, символической ясности изображенного. Оно ориенти-

ровано на размышление, на внутренний поиск, предполагает иной принцип восприятия, нежели прежде. С особой последовательностью разворачивается ориентация на новый психологизм в ликах и жестах представленных персонажей. Изображения предельно индивидуализированы, даже образы Христа в «Причащении вином» и «Причащении хлебом» абсолютно различны по типу. Каждый образ решен как многоаспектный психологический портрет. Апостолов булвуют различные, порой противоречивые мысли и чувства, и зеркалом сложной жизни души становятся лики и руки изображенных. Карнация ликов утрачивает цветовую сдержанность Дафни, в ней появляются яркие цвета. Вспыхивающие пурпуром (положенным на щеки резкими стремительными мазками) лики апостолов Луки и Павла словно иллюстрируют новое «горение сердца» («Не горело ли в нас сердце наше, когда Он говорил нам» — Лк. 24:31–32). Еще один новый момент в трактовке личного — беглые белильные мазки и тонкие блики. Они передают впечатление мгновенной эмоции, духовного озарения и, так же как и обильные золотые ассисты на тканях одежд, развеществляют материю. За этим приемом — большое будущее в XII в. Мозаики Михайловского

монастыря — первый памятник, в котором комниновское искусство говорит на своем собственном языке⁹⁴. Ближайшей аналогией им являются мозаичные иконы *Георгия и Дмитрия из монастыря Св. Ксенофонта на Афоне*⁹⁵.

Монументальные циклы рубежа XI и XII вв. отличаются переходным характером, во многих заметны приемы новой стилистики, ведущей к искусству первой трети XII вв. Особое место среди них занимает роспись Дафни, отчетливостью своего классического языка, гармонией далекая от проблематики комниновской живописи.

Миниатюры третьей четверти XI в. делятся на два значительных потока: в первом — то искусство, которое собственно порождено эпохой Дуков, легкое, миниатюрное, уподобленное каллиграфии; во втором — большие страничные миниатюры. Такое разделение не означает, что между этими потоками не было стилистического единства, но позволяет более точно оценить специфические возможности стиля в каждом из вариантов.

Первый, исходя по типологии из таких образцов, как Хлудовская псалтирь, — то есть книги с иллюстрациями в тексте, на полях — приобретает в эпоху Дуков классические параметры. Рождается такой стиль, который немислим вне книги. Лишенные обрамлений и свободно бегущие по поверхности чистого пергамента или же заключенные в тоненькие рамки, крохотные миниатюры разбросаны по всей странице и образуют с текстом строгое композиционное единство. Тончайшая каллиграфия орнаментов, легкие изящные инициалы и заставки, ювелирная тщательность проработки изображений и одновременно их воздушность заставляют воспринимать иллюминированный кодекс как органичное целое, каждая часть которого живет единой жизнью с текстом. Происходят изменения в характере письма: минускул, потеснивший еще в VIII—IX вв. унциальное письмо, совершенствуется с точки зрения ритма, эстетики. Начертания букв становятся продуманными, отточенными, рождается так называемый *Perlschrift* — жемчужное письмо⁹⁶, он часто исполняется золотыми или серебряными чернилами. Изменяются размеры книги и шрифтов, элементов убранства, иллюстраций — все становится крохотным, миниатюрным, рассчитанным на внимательное, сосредоточенное камерное чтение и разглядывание. Обычными становятся размеры кодекса в четверть и даже в восьмушку. Конечно, такие рукописи предназначались не для богослужебного использования, а исключительно для индивидуального чтения. И хотя искусство развивается по собственным законам, думается, есть известная параллель между характером деятельности императорского скриптория эпохи Дуков и личностями императоров этой династии, людьми учеными, художественно чуткими, воспитывавшимися под руководством Михаила Пселла.



Миниатюры Псалтири Феодора. 1066 г.

Влияние придворного блистательного стиля, процветавшего в императорском скриптории, испытывают и монастырские мастерские. Продукция знаменитого константинопольского Студийского монастыря, всегда славившегося особыми приемами оформления своих рукописей, в третьей четверти XI в. мало отличима от произведений царских книгописцев. К таким образцам принадлежит *Псалтирь Феодора* (Лондон, библиотека Британского музея, Add. 19352) 1066 г. Рукопись была изготовлена Феодором из Кесарии по заказу протопресвитера Студийского монастыря Михаила. Псалтирь еще имеет большие размеры в лист (*in folio*), однако стиль миниатюр исполнен новых веяний. Золотое унциальное письмо, перемежающее миниатюры, кажется даже более тяжеловесным и материальным, чем хрупкие изображения. Конечно, образцом для Псалтири послужил маргинальный (монашеский) тип псалтирей, широко распространенный в византийском и околотовизантийском мире. Но даже константинопольские рукописи более раннего времени в сравнении с нашим памятником кажутся грубыми и тяжеловесными⁹⁷. Легкие, невесомые фигурки свободно бегут по поверхности листа, не подчиняясь никаким строгим законам. Даже линии поэма лишь намечены гибкой и прозрачной светло-зеленой прерывистой линией. Кажется, основой движения форм является само движение воздушного пространства — светлого листа пергамента. Но цвет пергамента определяет и силу тона в колорите: все краски облегчены, прозрачны да еще и затканы воздушным ассистом. Ритм — абсолютно естественен, он отличается свободой и непринужденностью, в нем отсутствуют экспрессия или динамика. Вьющиеся кусты и цветы, окружающие псалмопевца ста-

да и дикие звери живут в полной гармонии друг с другом и мирозданием. Впечатление всеобъемлющей одухотворенности достигается здесь не аскезой, не строгостью, не демонстративным отказом от природного. Наоборот, кажется, что «эфирное» состояние плоти может быть достигнуто лишь в согласии с природой, в изящном ритме, в тончайших переживаниях цвета. Особый вкус к гармонии мироздания, к соединению красоты и жизненной vitality с духом может иметь своим источником тексты Симеона Нового Богослова. Человек органично включен в душевное согласие окружающего мира, обретающего целокупность, безгрешного, точно так же как композиции подчинены ритму текста, тону пергамента, цвету чернил, самой каллиграфии. Перед нами столь ценная византийцами согласованность и цельность бытия.

К работе монастырской мастерской относится и *Евангелие из Национальной библиотеки в Париже* (gr. 74). Эту рукопись принято датировать более поздним временем — началом XII в., однако ее художественные принципы сохраняют обаяние лучших произведений времени Дуков. Текст перемежается фризowymi изображениями, сама композиция которых, ритм развития уподоблены движению строчек, слева направо. Бесплотные гибкие фигурки идентичны витиеватому узору ветвей деревьев и лоз виноградаря, и слова Спасителя «Аз есмь виноградная лоза, а вы — мои ветви» обретает пронзительную ясность смысла. Тонкое древо креста Спасителя здесь воистину животворящее древо, поскольку его возрастание на поверхности белого листа вызывает ответный рост «всего живого»: вслед за его гибким подъемом выются цветы и травы, раскрываются холмами и горками позем. Фигурки не имеют веса, повисают на кончиках пальцев ног и затканы, как и окружающий их природный мир, тончайшей паутиной золотого ассиста. Золото, золотой свет, окутывающий все формы, поддерживая сквозное единство ритма, является самой материальной частью изображенного.



Распятие. Притча о виноградарях. Евхаристия. Миниатюры Евангелия. XI в.



Сцены из жизни Христа. Миниатюры Евангелия от Матфея. 1050—1075 гг.

Венское Евангелие (Вена, Национальная библиотека, гр. 154) доводит тонкую взаимосвязь миниатюр и текста до полной смысловой и зрительной неразрывности. Изображая слева от текста с проповедью Иоанна Предтечи самого Крестителя с протянутой в жесте обращения рукой, а справа — иудеев, к которым он вызывает, миниатюрист делает восприятие рукописи до конца симультанным, наполняя давние приемы единства образа и слова новым, исчерпывающим смыслом. Текст, изгибаясь, отступает, чтобы дать в череде букв место таким же сквозным и невесомым, как буквы, фигуркам. Соотношение текста и декора не оставляет сомнений в том, что каллиграф и живописец работали вместе, без перерывов в процессе создания книги, как это часто име-

ло место. Пульсация ритма изображений идеально совпадает с внутренним ритмом написания букв. Прозрачный шрифт и эфирные фигурки тают в пространстве пергаменного фона, удерживаясь на поверхности лишь золотой паутинкой ассиста.

Миниатюры «Омиллий» Григория Назианзина (библиотека Греческого патриархата в Иерусалиме, Taphou, 14)⁹⁸ заключены в особые ниши, создаваемые для фигурок элементами пейзажа и архитектуры. Микроскопическая тщательность отделки и линейность проработки поверхности не мешают воздушности изображений, свежести цветовых сочетаний.

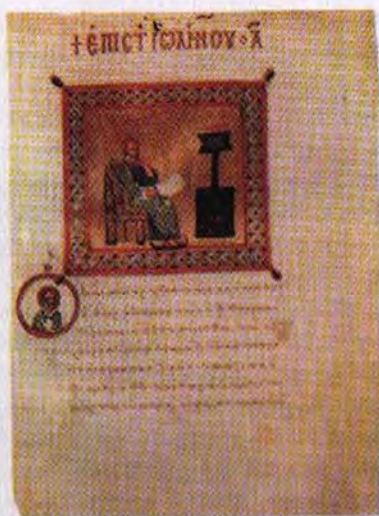
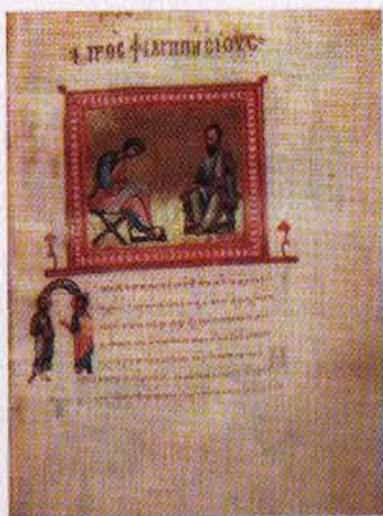
По-видимому, в императорском скриптории продолжается работа над монументальным сводом «Минологиев», начатая еще при Василии II. Но стиль «Минологиев» третьей четверти XI в. далек от основательности, статичности и тяжеловесности, свойственных кодексам X в. В «Минологии» из Государственного Исторического музея в Москве (гр. 9), «Минологии» библиотеки Британского музея (Add. 11870), «Синаксаре» из Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге (гр. 373) хрупкие удлинённые орнаментированные заставки в виде буквы «П» включают в свою верхнюю часть крошечные сценки или фигурки. Точенные извивы «эмалевого» орнамента совпадают с такой же изящной, округлой каллиграфией букв.

По заказу императора Михаила Дука была исполнена одна из самых совершенных рукописей этого времени — *Новый завет с Апостолом* (Библиотека Московского государственного университета, № 2/2280) 1072 г. Снабженный подписью писца — императорского нотариуса Михаила Панерги, — кодекс имеет миниатюрные размеры (11 × 8,7 см) и предназначался для личного чтения. О царском заказе свидетельствует не только богатство убранства манускрипта, обильное использование золота и в миниатюрах и в тексте, но и необычный даже для императорской



Миниатюра «Омиллий» Григория Назианзина. Третья четверть XI в.

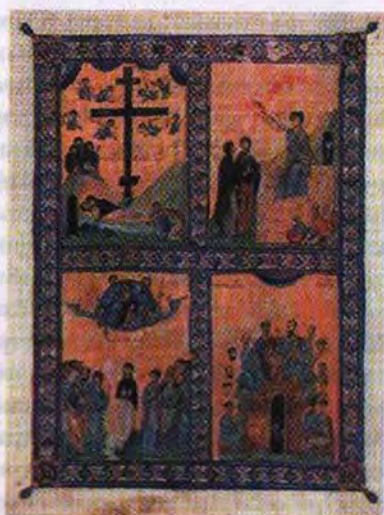
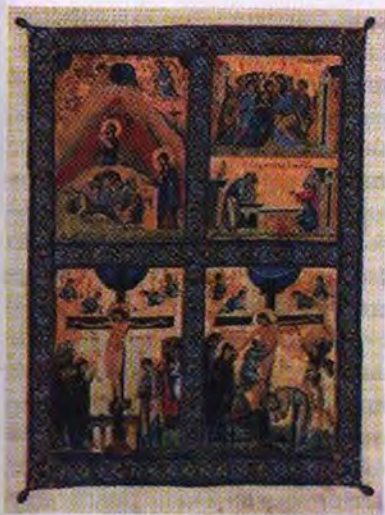
По заказу императора Михаила Дука была исполнена одна из самых совершенных рукописей этого времени — *Новый завет с Апостолом* (Библиотека Московского государственного университета, № 2/2280) 1072 г. Снабженный подписью писца — императорского нотариуса Михаила Панерги, — кодекс имеет миниатюрные размеры (11 × 8,7 см) и предназначался для личного чтения. О царском заказе свидетельствует не только богатство убранства манускрипта, обильное использование золота и в миниатюрах и в тексте, но и необычный даже для императорской



Апостол Павел. Миниатюра Нового завета с Апостолом. 1072 г.

Евангелист Иоанн. Миниатюра Нового завета с Апостолом. 1072 г.

мастерской высокий уровень исполнения. Все составные части декорации рукописи — миниатюры, фигурные инициалы, заставки, концовки, текст, вплоть до соотношения размеров текста, полей, изображений, — сложены в единую «стильную» и одновременно строго иерархически упорядоченную систему. Миниатюры заключены в тонкие прямоугольные рамочки с прозрачным легким узором орнамента внутри и эмалевыми цветками на углах. Ни золотого ассиста, ни плотной белильной разделки здесь нет, зато возвращается упругое золото фонов в рамочных миниатюрах. На его поверхности особенно прозрачными и невесомыми выглядят тонкие разноцветные линии, ткущие форму фигурок. Ложась по контурам формы, они создают особенный струящийся ритм, а сложная переливчатость цвета демонстрирует всю сложность и богатство фактуры, ее подвижность, ощущение мгновенной изменчивости, явно связанные с определенными смысловыми оттенками. Деликатность тончайших цветовых тонов заставляет вспомнить многообразную пульсацию цвета в описании Михала Пселла: «...не совсем русые, но и не темные, имевшие светлый оттенок, но ближе к золотистому». Вдобавок этот изощренный прием связан с решением особой художественной задачи: именно он при легкости и бесплотности фигурок придает самой фактуре очевидный пространственный смысл. Прозрачность и просвечивание слоев друг сквозь друга были предметом особой заботы миниатюристов: наиболее последовательно этот прием развит в крошечных ликах персонажей или в тонких тканях, наложенных одна на другую.



Сцены из жизни Христа. Миниатюры Евангелия. Ок. 1100 г.

Есть лишь одна рукопись, также вышедшая из императорского скриптория, в которой можно отметить сходные принципы моделировки, — это так называемый «Пурпурный кодекс» — *Четвероевангелие* (Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека, гр. 801), около 1100 г. Своим названием она обязана четырем пурпурным листам с золотыми буквами текста. Размеры этого манускрипта (15 × 11 см), композиция разворотов, принципы книжного убранства близки *Псалтири* 1080 г., исполненной по заказу императорской семьи (там же, гр. 214). Некоторые аналоги мягкой стилистике этих произведений, их непосредственности можно обнаружить в сценических композициях знаменитого Лекционария Дионисиата на Афоне (cod. 587) третьей четверти XI в. Между тем, как об этом будет сказано ниже, характер афонских миниатюр с портретами евангелистов совсем иной — блистательный и отточенный.

Примерно в конце XI в. акценты несколько смещаются. Композиции становятся плотнее, а цвет — гуще и сочнее. Возрастает активность орнамента и линии. Интерпретация образов более драматична, в восприятии дидактические моменты постепенно начинают преобладать над интеллектуальными. В *Евангелии из Пармской библиотеки* (Палатина, № 5) композиции подчинены законам статики. Ритм развивается не вдоль поверхности листа, а ориентируется фронтально. Изображения, заключенные в пышные и очень яркие по цвету орнаментальные рамы, уподоблены четырехчастным иконам и, главное, «читаются» обособленно от текста, как самостоятельные произведения. Золотой фон становится обязательным, а общая композиция листа получает особую

эффектность и нарядность благодаря сочетанию золота и интенсивного синего лазурита, обильно использованного в обрамлениях, в сегментах в каждой сцене, в деталях архитектуры и одеяниях. Фигурки становятся длиннее и, несмотря на уплощенность, более приближены к реальности. И хотя сохраняет свою роль моделировка формы тонкими прозрачными линиями, в общей композиции большее значение отведено плотному письму, активным пятнам цвета — синего и алого, интенсивные сочетания которых резко повышают эмоциональность изображенного. Не случайно в пармском Евангелии, датирующемся концом XI в., особое место отведено страстным эпизодам, — в этом предпочтении прочитывается явственное движение к комниновскому искусству. Особенно изысканными и четко организованными выглядят заставки. Новая упорядоченность мышления заставляет подчинить их структуру строгой симметрии, чеканному ритму. Орнаментальное заполнение — это тот же «эмальерный» цвет — приобретает отчетливость сочленений и даже некоторую жесткость. Заставку можно сравнить с металлическим кованым окладом Евангелия, украшенным эмалевыми вставками. В ее центральном круге — «Спас в силах», окруженный медальонами с символами евангелистов, по краям прямоугольной заставки — накладки с образами сидящих евангелистов.

Орнаментальные рамы (чаще всего в форме квадрифолия или круга) становятся очень популярными в конце столетия. В *Евангелии из Бодлеанской библиотеки Оксфорда* (MS E.D. Clarke 10), *Евангелии тетр из собрания Пирпонта Моргана* и др. именно этот мотив позволяет соединить новое стремление к абстракции с драгоценной «реальностью» изображенного. Все композиции отличаются картинной устойчивостью построения, краски плотнеют на глазах, и поэтому фигурки кажутся уже не воздушными и легкими, а аскетичными. Характерно, что даже при сохранении изящества, нежного колорита, как в «*Омилиях Григория Богослова из монастыря Пантелеймона на Афоне*» (cod. 6), в самой организации сцен появляется некая назидательность, устойчивый повторяемый смысл. Еще больше его в *ватиканской «Лестнице»* (gt. 394), где параллельно с усилением дидактики совершенно отчетливо рождаются приемы комниновской стилистики. Они очевидны в усиленной орнаментальной проработке складок, обилии профильных ракурсов, плотности форм, интенсивности колорита, даже несмотря на глухие сочетания тонов, избранные для иллюстраций произведения аскетической литературы. Параллельно с ростом бесплотности и сухости фигур утяжеляются орнаментальные рамы, в них уплотняется цвет, они занимают все больше места, их структура строится на законах строгой геометрии. Орнаментальные рапорты увеличиваются в размере, они стискивают, заковывают изображения в сиянии

золота и «эмалевых» красок рам. Орнамент становится формообразующим фактором в живописи миниатюры, он собирает всю художественную волю, становясь самодовлеющим и стремясь заменить собой все. Особая блистательность и светоносность орнамента, его нарядность вызывают зримые ассоциации с произведениями византийского *arte sacra*, самые высокие, наверное, образцы которого были созданы как раз в эту эпоху.

Наряду с маргинального типа рукописями и маленькими миниатюрами во второй половине XI в. продолжал жить и тип большой страничной иллюстрации. Своего рода внутренние итоги развитию этого типа подвел *манускрипт монастыря Св. Екатерины на Синае* (cod. 204). Произведения такого рода сохраняют вслед за этим прославленным образцом большие размеры в лист, золотой фон, статуарные качества фигур. По-прежнему облики персонажей отличаются определенной приверженностью к классическим формам, ощущением величавого масштаба. Однако все в рукописях этой поры становится чуть суше, бесстелеснее, деликатнее, отвлеченнее. Движение духа, понимание красоты ассоциируется отныне не с формой, не с материальным ее наполнением, а с ритмическими соотношениями, пропорцией, чувством цвета и света. *Евангелие из Национальной библиотеки в Афинах* (gr. 2645) сохраняет во многом вкус к классическому. Фигуры великолепно посажены, окружены реалистично трактованными архитектурными кулисами, в которых чувствуется известная близость к знаменитому кодексу из монастыря Ставро-Никиты на Афоне. Однако классические колонны с коринфскими капителями превращаются в плоские жгуты, а висячие, террасные сады Ставро-Никиты «вырастают» прямо из передней плоскости фасадов. Гармония классических пропорций тел, широты монументального рисунка драпировок не снимает ощущения бесстелесности, «полого» ритма, точно так же как классическая структурность проработки складок еще больше подчеркивает струение легкого цвета, особую воздушность крупных его плоскостей. Цвет не связан с материальной природой: его светоносность лишает фигуры тяжести. Линии, обрисовывающие контуры и членения формы, намечающие рисунок складок, становятся особенно длинными и строгими. Замкнутость, полная погруженность в себя, молчаливая созерцательность и отвлеченность персонажей кажутся актуальнее классики. По сходству со стилем мозаик нартекса церкви Успения в Никее афинская рукопись может быть датирована 1060-ми гг.

Лекционарий из монастыря Дионисиу на Афоне (cod. 587) представляет собой довольно редкий образец полно иллюстрированного текста Евангелия: наряду со страничными миниатюрами — портретами евангелистов, огромным количеством фигурных инициалов — кодекс содержит большое количество сюжетных



Св. Симеон Столпник. Миниатюра Лекционария из монастыря Дионисиу на Афоне. Ок. 1100 г.

композиций. Практически все композиции идеально центричны. Действие даже в сюжетных сценах заменено на торжественное предстояние. Фигуры отличаются еще благородной осанистостью, но пропорции очень вытянуты, а складки вместо округлых и овальных очертаний образуют острые углы. Во всем отдается предпочтение строгой геометрии, а не прежней пластике. Энергия света выступает как движущее начало этого идеально строгого и ирреального мира. Цвет очень высвечен, в холодной палитре огромную роль играют оттенки голубого и синего.

Явно позже, ближе ко времени правления Никифора Востаниата, когда в византийское искусство широко проникли

грузинские мотивы, было создано *Евангелие из Национальной библиотеки в Афинах* (гр. 57). Благородство и сдержанность классики выглядят здесь еще более строго дозированными. Извечная дилемма византийской культуры — чему отдать предпочтение, философии или риторике — в миниатюрах этого Евангелия со всей очевидностью решена в пользу риторики. Застылость, ритуальная торжественность поз и жестов, эффектное величие разворотов придают изображениям строгую уставность. Даже буквы надписей укрупняются, упорядочиваются и обретают величие. Выравниваются контуры фигур, их сплошное, ирреально завершенное движение подчеркнуто обручами спинок высоких кресел. Линейный ритм утрирован и предельно укрупнен. Одежды не просто обвивают, а заковывают фигуры упругими плоскостями складок. Застывшая структура жестких, словно металлических драпировок имеет в себе нечто завораживающее. Она осознанно подчеркивает не просто несвободу, а «окованность» фигур ритмом и рисунком тканей. Реальное ощущение материи сведено на нет. Пропорции, крупный размер, правильность анатомических сочленений вроде бы предполагают присутствие формы, однако нечувственная гладкость живописи делает форму подобной зеркалу, отражающему свет. Перед нами не реальная жизнь, а бытие световой энергии. Цвет почти исчезает из этого предельно сосредоточенного и аскетичного мира. Коло-

рит суров и лаконичен. Красота цвета — не в богатстве оттенков, а в световом преображении. Все художественные средства направлены на достижение пронзительной сосредоточенности, духовной зримости. Наверное, не будет ошибкой считать, что такое искусство родилось на стыке разнородных явлений — таких, как формализация монашеского общежительного строя, усиление каноничности и регламентации в богослужении. Оно явно отразило возросшую церемониальность уставного последования, внимание к проблематике телесного преобразования, плотному, вещественному явлению в земной жизни божественного света, провозглашенное преподобным Симеоном⁹⁹.

Еще В. Н. Лазарев отметил абсолютное сходство таблиц канонов в 57-м Евангелии афинской Национальной библиотеки с канонами 154-го кодекса из Вены. Поскольку предполагать, что они созданы в одно время, затруднительно, вероятно, мы здесь имеем дело с деятельностью одной и той же книгописной мастерской, широко использовавшей для таблиц канонов наработанные образцы. XI век вообще явился временем совершенствования таблиц канонов, создания для них своего рода художественного стандарта. Символика таблиц согласий была отработана еще в ранневизантийский период, однако художественному их оформлению до XI в. не придавалось большого значения. Лишь в эпоху Дуков структура таблиц становится единообразной, она учитывает строгие зрительные нормы восприятия. Таблицы отличаются идеальной математической рассчитанностью и стройностью. Узор, заполняющий таблицы, упорядочивается, он выглядит особенно изысканным и хрупким, а верхние сценки подчиняются строгой симметрии. Каноны Евангелий в XI в. — воплощение идеи согласия и гармонии.

Миниатюры «Омилий» Иоанна Златоуста из Национальной библиотеки Парижа (Couslin 79) 1078–1081 гг. подобно иллю-



Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия. Конец XI в.

Император Никифор Вотаниат. Миниатюра «Омилий» Иоанна Златоуста. 1078–1081 гг.



Св. Григорий. Миниатюра «Омилий»
Григория Назианзиня. 1100 г.

страциям Евангелия из афинской Национальной библиотеки (гг. 57) могут быть восприняты как эталонный памятник эпохи. Сочетание пластики в ликах с застылостью фигур, идеальной замкнутостью в обрисовке силуэтов, аскезы цвета — со сложной тональной колористической проработкой идентично в обоих произведениях. Убранство парижских «Омилий» отличается большим количеством миниатюр, так или иначе прославляющих императора Никифора. По размерам его фигура превосходит не только членов императорской семьи, но даже Иоанна Златоуста, который вручает (!) свое сочинение императору. Контрасты масштабов выводят изображенное из сферы жизненных

отношений, а новые принципы соотношения с золотым фоном, где нет позема, где сосуществуют образы из разных уровней бытия (ср., например, фигурку художника, припадающего к стопам императора на титульной миниатюре), утверждают высшую идеальность мира, запечатленного в иллюстрациях. Стекающие гибкие линии силуэтов противоречат крупности фигур, зато идеально согласуются с таким же нежным «таянием» красочных оттенков. Орнамент, узор покрывает практически все цветовые плоскости. Миниатюрист прибегает к этому приему не с целью распластывания изображения на плоскости, а для того, чтобы подчеркнуть пространственный характер наложения цветов. Подчеркнутая ритмичность тонких цветовых слоев, скользящих по отношению друг к другу, при внешней гладкости письма, неподвижности изображения, — главный эффект, извлекаемый из этого приема. Форма выглядит точеной поллой оболочкой, лишь цветные тени, скользящий, перемежающийся тон охрений и румян запечатлевают ее внутреннюю, сокровенную жизнь. Эта манера будет органично воплощена в технике «комниновских плавей». Типы ликов с идеальной построенностью структуры несут в себе, как и образы афинского Евангелия (гг. 57), грузинские мотивы, проникшие в искусство благодаря общей атмосфере Константинополя при Марии Аланской (вдове Михаила Дука, супруге Никифора). Представление о высоком респекте образа,

особая сдержанность и достоинство, созерцательность, мирно соседствующая с тонким лиризмом в миниатюрах парижских «Омилий», — следы этого взаимодействия.

Ряд произведений эпохи Дуков преемственно связан с тем направлением в миниатюре Македонского ренессанса, которое представлено рукописями Библии королевы Христины, некоторыми миниатюрами Трапезундского Евангелия. *Псалтирь монастыря Пантократора на Афоне* (cod. 49) — главный памятник этого круга в XI в. Рукопись датируется 1084—1101 гг. (ныне находится в коллекции Дамбартон Оукс в Вашингтоне, cod. 3). Всеобъемлющая динамика мироздания, возникающая в ответ на духовное стремление, нервную подвижность человека, — главное впечатление, извлекаемое из миниатюр. Последовательно проведенный, единый для всех изображенных форм ритм поддержан тончайшими белильными контурами, лежащими поверх каждой формы. Их острое прерывистое движение — это не только энергия божественного света, одухотворяющего мир, но и выражение особой нервной трепетности, равно наделяющей все изображенное одушевленностью. Стремительный, острый свет создает эффект динамики самой формы. Зигзагами выются складки светоносных одежд, «пламенеют» горки пейзажа, изгибаются растения и кружатся волны. Человек — органичная часть этого живого и эмоционально окрашенного космоса.

1100 г. датируют «Омилии» Григория Назианзина из Бодлеанской библиотеки Оксфорда (MS. Canon. Gr. 103). Воздушность, вытянутость и хрупкость фигуры св. Григория, тончайший сквозной ритм линий, объемлющих и фигуру, и элементы архитектуры, и длинные, выющиеся травы, предельная прозрачность письма, духовная утонченность так же, как и в предшествующем манускрипте, предваряют поиски зрелого комниновского стиля.

Наверное, ни один период в истории Византии не имел большего права, чем комниновская эпоха, именоваться классикой и квинтэссенцией византийской духовности. По большому счету, XII столетие — ключ к пониманию внутренней сущности византизма. Наверное, не случайно именно в это время самые сложные и отвлеченные богословские абстракции обретают в искусстве полноценные формы выражения.

В этот период византийская культура достигла наибольшей спиритуализации, обостренного мистицизма в восприятии жизни и в искусстве. Достаточно вспомнить, что одной из определяющих фигур этой эпохи был Симеон Новый Богослов, живший на рубеже X и XI столетий. Его учение о божественном свете — доминирующий фактор художественного сознания XII в. Богословские споры о природе литургической жертвы, охватившие всю Византию, воспринимались современниками как самое главное событие эпохи. Но одновременно, и это крайне характерно, XII в. явился периодом роста рационализма, более того, попыток логической ревизии догм христианства. В это время возродился любовный роман, возник целый ряд новых «сниженных» жанров. Обширное проникновение и в литературу, и в культ, и в культуру человеческих, теплых эмоций, чувствительности и даже чувственности позволило филологам именовать XII столетие «веком гуманизации». Широта распространения светских жанров, демократизация языка, активность проявления индивидуальности, психологизм, интерес к окружающему миру и человеческой личности вызвали появление термина «светское возрождение». Изменяются темы литературного творчества — и церковный писатель Симеон Солунский может с чувством описывать попытки мыши проникнуть в горшок с маслом. Исчезает наставительный пафос, поучающий христианина сторониться окружающих. Впервые формируются литературные и философские кружки, членов которых связывали отношения длительной дружбы, несмотря на топографическое

разделение. Общеизвестны интеллектуальные содружества вокруг севастократиссы Ирины и царевны Анны, дочери Алексея Комнина. Такие же кружки, отношения в которых вызывали сравнения с платоновской Академией, возникали вокруг опальных вельмож.

В обществе в целом, в мировоззрении каждого отдельного человека меняется отношение к евангельским событиям, к священным персонажам, к основам православия. В применении к XII столетию с полным правом можно свидетельствовать изменение тона религиозности, обновление «религиозного фонда», связанного с развитием христианства «вглубь». Православные догмы становятся предметом острого интереса самых разных кругов общества, совсем не обязательно элитарных, их переживание осознается как факт глубокого личного благочестия, религиозное чувство окрашивается эмоцией, становится личностным и трепетным. Религиозный мистицизм, обостренная чувствительность ко всему христианскому преодолевают риторические барьеры, заставляют забыть типичные антикизированные схемы и архетипы. Так, в драме на темы голгофских страданий «Христос Страстотерпец», основой которой явились античные «кальки», остро драматическое содержание заставляет забыть классически спокойный тон изложения, рождая новую форму.

Происходит так называемая гуманизация культа. Появляется целый ряд личностно окрашенных богослужений, связанных с темой заступничества Богоматери. Обновления коснулись, в частности, чина покаяния, комплекса погребальных богослужений. Большинство из них было сопряжено с особыми обрядами поклонения иконам, крестными ходами, с литургическими нововведениями. К началу XII в. относится сложение многочастных богослужебных программ, потребовавших фиксации в большом количестве литургических свитков, широко распространившихся именно в эту эпоху. Кульминацией богослужения становится Великий вход; важно подчеркнуть, что с середины XII в. священники не встречают процессию в алтаре, как это всегда было прежде, но участвуют в ней. Тем самым иереи, а через них и все верующие, становятся реальными участниками драмы Страстей, смерти и погребения Спасителя, воскресающего и в их телах, благодаря



Жены у гроба. Пластина реликвария.
Ок. середины XII в. Константинополь.
Серебро, чеканка

таинству приобщения Животворящим Дарам. В литургический обиход вводится ряд новых служб — Страстная, Оплакивание. Можно думать, что в эту эпоху оформляется последовательность и характер богослужений Великой седмицы. В них подчеркнут трагический и очищающий пафос страстного цикла, делается акцент на человечности страданий Христа и Божьей Матери, ставится ударение на остром интересе к чувствам, к глубоко личному переживанию. Сама церковная символика, таинства, привычные обряды воспринимаются сквозь призму индивидуальной человеческой эмоции. Новые религиозные настроения — духовная экзальтация, экспрессия — определяют немыслимую для прежнего, статически окрашенного христианского благочестия доминанту «психологического реализма».

Пасторский проповеднический пафос получает общее пространство. Он лишен безличного характера, связанного с фиксацией вневременной догмы. Его насыщают конкретные реалии, фиксирующие напряженное чувство жизни Церкви, истории православия, истории Византии. Все в целом позволяет утверждать, что в XII в. происходит новое осознание национальной идентичности, неразрывно связанной с православным христианством, рождается национальная ментальность особого рода.

В центре византийской культуры XII в. стоит проблема личности, проблема осознания человеком самого себя, мира своей души. Обостренный психологизм охватывает все сферы человеческой деятельности — политику, историю, социальные отношения, богословие и культуру. Как уже отмечалось, добро и зло восприняты в комниновской культуре не только как космические величины, но как проблема индивидуального выбора индивидуальной души. Каждый человек каждую минуту своей жизни совершает «вставание» по ту или по другую сторону (добра и зла) и тем самым окончательно изъеется из-под владычества времени и рока. На место гарантирующему знанию предшествующей эпохи приходит дерзающая вера, всегда связанная с риском, с абсурдом, с осознанием катастрофичности пульса истории. Вера же строится на очень интимном чувстве — любви к Богу.

Гуманизация ритуала отразилась не только в общем интонационном строе искусства, но вызвала революцию в иконографии. Возникают новые сюжеты и трансформируются старые. Основным принципом изменений становится принцип доминирования личного религиозного опыта, напряженного переживания драматизма и мистицизма христианства. Появляются новые сюжеты: «Царь Славы», «Снятие со креста», «Несение креста», сцены Страстей, «Оплакивание» и «Положение во гроб». Оформляется новая иконография богородичных изображений, огромную роль и в системе декорации, и в иллюстрации начи-

нают играть сцены богородичного цикла. Во всех нововведениях акцентируются человеческие переживания, последовательно делается акцент на жертвенной природе не только Спасителя, но и материнства Марии, ее образ приближается к человеческим измерениям, чувство к ней не исчерпывает благоговение перед Небесной Царицей, в его основе — любовь и надежда на мать и заступницу.

Две фигуры наиболее полно сконцентрировали в себе духовный климат эпохи: Иоанн Итал и Симеон Новый Богослов. Оба отличались необычной для предшествующего периода страстностью, непримиримостью и полным отсутствием столь типичного для Византии холодноватого скепсиса и рассудочной иронии. Иоанн Итал, ученик Михаила Пселла, по рекомендации учителя был назначен великим ипатом Академии. В отличие от Пселла, с его служением изящной словесности и красоте слога, он увлекся смыслом, притом смыслом философским и эллинским. Уверовав в логику платонизма, Итал вступил в открытую полемику с Церковью и императором. Человек нелитературный и страстный, он не сумел в философских увлечениях остаться в рамках ученых упражнений, а попытался с позиций платонизма разграничить сферы разума и богословия и выступить с критикой последнего. Ученики Итала Евстратий Никейский и Сотирх Пантевген утверждали, что рационализация догмы возможна, поскольку сам Христос пользовался силлогизмами и следовал законам логики. Дело Итала было рассмотрено на соборе 1082 г. Концепция философа подверглась осуждению, хотя самого Итала и не предали анафеме, поскольку он покался. Зато предавали анафеме заранее «увлекающихся идеями Платона», и этот пункт оказался внесенным в Синодик православия.

Вторая фигура, о которой мы уже упоминали ранее, имела огромное значение для развития православия, для осознания его внутренней сущности. Симеон проповедовал возможность для подвижников созерцать божественный свет уже в земной жизни. Эта перспектива парадоксального раскрытия Господа тем, кто Его ищет, противоположна положению о непроходимой пропасти между Богом и человеком. Но она в равной мере противоположна и пантеизму. Парадокс же усугубляется тем, что божественный свет явлен тварным очам. Божество благодатно нисходит к человеку, и это явление воспринимается одновременно и чувственно, и сверхчувственно, духовно. Само человеческое естество при этом претерпевает изменения и «обоживается».

Учение Симеона с трудом укладывается в рамки привычного богословия. Главным тезисом, доведенным им до предела, стала мысль о том, что божество достижимо не на путях сколь угодно высокого интеллектуального знания, но в конкретности личного опыта. Неучастие интеллекта в акте богообщения позво-

лило Симеону утверждать, что истина может быть открыта любому верующему, вне зависимости от образования и положения в Церкви. Да и вообще Симеон отрицал необходимость школьного богословия, точно так же как не признавал непогрешимости, приписанной церковным учителям. Он предпочитал внутреннее озарение сану, считая невозможным принимать исповедь священникам, не имевшим личного мистического опыта, не видящим Бога. Уникально-личностное, интимное отношение к Богу делает для Симеона языком богословия язык любовной лирики, испещренной эпитетами ожидания, страстного томления, сокрушения сердца. И последнее: сердечное сокрушение, непрестанные слезы покаяния и слезы радости для Симеона — главное достоинство подвижника.

Эволюция живописи

Попытаемся охарактеризовать главные тенденции в искусстве этой эпохи, столь отличной от предыдущих. Усиление повествовательного начала рождает усложненность тематических линий образа. Характер нового построения отныне не только уподобляется традиционной для Византии риторической схеме, но имеет гораздо более сложную внутреннюю программу: повторы, аналогии, уподобления выстраиваются вокруг главной темы концентрическими кругами. Многосоставность и сложная сцепляемость смыслов придает семантическому ряду образа бесконечность развертывания. Это соответствует новым законам структуры изображения, которое теперь связано не со статуарной формой, а с расширением словесного контекста образа, с обскаживанием, с опеванием. Усложненные словесные конструкции, построенные на богатейшем языке византийской гимнографии, становятся стержнем архитектоники композиций росписей, сцен, отдельных изображений. Новая многосоставная символика получает свое развитие в новых иконографических темах: сюжетах страстного цикла и образах Богородицы Гликофилуссы, Киккской, Галактрофуссы, ветхозаветной богородичной типологии.

Художественный процесс обретает черты индивидуализации: кристаллизуются национальные школы, формируются индивидуальные манеры, почерки. Искусство развивается очень сложно, и в нем отсутствует, как это было прежде, магистральное направление. Параллельно сосуществуют два основных течения — более экспрессивное (комниновский маньеризм) и классическое, но особенность искусства XII в. состоит в том, что очень часто эти противоположные тенденции скрещиваются в одном памятнике. Сама эволюция художественных процессов

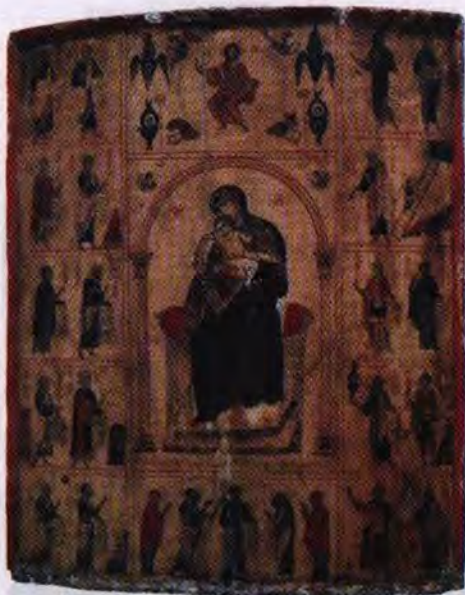
убыстряется, приобретая импульсивный характер, не известный раннему времени. Большинство исследователей делит искусство комниновского времени на три периода, давая им разные наименования (например, классицизм, маньеризм, барокко). Между тем использование такого рода терминов, подразумевающих последовательную и зримую эволюцию, применимо лишь к памятникам так называемого комниновского маньеризма¹. Поэтому мы придерживаемся более общего принципа хронологии: первая треть XII в., 1130–1160-е гг., после 1180-х гг.

Главными мотивами в искусстве XII в. становятся апология божественного света и мир драматических человеческих чувств. Актуальность проблематики божественного света вызывает различные художественные приемы его запечатления, а значимость мира эмоций — индивидуальные способы достижения подчеркнутого динамизма и эмоциональной аффектации. Формируется новый подход к античности. Античность, по определению К. Вайцмана, становится способом поисков индивидуального выражения. Из внешних приемов (копирования античного или упоения эллинизмом) античность переходит на уровень глубоко скрытого внутреннего топоса образов.

XII столетие явилось первым византийским опытом иконоцентризма. Роль иконы возрастает повсюду: внутри храмового пространства, в сакральном пространстве ритуала, в возникновении новых обрядов, центром которых являются иконы, в появлении новых форм икон (выносных двусторонних, диптихов, триптихов и др.), в первых опытах формирования иконостаса. Алтарная преграда с рядом икон становится обязательной принадлежностью храма и связана с темой священного предстательства за молящихся. Икона проникает в монументальную живопись: появившиеся еще в XI в. в настенных росписях иконы святых, «висящие» на гвоздиках, все чаще изображаются во фреске, воспроизводя священные образы. Центральное про-



Рождество Христово. Икона. Конец XI — начало XII в.



Богоматерь с пророками. Икона. Начало XII в.

странство храма обрамляется сакральными копиями — иконами главных христианских святынь: Нерукотворного образа Спасителя (Акра Тапейнозис), Мандилиона (св. Убрус), Керамиона (Спас на чрепии). Алтарь фланкируется так называемыми фреско-иконами — особыми образами Спасителя, Божьей Матери или патрона храма. Эти фрески приближены к молящимся так, как может быть приближена лишь икона, и они готовы принять поклонение, подобающее иконе. Икона стремится заполнить собою все культовое пространство; в ответ на это появляются иконы, воссоздающие своим строением храмовую роспись². Если в X—XI вв. главным сакральным

объектом была монументальная роспись и различные виды *arte sacra*, начиная со священных сосудов, реликвариев, ставротек и заканчивая драгоценными окладами Евангелий, то теперь первенство переходит к иконе.

Формируется классический иконный язык: возникают особого рода пространственные отношения и взаимодействия иконы с предлежащим миром. Перед изображением формируется особый пространственный слой, связывающий предстоящего иконе с образом. Композиционное строение, линейный ритм, характер рисунка, интерпретация золотого фона организованы таким образом, что они не могут быть замкнуты поверхностью иконной доски. Они безвременны и бесконечны и разрешаются в сердце молящегося иконе. Икона, начиная с этого времени, недвусмысленно определяет формы предстояния, позицию верующего, диктуя ему характер движения и созерцания. Воспитывается особого рода духовная, сердечная чуткость, ориентированная на психофизическое уподобление строю иконного образа. Именно эти качества делают иконы XII в. столь легко узнаваемыми, ибо лишь с этого времени «не мы смотрим на иконы, но иконы смотрят на нас».

Искусство первой трети столетия характеризуется отсутствием противопоставления классического и экспрессивного, умением удержаться на тонкой грани гармонии этих противоположных импульсов. Новые, особые оттенки в интерпретации обра-



Комнины перед Богоматерью. Мозаика храма Св. Софии Константинопольской. 1118 г.

за, отмеченные во многих произведениях переходного периода (около 1100 г.), ярко и отчетливо формулируются в центральном памятнике комниновского искусства — *мозаике с портретами Комнинов в южной галерее храма Св. Софии Константинопольской* (1118). В 1122 г., когда василевс объявил соправителем своего сына, на боковой пилястре, рядом с изображением св. Ирины, добавили портрет Алексея. Фигуры освобождены от тяжелого объема, пропорции вытянуты. Нельзя не вспомнить в связи с этим заключение дочери императорской четы, Анны Комниной, о несовершенстве Поликлетова канона пропорций: по ее мнению, тело должно быть более вытянутым и стройным³. Идеально выверенная текучая линия предельно лаконична. Линия обретает новую функцию: она не просто контур формы, но и способ фиксации рельефа, последний — не выше подъема линейного абриса над поверхностью фона. Во всем подчеркнут новый вкус. Фон выглядит особенно ровным, нейтральным и гладким, напоминая сияние золота в иконах. Кубики смальты — мелкие, они сливаются в сплошную, неуловимую для глаза зеркальную поверхность. Фигуры расположены очень свободно, легко и прозрачно — их очертания тают в сиянии золота. Формы характеризует особая дисциплинированность и точность. Силуэты — обтекаемые, ровные, воспринимаются с единого взора. Объемы абстрагированы и невесомы; фиксация структуры формы, контрасты светотени сведены к минимуму. Изящество, утонченность доминируют. Ритм складок становится особенно мелким, безрельефным, нейтральным к перепадам объема, движению света и тени. Он воспринимается как легкий рисунок, стремя-

щийся слиться с поверхностью фона, ему присущ особый «пелестящий» звук. В лицах впервые используются так называемые комниновские типы: с овальным абрисом, длинным носом и маленьким ртом, с пониженной рельефностью, идеальной гладкостью «сияющей» плоти⁴, бестелесной, но точной линией черт. Однако при этом острота психологических характеристик резко подчеркнута: перед нами, несмотря на идеальность, предписанную вотивным изображением, — портреты реальных людей. Изменяется характер моделировки личного: в ней главная роль отведена изящной и точной линии. Линейным законам подчиняется ритм кубиков смальты, в соответствии с ними выложены пурпурные линии румян и света. Свет приобретает опреде-

ленную самостоятельность: он скользит по поверхности формы, слагается в особые узоры, воспринимается и как фактор рисунка структуры, и как особая эмоциональная доминанта. Движение света выглядит особенно регулярным, правильным. В характеристиках цвета полностью уходят какие бы то ни было чувственные ассоциации, он выглядит сияющим, несмотря на сочность и плотность оттенков. Основные компоненты комниновского стиля уже здесь отработаны, но все выглядит достаточно гармоничным.

В тех же рамках классической нормы находится и стиль *мозаичной иконы Спаса Элеймона* начала XII в. (Берлин, Государственные музеи). Образ сохраняет еще отголоски укрупненности форм, подчеркнутой структуры драпировок, характерных для прежнего эта-



Спас Элеймон. Икона. Начало XII в.

па. Лепка лика лишена активной светотени, и впечатление объема создается расположением кубиков смальты и идеальной геометрической очерченностью. Движение смальты — деликатное и согласованное — словно стремится приблизиться к иконной глади. Поэтому и выражение лика гораздо более нейтральное и сдержанное, чем прежде. Гиматий Христа исполнен необычно: по золоту основной ткани проложены серебряные ассисты.

Мозаика в апсиде кафолика монастыря в Гелати, в Грузии, до 1130 г., представляет собой более резкий вариант искусства раннего этапа комниновской живописи. На первый взгляд здесь еще больше отголосков стиля XI в., но переживание пластики уходит. Главным становится не крупное сопоставление объемов, а расчерченность формы геометрическим узором, хранящая воспомин-



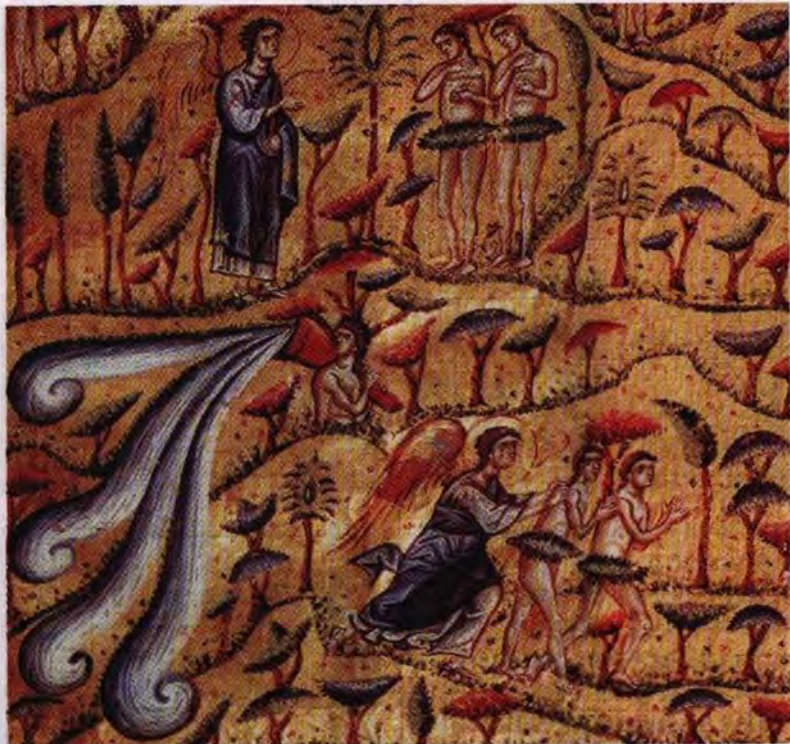
нение о прежних светотеневых контрастах. Нечто подобное можно было видеть в мозаиках Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. Однако в Гелати графика внутреннего узора меньше всего призвана фиксировать идеальную геометрию формы. Наоборот, именно она создает внутреннее напряжение, резкость, суровость. Обводки и линии, разделяющие форму, энергичны и не имеют изящества. Их роль — демонстрировать абстрагирующее начало, которому подчинена материя. При внешнем спокойствии облики персонажей отличаются явной аскезой, асимметричным сдвигом, за которыми — признаки будущей экспрессивной трансформации.



Архангелы в композиции «Богоматерь на престоле». Мозаика кафоликона в Гелати, в Грузии. 1130 г.

Богоматерь на престоле. Мозаика кафоликона в Гелати, в Грузии

Второй этап комниновского искусства (1130–1160-е гг.) обнаруживает более явные признаки перехода за границы классической нормы, нарастание экспрессии, усиление ритмической взаимосвязи, все более откровенные тенденции к динамической, драматической переработке способов воссоздания формы, приемов ее образного прочтения. Эталонными образцами этого периода являются миниатюры рукописей типа «Омилий» Иакова Коккиновафско-



Изгнание из рая. Миниатюра «Омилий» Иакова Коккиновафского. Вторая четверть XII в.

го (Париж, Национальная библиотека, gr. 1208) и икона Владимирской Богоматери.

Целая группа иллюминированных манускриптов, возникших около 1130 г., обязана своим происхождением императорскому скрипторию и его царственным заказчикам. Это «Омилии» Иакова Коккиновафского из Национальной библиотеки в Париже (gr. 1208) и в Ватикане (gr. 1162), Евангелие из Ватикана, исполненное по заказу императора Иоанна II (Urbin 2)⁵, Евангелия Бодлеанской библиотеки, Оксфорд (MS I.10), и монастыря Дионисиу на Афоне (cod. 4) и др. Ярко индивидуальная манера, четкость выражения нового стиля, обилие повторений позволяют видеть в миниатюрах осуществление своего рода целостной художественной программы.

Изменяются пространственные и композиционные решения. Они ориентированы на сложно развивающееся повествование с драматической линией развития сюжета. Пространство из нейтрального декоративного фона становится экспрессивной средой действия. Сложное динамическое взаимодействие форм в пределах одной композиции порождает особый художественный прием: сцены размещаются в нескольких планах-уровнях

пейзажа или архитектурного разреза. Нарушаются прежние ритмические законы построения изобразительной плоскости. Композиции густо «заселяются» большим количеством фигур, элементов архитектуры, деталей ландшафта. Подвижная среда, окружающая действующих лиц, последовательно подчиняется единому ритму: выются потоки вод, громоздятся острые гребни скал, изгибаются кресла и закручиваются подставки пюпитров. Подчеркнуто сложные ракурсы фигур, их движение, повороты, обилие профильных позиций, отвечая развитию окружающего, заставляют воспринимать композиции как единое, динамично организованное действо, в котором и персонажи, и среда вокруг них выступают как своеобразные «медиумы» связного ритма.

Вознесение. Миниатюра «Омилий» Иакова Коккиновафского. Вторая четверть XII в.





Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия монастыря Дионисиу на Афоне. Вторая четверть XII в.

Совмещая в пределах одного изображения несколько сцен, художники стремятся достичь впечатления развития действия во времени, «потока повествования». Возникают развитые иконографические изводы евангельских сюжетов, где в одной композиции соединяются несколько событий; рождается особый тип иллюстрации Евангелия, когда евангелист изображается с главной сценой своего повествования⁶. Многоплановость и многоаспектность бытия становятся факторами художественного сознания. Они не позволяют живописцам оставаться в пределах прежней, тщательно отобранной и лаконичной системы.

Цельному ритму, пронизывающему изображение, отвеча-

ют и подчеркнута динамично трактованные драпировки одеяний, сверхвыразительные жесты персонажей. В тканях последовательно обнажается графический рисунок, особую разработанность получают орнаментальные извивы материй, словно устремляющихся вслед за развивающимся действием (мотивы ласточкиных хвостов, повисающих зонтов и грибков, меандра). Линейный ритм заостряется еще больше благодаря тому, что все узоры тканей обводятся острыми белильными штрихами, скользящими по извивам материй. Форма не утрачивает классической плотности, но ей совершенно чуждо очарование обособленного статуарного существования. Трактовка ликов с поблескивающей поверхностью, сумрачной, напряженной карнацией, интенсивностью сияния бликов света отличается повышенной активностью и эмоциональностью. Колорит яркий, тяжеловесный, строящийся на сильных, контрастных цветовых сочетаниях, поражает часто нарочитой дисгармонией. Даже живописная техника в миниатюрах этой группы под стать остальным художественным средствам. Она утрачивает привычную византийскую деликатность и скрытность и становится сочной, демонстративной, откровенно экспрессивной. Мир, предстающий нашему взору в этом искусстве, — мир яркий, насыщенный эмоцией и страстностью, мир, рассчитанный не на спокойное созерцание, а на активное устремление к преображению, яростные поиски

благодати. В пределах XII столетия не существует столь же интенсивно окрашенной богословской линии, но можно думать, что сама возможность рационалистической ревизии православия (связанная с позицией Иоанна Итала и его учеников) могла вызвать рождение искусства, в котором прежняя рафинированная и нейтральная гармония сменилась активным утверждением истины. Во всяком случае, это искусство и этот вариант благочестия, культивировавшийся при византийском дворе и покровительствуемый Иоанном II, позволяют отчетливо представить среду, в которой родились все основные предпосылки будущего развития комниновского стиля на протяжении XII в.



Богоматери Владимирская. Икона. Ок. 1132 г.

Среди произведений этой эпохи центральное место принадлежит иконе *Богоматери Владимирской*, около 1132 г. привезенной на Русь из Константинополя, а в 1155 г. увезенной князем Андреем Боголюбским во Владимир. Икона эта — памятник самого высокого константинопольского ученого богословия, своеобразный пик в развитии стиля, не имсющий аналогий и повторений. Она представляла собой новый тип иконы — подвижной, переносной, двусторонней, которая могла свободно перемещаться в пространстве храма, и новый тип иконографии — Богоматери Гликофилуссы, в переводе с греческого «сладко лобзающей»⁷. По мнению многих исследователей, происхождение этого образа восходит к страстной литургии. Объятия Матери и Сына — свидетельство параллели детских забав и будущих крестных страданий Спасителя, в ласкании Матерью Младенца провидится Его будущее оплакивание. Оба мотива подчеркивали непреложность Воплощения Христа, конкретность существования Его плотью и, соответственно, реальность пережитых Им на кресте страданий. Не случайно в цикле песнопений Великого пятка Богоматерь называет Сына «гликис», «гликитатис» («сладкий», «сладчайший»), словно стремясь обратить время вспять и реальность Страстей заменить реальностью детских забав. Такое истолкование Богоматери Ласкающей подтверждается изображением на обороте иконы престола с символами Страстей (со-



Богоматерь Владимирская. Икона. Фрагмент.

хранилась живопись XVI в., но она повторяла древнюю композицию).

Для создания этой иконы (а аналогий ей не существовало в раннехристианском искусстве) византийские богословы и художники обратились к широкому кругу античных прототипов: от образов матери с припадающим к ней младенцем до образов жениха и невесты, Афродиты и Эрота. Однако тема земной, плотской любви в типе Гликофилуссы становится объектом христианской экзегезы. Она соединяет в себе целый клубок символических ассоциаций. Кроме мотивов жертвы (а они центральные для этого типа) это и образ брачного союза Христа Жениха и Церкви — Невесты Христовой. Это и выражение любви Бога к склонив-

шейся перед Ним Марии, а в ее лице — ко всему человечеству, которое Христос заключает в свои объятия. Тема телесного осуществления божественной любви, истинности Св. Даров и их пресуществления, очевидно, в этот период представляла для византийской церкви особый интерес. Не случайно в XII в. обязательным сюжетом храмовой росписи становится Евхаристия, наиболее полно выражавшая тему жертвенной любви Логоса к человечеству и тему буквального претворения христиан в единое Тело Христово. Приобщению единой плоти и крови Господа предшествовал обряд целования мира, когда члены находящейся в храме общины после возгласа «Да возлюбим друг друга!» целовались, демонстрируя любовное единение верных и предвкушение слияния в единое Тело Христово. Тесными объятиями, чистым целованием полнится византийское искусство этого времени. Это не только многочисленные образы Божьей Матери, целующей Богомладенца, но и целование чистых душ в «Лоне Авраамове», объятия Петра и Павла, лобызание Марии и Елизаветы. За этим стремительным наплывом любовных мотивов не только возросшая эмоциональность и чувствительность. В этих тенденциях — ощущение необходимости сплочения православных, единства Церкви со своим народом. Такая проблема остро встала перед

Византией и православным сообществом в преддверии латинской агрессии⁸.

Художественные и композиционные средства в иконе Богоматери Владимирской приобретают особую отточенность и остроту, соответствующую предельной интенсивности символического содержания. Важно подчеркнуть, что уникальность этого произведения состоит в соединении вещей, казалось бы, мало соединимых: абстрактного богословия и индивидуального опыта богообщения, без которого вряд ли состоялась бы живопись иконы. Главный эффект построен на соединении нечувственных плавей, придающих поверхности впечатление нерукотворности, с геометрически чистой, зримо выстроенной линией. Линейный ритм обострен и почти демонстративен, в его характеристиках уже предчувствуется движение к большей экспрессии. Но здесь эта тонкая грань не перейдена: главное содержание классического варианта комниновского искусства сохранено, поскольку линия нигде не противопоставляется объему. Линия — тонкая граница формы, но не единственное условие ее существования. Хотя эмоциональный предел уже здесь кажется достигнутым. Нейтральность характеристик отошла в сторону, эмоции обнажены, причем они касаются не только литургической символики иконы, но возведены на уровень трагического предвидения судеб мира.

Силуэт отличает плавная гибкость, льющийся, стекающий ритм, заставляющий взгляд бесконечно возвращаться к началу движения. Форма при всей ее легкости и невесомости хранит воспоминание об объемном строении: она воспринята как томограмма, послыйный отпечаток прежней пластики, поскольку соотношения слоев между собой отличаются глубиной и пространственностью «нормальной» — пластической живописи. Композиционное решение, соотношение двух фигур между собой — геометрически совершенны. Их легкость и ясность граничат с простотой и поэтому открыты глубинному смыслу. Линейная конструкция уже здесь обнажена. Контуры приобретают необычную «длинноту», певучесть и идеальность движения. Круговращение линий воспринято как отзвук бесконечного движения высшего порядка⁹.

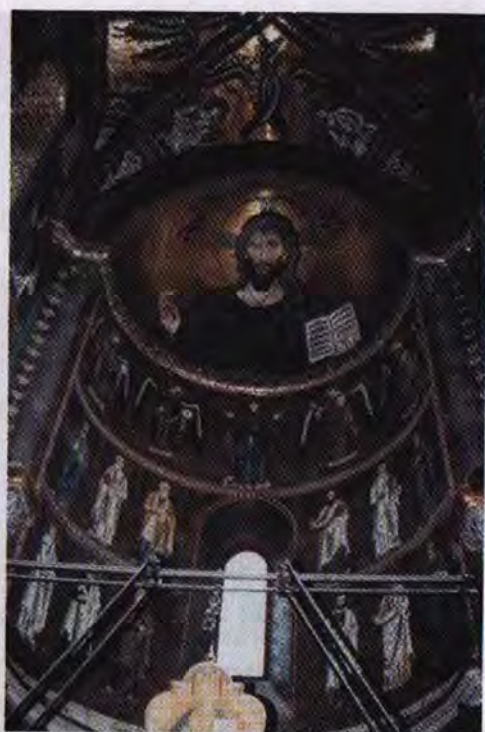
Письмо личного представляет собой один из самых совершенных образцов «комниновских плавей», соединяющих многослойную последовательную лепку с абсолютной неразличимостью мазка. Слои живописи — неплотные, очень прозрачные; главное — в их соотношении между собой, в просвечивании нижних сквозь верхние. Границы между нижними и верхними слоями не контрастны, огромное значение приобретают цветные приплески (рефлексы другого цвета), световая зона разрежена — так появляется плавь. Слои имеют разную плотность, они по-

разному приоткрывают и закрывают друг друга, что создает ритмичность, подвижность развития в пространстве тонких лессировок. Сложная и прозрачная система соотношения тонов — зеленоватых санкирей, охр, теней и высветлений — приводит к специфическому эффекту рассеянного, мерцающего света. Свет не связан с выявлением рельефа, он вообще не является средством объемной характеристики. Его художественная роль состоит в том, чтобы позволить глазу оценить глубину *пространственных* отношений. Именно поэтому свет в чистом виде нигде не изображается в этой живописи (исключение — тонкий мазок белил на гребне носа), излучающей свет изнутри, он присутствует в сокровенной глубине самой формы¹⁰.

Подобная многослойность и глубинность письма рассчитаны на особый тип созерцания: длительного медитативного погружения в живопись, параллельно с которым приоткрываются и глубины смысла. Неуловимость чувственной материи в этой иконе, ее предельная дематериализация соответствуют абсолютному претворению всех художественных средств в духовные. Кажется, что в ней нет ничего предметного, вещного, сделанного, и каждая частица поверхности духоносна. Иллюзионистические пурпурные описи на лике Марии (эти приемы, даже красные точки в уголках глаз, восходят к античной традиции), более плотное и открытое письмо лика Младенца, границы касаний плоти Матери и Христа приоткрывают нашему взору тайну «перетекания» божественного — в человеческое, телесное, земное. Зыбкое чувство «нераздельности—неслиянности», воплощения несозданного, «овеществления» нетварного Божества — одна из особых богословских и художественных задач этой иконы, осуществленных просто и в то же время неуловимо. Пронзительная благородная красота Богоматери — аскетического толка, все чувственное (начиная от пропорций) свелось здесь лишь к воспоминанию. Но аскеза ни в коей мере не предполагает огрубления или уничтожения плоти, перед нами — ее преображение. Материальная, чувственная красота умирает, она приносится в жертву для того, чтобы объединить мир на началах высшей любви. Трагическая эмоция сдержанна: ее отличает величая мера драмы и человеческого достоинства.

*Мозаиками базилики в Чефалу, в Сицилии*¹¹ (1148), открывается ряд произведений XII в., в которых разные грани образа, его художественного воплощения становятся более откровенными. Тонкая гармония иконы Богоматери Владимирской оказывается утраченной, произведения этого периода активнее выражают художественную позицию своих создателей, и их можно отнести либо к комниновскому маньеризму, либо к более классическому направлению, продолжавшему жить на протяжении всего столетия. Создание мозаик в Чефалу совпало с царствовани-

ем Мануила Комнина, временем широкой экспансии византийского искусства, блистательной работы константинопольских художников по всему миру, реанимирующих славу великой Римской империи, о возрождении величия которой грезил император. Базилика в Чефалу открывает ряд роскошных византийских ансамблей в Сицилии, явившейся, по мнению Э. Китцингера, в середине столетия «средокрестием» развития столичного искусства¹². Мозаики Чефалу (завершенные в апсиде чуть позже практически одновременного начала работ в двух других сицилийских циклах — Палатине и Марторане) — отправная точка для понимания общей эволюции, места в ней каждого отдельного памятника.



Собор в Чефалу. Мозаики апсиды. 1148 г.

Исполненный константинопольскими мастерами по заказу норманнского короля Рожера II, этот ансамбль при всей высоте своего качества находится за пределами столичной нормы, ибо сочетает византийское совершенство художественного исполнения и глубину духовного смысла с необыкновенной, чуть варварского толка, праздничной роскошью (эта характеристика, впрочем, не касается стиля). Система декорации модифицирована к интерьеру базилики. Поэтому Пантократор здесь представлен в конхе апсиды. Под ним — Богоматерь с предстоящими архангелами, еще ниже — два яруса апостолов в рост. В своде пресбитерия — силы небесные (завершены, как и пророки и праотцы в верхних регистрах хора, к 1166 г.). На стенах хор — регистры святых: праотцы, пророки, отцы Церкви, диаконы, воины (расположены в нижних регистрах хора, по мнению В. Н. Лазарева, они были созданы около 1150 г.). В жестком распорядке чинов, возможно, сказываются отголоски западных вкусов с характерным для них вниманием к иерархической структуре земной Церкви. Поверхность стены, несмотря на то что изображены отдельно стоящие фигуры, решена как сценическое целое, рождающее ощущение продолженного, переходящего движения. Здесь, конечно, нет той всеобъемлющей динамики, которая отличает рукописи группы



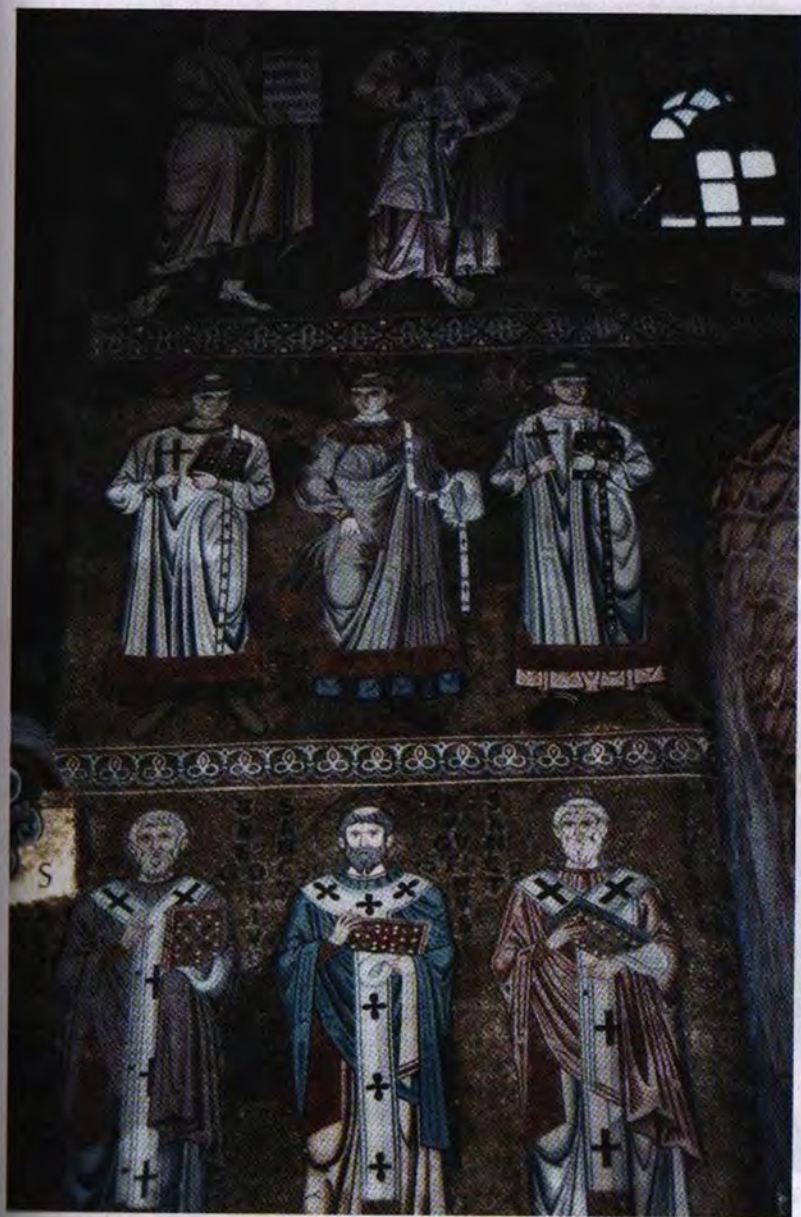
«Омилий» св. Иакова. Но фигуры представлены в легких ракурсах, в скользящих разворотах друг к другу, с перекрестным движением взоров, так что стена приобретает целостную ритмическую организацию.

Фигуры в рост, выполненные с обязательным античным хиазмом, отличаются строгостью и совершенством классического, пропорционального строя. Лишь ноги апостолов чуть укрупнены, но, вероятно, в этом сказался тонкий расчет на взгляд снизу. Движения и позы сдержанны и изящны. Силуэты менее текучие и плавные, чем было принято в это время, в них сохраняется чувство конкретной формы. Материя невесома, но воспроизводит подлинную антропоморфную структуру. Крупный масштаб делает фигуры зрительно естественными и убедительными, хотя все отношения веса и тяжести сняты. Проработка форм, складок драпировок кажется идеальной: точный античный рисунок сочетается здесь с легкой уплощенностью рельефа, позволяющей более активно продемонстрировать ритмическую перекличку одеяний разных фигур. Рельеф складок создан не пластической лепкой, а острым костяком рисунка и световой проработкой. Линии и свет определяют внутреннюю энергию формы. Она прямо на глазах собирается, сублимируется в графических контурах, «овеществляющих» силу духа. Линейная стилизация демонстрирует не только облегчение материи, бесплотность, но и внутреннюю экспрессию. Графика в этой мозаике была бы жесткой, если бы не изящество и особое аристократическое благородство форм. Ка-



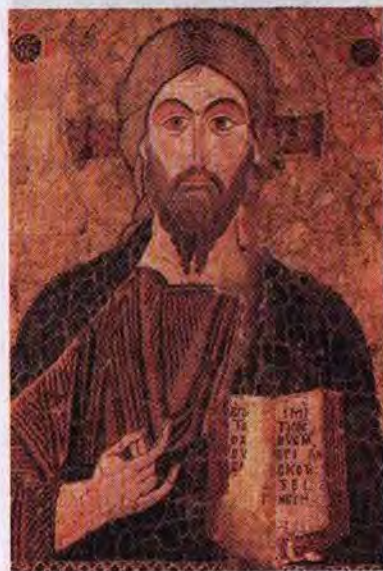
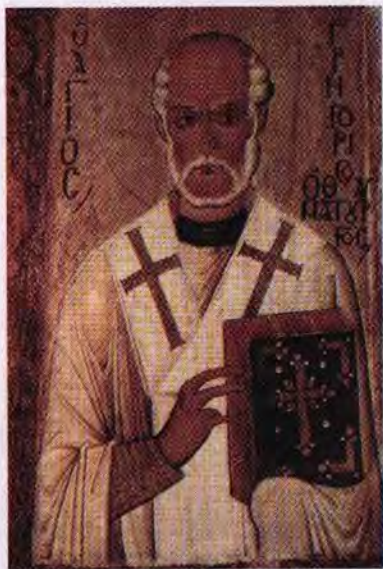
Спаситель. Мозаика апсиды собора в Чеффалу
Апостольский чин. Мозаика апсиды собора в Чеффалу

зах собирается, сублимируется в графических контурах, «овеществляющих» силу духа. Линейная стилизация демонстрирует не только облегчение материи, бесплотность, но и внутреннюю экспрессию. Графика в этой мозаике была бы жесткой, если бы не изящество и особое аристократическое благородство форм. Ка-



Святительский чин. Мозаика апсиды собора в Чефалу

жется, что в основе художественной системы мозаик Чефалу лежит принцип абсолютной интеллектуальной проницаемости мира и даже того, что за пределами мира. Это порождает ясность, строгость, прозрачность художественного языка и внутреннего смысла. Духовное здесь осознано как интеллектуальное и строится по законам ясной логики, заставляя вспомнить утвер-



Григорий Чудотворец. Икона. Вторая половина XII в.

Спаситель. Икона. Вторая половина XII в.

ждение Пантевгена, что Христос пользовался силлогизмами. Поликлетовские пропорции и античный строй рисунка драпировок возникают здесь как результат увлеченности эллинской философией, но только не на уровне эмоционального переживания, а в качестве своеобразного «скелета» — жесткой конструкции мышления. Рядом с волевой собранностью, остротой и обнаженностью психологического результата есть и другое — развешествление слишком плотных контуров (употреблением, в частности, серебряных кубиков смальты, как бы припудривающих линии), обилие золота, нарядного сияющего цвета.

Второй половиной XII в. датируются две иконы, продолжающие линию мозаик Чезалы: образ Григория Чудотворца из петербургского Эрмитажа и мозаичная икона Спасителя из Национального музея Флоренции. Внешне они мало похожи, однако по художественным приемам восходят к единому идеалу. Впечатление плотного сияющего света, исходящего ликами, достигается в иконе Григория необычным для XII в. бессанкирным письмом на охристой прокладке, во флорентийской иконе — идеальной мерой, найденной в соотношении ровного гладкого тона карнации с точными, как бы вырезанными, но светлыми линиями контуров. Едва намеченный, паутинный рельеф складок эрмитажной иконы заменяется в образе Спасителя тончайшей металлической сетью, напоминающей перегородчатую эмаль. Сдержанный, почти монохромный колорит демонстрирует

благородную меру в понимании аскезы, никоим образом не связанной с деформацией телесного состава, но придающей эфемерность формам.

Классическую линию в искусстве XII в. поддерживают мозаики Палатинской капеллы в Сицилии. Придворный храм, посвященный апостолу Петру, был построен Рожером II между 1132

и 1140 гг. Ранней даты возникновения декора капеллы придерживались В. Н. Лазарев и Э. Китцингер. О. Демус, видевший в декорации капеллы перемены, связанные с перedelкой памятника при Вильгельме, наследнике Рожера, датировал Палатину 1166 г.¹³ К сожалению, как и Марторана, Палатинская капелла пострадала от реставрационных вмешательств XIX в., что затрудняет исследование. Однако целый ряд обстоятельств не позволяет отнести все мозаики Палатины к концу XII в. Мозаики купола, барабана и алтарной части относятся к эпохе Рожера II, росписи трансепта — к 1143–1150-м гг. Центральный и боковые нефы выполнены на втором этапе работ (1150–1160-е гг.) следующим поколением мастеров, они используют усиленную линейную стилизацию и острую световую разделку.

Первоначальная фигура в центральной конхе не сохранилась. В конхе диаконника представлена полуфигура апостола Павла. Существует мнение, что в конхах всех трех алтарей находились полуфигуры апостолов, в том числе и патрона храма — апостола Петра. В куполе изображен Христос Пантократор, окруженный небесной архангельской стражей. В тропеях — фигуры сидящих евангелистов, а в узком барабане — полуфигуры пророков. Над жертвенником — фигура Богородицы. На южной и северной стенах представлен праздничный цикл. Считается, что распорядок сцен южной стены, обращенной к королевской ложе, определен стремлением возвеличить королевскую власть. Поэтому здесь помещены сюжеты, восходящие к античной императорской иконографии, — «Бегство в Египет», «Преображение», «Вход в Иерусалим». Во всех композициях Спаситель предстает как триумфатор¹⁴.

Центральное пространство оформлено символически значимым противопоставлением Благовещения (восток) и Сретения (запад) на главных подпружных арках в средокрестии. Идейной основой объединения этих эпизодов была тема Богородицы, не знавшей мук рождения ребенка, но познавшей крестную муку во время страданий своего Сына: «Тя видяще нага на древе, без слова, Чадо Мое, душу мою пройде по речению Симеона страдания». Благовещение же должно подчеркнуть готовность Богородицы к жертвенной роли в деле спасения уже при Воплощении Господа. Еще один круг ассоциаций, объединяющий эти две ком-

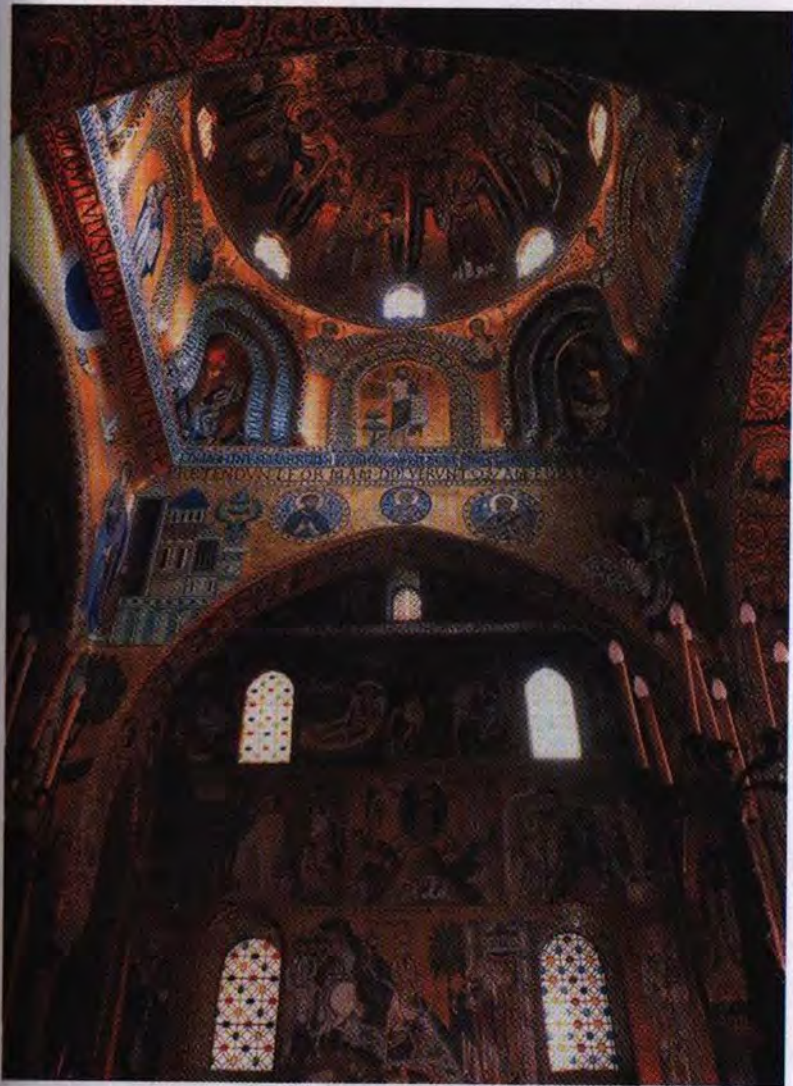


Мозаика купола Палатинской капеллы в Палермо. 1132–1140 гг.

позиции, — тема храма, не случайно в Палатине они и располагаются в самом центре храмового пространства, окружая место, откуда звучало слово Евангелия. Благовещение — «главизна» христианского спасения и образ «благой вести» (Евангелия), Сретение — образ принесения Спасителя в храм. В последовательности литургии Малый вход (вынос Евангелия) и Великий вход (Восшествие Христа во храм вместе со Св. Дарами, знаменующими его жертву) преемственно связаны друг с другом. Сретение и означало принесение в храм чистой жертвы — совершенной плоти Богомладенца. В Марторане, копирующей эту программу, во лбу западной подпружной арки появляется киворий — престол, на котором будет закалаться чистая жертва во спасение верных. Менее значимым, но тоже существенным было противопоставление на склонах сводов в рукавах трансепта «Рождества Христова» (южный) и «Успения». Литургический символизм этих эпизодов воплощает тему трапезы — престола, фигурирующего в центре обеих композиций: в «Рождестве» это ясли Младенца, в «Успении» — ложе Богоматери¹⁵. В нижнем ярусе — фигуры отдельных святых, в том числе первого парижского епископа Дионисия и Мартина Турского¹⁶.

Ранним мозаикам Палатины присущи ясность и гармоническая одухотворенность. В них нет линейной обостренности и нервной хрупкости мозаик Чефалу, отсутствует концентрированная духовная энергия, обязательная для образов этого собора. Стиль декора Палатинской капеллы мог бы показаться почти вялым, не будь такого завораживающего обаяния гармонии, мерности и спокойствия. Композиции отличает свобода и монументальный размах, им присуща естественная сценичность. Даже в сложно построенных изображениях (как «Рождество Христово») существует некий неделимый центр, символическое ядро сюжета, вокруг которого и в подчинении которому выстраивается все остальное. Как правило, этот центр концентрирует в себе внутренний смысл изображения и обязательно выделен масштабом. Он не просто доминанта сцены, но его духовная константа, которая высвечивает смысл всего остального. В Рождестве — это возлагающая Младенца-жертву на ясли-престол величественная, окруженная светлым коконом подушки фигура Богоматери. От нее, от Младенца, от самой пещеры исходит золотое свечение, вскрывающее истинную меру происходящего: небо — вертеп, престол херувимский — Дева, ясли — вместилище Невместимого. В сцене «Вход в Иерусалим» таким центром становятся укрупненные и расположенные в свете золотого потока, бегущего с горки, фигуры собеседующих Христа и Петра — Мессии и того, кто угадал в нем Сына Божьего.

Ритм композиций — крупный, но сдержанный и мерный. Связанность сцен воедино возникает благодаря не орнаменталь-



Палатинская капелла в Палермо. Вид подкупольного пространства и южной стены

ному узору, а согласованности в отношениях фигур, форм. Пространственность построения постоянно учитывает возможность движения из глубины к переднему плану. Всем жестам, взглядам присуща особая значимость, подчеркивающая смысловую наполненность и человеческую меру происходящего. Большое значение имеет объединение композиций взглядами, фиксирующими душевную заинтересованность в собеседнике, — *sacra conversatione*. Контуры — гибкие, движения складок — плотные, округлые, гармоничные. Линия нигде не преобладает, напротив, ее упругий узор выявляет крупность форм, обширность личного.



Вход в Иерусалим. Мозаика южной стены Палатинской капеллы. 1142—1150 гг.

Белильная разделка всюду тает, растворяется в цвете, нигде не расчленила форму жестко. Линия часто утолщается, хотя нигде не грубеет, мягким движением фиксируя округлость объема.

В попытках найти источник стиля мозаик Палатины, объяснить непохожесть его на стиль композиций Чефалу и Мартораны Э. Китцингер посчитал, что мастера, создавшие эту роспись, отталкивались от стиля вотивной мозаики южной галереи храма Св. Софии Константинопольской. Более того, это были императорские художники, некогда работавшие в главном храме столицы¹⁷. Действительно, в этих произведениях много общего: округлый, идеально выточенный, но полый объем, изящество, подтянутость и точность в ведении линии. Но складывается ощущение, что стиль и образность мозаик Палатины отличают большая звучность, энергия и наполненность, чем портреты в храме Св. Софии. Возможно, в формировании стиля Палатины принимали участие и другие источники — такие, например, как энергичное и более суровое искусство мозаик в Гелати, тоже исполненных мастерами, прибывшими из византийской столицы.

Иное место в структуре византийского искусства XII в. занимают мозаики *Мартораны* — собора *Санта Мария дельи Амиральи*. Они были созданы в 1146—1156 гг. по заказу сподвижника Рожера II адмирала Георгия Антиохийского. Система росписи храма, посвященного Богородице, сочетает найденное в Чефалу и в Палатинской капелле. Марторана — крестово-купольный храм на четырех колонках, поэтому ее декорация в центральной части

ориентируется на Палатинскую капеллу. В скуфье купола — довольно необычная фигура Спасителя, восседающего на престоле. Вокруг него представлены низко склоненные архангелы. В барабане — пророки в рост. В глубоких и узких тромпах, на которых покоится купол, — фигуры сидящих евангелистов. Центральное пространство, так же как в Палатине, фланкировано «Благовещением» и «Сретением», занимающими восточную и западную подпружные арки. На склонах крестчатых сводов — апостолы в рост. В западном коробовом своде — напротив друг друга сцены Рождества Христова и Успения Богородицы. В боковых апсидах — родители Марии Иоаким и Анна. На западной стене нартекса представлена ктиторская композиция: Георгий Антиохийский перед Богородицею Агнесоритиссой и его царственный сюзерен — норманнский король Рожер II, которого коронует Спаситель.

Живопись Мартораны хотя и сохраняет величавость и благородную красоту византийского искусства, все-таки, в сравнении с мозаиками Чезалы и Палатины, отличается примитивизацией

Собор Санта Мария дельи Амिरальи (Марторана). 1143 г. Мозаика купола





Рождество Христово. Мозаика южного свода собора
Санта Мария дельи Амिरальи. 1146—1151 гг.

художественного языка. Формы выглядят чуть более жесткими, более прямолинейно расчлененными. Ракурсы утрачивают органичность, возникают тенденции к острой деформации силуэтов, неожиданным, экспрессивным позам, остро обозначенным мотивам движения. Ритм складок укрупнен и утрирован, драпировки распадаются на отдельные фрагменты. Линейный ритм также обнаруживает утрату естественности, иногда он выглядит условным и схематичным. В композиционных построениях резко подчеркнуто конструктивное начало, зрительная симметрия. Стремление к выявлению геометрической конструкции композиции характерно для этого времени и обнаруживается около 1160-х гг. повсюду.

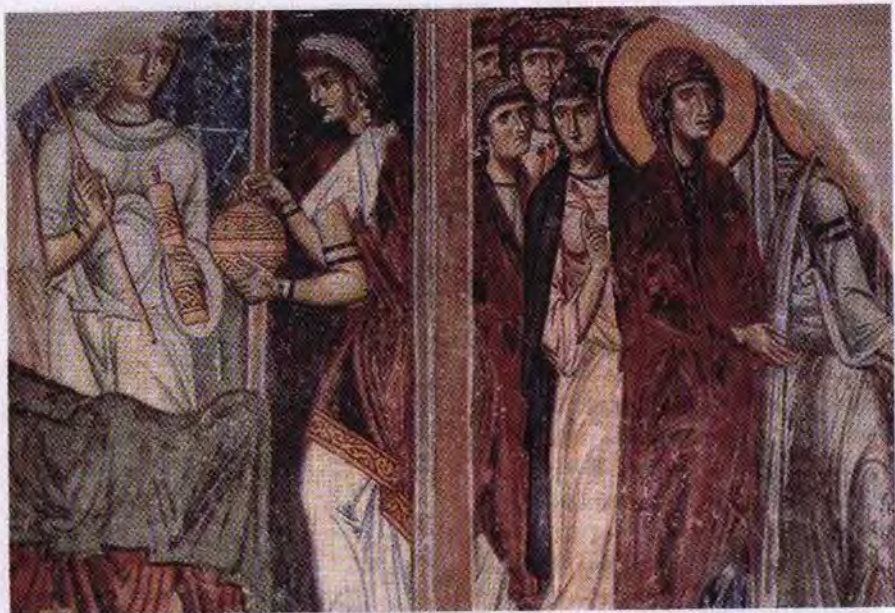
Однако многим композициям Мартораны присуща типично латинская неорганичность восприятия архитектуры: она не оживает пространством в живописи, но используется как плоская поверхность картины. Так, совершенно неестественными с точки зрения строгого византийского вкуса выглядят архангелы, «ползущие» на четвереньках по кругу купола, втиснутые в узкие трюмпы и сплюснутые фигуры евангелистов или «присевший на корточки» Павел, склонившийся перед ложем Богоматери. Существуют погрешности в пропорциональном строе, характере движения фигур. Тем не менее эти изъяны — лишь легкий флер на все еще прекрасной и исполненной совершенства мозаике. Лица стоящих апостолов (их фигуры очень крупные, хорошо читающиеся в небольших угловых ячейках, перекрытых крестовыми сводами, опирающимися на тонкие колонки) исполнены индивидуальности и благородства. Тонкое и очень тщательное мозаичное письмо ликов практически исключает характерную для этого периода белильную разделку, а немногочисленные живые блики трактованы как скользящий по поверхности округлого объема свет. Колорит в фигурах апостолов отличается сложной гармонией переливчатых светлых оттенков. Особенно хороши лики прародителей в конхах жертвенника и диаконника, их фигуры обрамлены снизу плодоносящими деревьями. Линия в

ликах Иоакима и Анны словно с особой завораживающей медлительностью и осторожностью фиксирует сияющую плоть тех, кому суждено передать свою кровь Деве и через нее — Спасителю. Несомненно присутствие разных художественных почерков, разных мастеров, исполнивших этот ансамбль. По мнению Э. Китцингера, генезис мозаик Мартораны связан со стилем Дафни. Некоторые образы (например, Богоматерь в «Благовещении» и «Рождестве Христовом») позволяют ощутить эту связь. Особенности композиций Мартораны в сравнении с ансамблями, которые послужили для нее образцом, не только в большей «продвинутой» стилистики по пути эволюции в глубину XII в., но и в более чуткой реакции на местную среду, в которой художники Мартораны не захотели или не сумели выдержать классический византийский стандарт. Важно подчеркнуть существенную закономерность в соотношениях трех сицилийских ансамблей. Созданные с незначительным хронологическим разрывом, они разнятся не только эволюцией стиля как такового. Еще более эти мозаические циклы отличает несходство источников, разный генезис, принадлежность к разным стилистическим вариантам.

Эталоном образцом искусства второй половины столетия являются *фрески церкви Св. Пантелеимона в Нерези, в Македонии* (1164), — центральный памятник стиля так называемого комниновского маньеризма. Как и памятники византийской живописи в Сицилии, фрески Нерези относятся ко времени правления Мануила Комнина (1143—1180), блестящего полководца, мечтавшего о возрождении былого величия Римской империи. Именно в годы его пребывания на престоле экспансия византийского искусства приобретает грандиозные масштабы, вторя активной внешней политике. Храм в Нерези воздвигнут и украшен принцем Алексеем Комнином, внуком императора Алексея, сыном его дочери Феодоры и Константина Ангела. Не приходится сомневаться, что для украшения постройки, донатором которой выступало лицо царской фамилии, были приглашены луч-



Христос, коронуемый Рожера II. Мозаика нартекса собора Санта Мария дельи Амिरальи



Рождество Богоматери. Введение во храм. Фрески церкви Св. Пантелеймона в Нерези. 1164 г.

шие столичные мастера¹⁸. О значительности заказа свидетельствует и продуманность программы, вдохновленной лучшими богословскими умами Константинополя. Крестово-купольный храм типа «вписанного креста» имел пять куполов. Каждый из них был украшен образом Спасителя. В угловых куполах на востоке — «Спас Эммануил» и «Христос-священник», на западе — «Нерукотворный образ» и «Спас Ветхий Денми», в центральном куполе — Пантократор. В апсиде, в конхе, — Богоматерь Знамение, ниже — сцена Причащения апостолов, под ней — «Поклонение жертве», где в центре процессии склонившихся архиереев находилась Этимасия (Престол Уготованный) с символами Страстей и голубем — символом Св. Духа. Алтарь фланкировали фрески-иконы в специальных резных беломраморных киотах: образы патрона храма св. Пантелеймона и Богоматери с Младенцем.

Нижний ряд наоса занимают монументальные фигуры монахов и отшельников. В отличие от традиционного места, отводимого им в системе декорации, в Нерези преподобные представлены в основном пространстве храма. Это обстоятельство отражает монастырское назначение церкви Св. Пантелеймона, до известной степени свидетельствуя и о возросшем значении монашества в обществе. Фигуры монахов, держащих в руках развернутые свитки, представлены в легких поворотах в восточную сторону, точно так же, как фигуры Св. отцов в нижнем ярусе апсиды. Композиционно и символически монашеский чин упо-

доблен святительскому в алтаре — персонажи того и другого ряда участвуют в Поклонении Жертве: святители — совершая возношение, монахи — подвизаясь в богомыслии и песенном восхвалении Господа. На сводах и под ними, в верхнем ярусе стен, располагались праздничные сцены. Принцип их размещения и прочтения подчинялся риторическому контрасту, в соответствии с которым сцены детства Христа и Богородицы (южный рукав креста) были противопоставлены страстному циклу (северный рукав креста). Литературной основой программы росписей могли стать тексты гимнографа Григория Никомидийского, построенные на последовательной антитезе объятий Богородицы и Младенца — объятиям Марии и мертвого Христа. Своеобразный ключ к прочтению общего замысла можно видеть в строках плача Богородицы, обращенного к Сыну: «Свете Мой, Боже Предвечный и Творче Всех тварей, Господи! Како терпиши страсти на кресте, — Чистая Дева, плачущи, глаголящи, — О страшнем Твоем рождестве, Сыне Мой! Паче всех матерей возвеличена бых аз, но, увы, Мне ныне, Тя видяще, распаяюся утробою!»

Риторической антитезе, положенной в основу программы, отвечает и контраст художественных позиций, запечатленных в разноплановых эпизодах. Антикизирующему плотному письму, исполненному классических реминисценций, нарядному колориту в таких композициях, как «Рождество Богородицы», «Введение во храм», «Сретение», противопоставлены рафинированно-аскетические приемы в сценах «Оплакивание», «Снятие со креста» и др.

Богословские идеи, заключенные в этих фресках, теснейшим образом связаны с проблематикой литургических споров около середины XII в. Рационалистическая ревизия Иоанна Итала и его последователей заставила пересмотреть и уточнить основные формулировки христианской догмы, касающиеся темы Воплощения, актуальности присутствия во Христе человеческой природы, реальности Страстей и единственности второго лица Троицы остальным ипостасям. На зримость доказательства этих идей, на иллюстрацию спорных моментов литургической молитвы («Ты еси Приносяй и Приносимый, Раздаяй и Раздаваемый»), свидетельствующих участие в жертве Троицы, направлено большинство монументальных циклов этой эпохи, в том числе и фрески церкви в Нерези¹⁹. Главным христианским смыслом цикла в Нерези стала великая мысль о необходимости и неизбежности страстей, страданий в свершении замысла божественного домостроительства. Эта мысль предполагает глубоко человеческий, пронзительно драматичный аспект в понимании мира и человека, безмерно далекий от сияющего, завершенного и самодовлеющего космоса мозаик Дафни. В этот идеальный космос входит Богочеловек, и его вхождение трагично. Его жертва не-



Мученик Нестор. Фреска церкви Св. Пантелеймона в Нерези. 1164 г.

логична с точки зрения уже состоявшейся античной гармонии мироздания, она некрасива, неэстетична, но именно в ней открывается глубокий человеческий смысл развития мира. Иудейский эпический образ раба Яхве «без роду и племени» оборачивается конкретной человеческой болью и чревной материнской печалью. Этот образ обретает пронзительную человеческую индивидуальность. Совершенный космос утрачивает обьективированный, вечный смысл, далекий и чуждый проявлениям личного. Индивидуальное начало, личная жертва Иисуса кладутся в основу мироздания. Его боль становится «главой угла», созидущей Дом. Не случайно один из церковных писателей этой эпохи, Николай Мессарит, пишет: «Почему Христос — центр мира? Потому, что Он — острие, пронзающее нашу душу»²⁰.

Для воплощения этого необыкновенного замысла художники храма в Нерези избирают особые живописные средства. Легкое и динамичное течение фризových сцен детства Богородицы и Спасителя, их естественный, скользящий вдоль поверхности стен ритм, акцентирование пластики, внимание к портретности персонажей, деталям сменяется в сценах страстного цикла иным: для эпизодов этого ряда избраны необычно обширные панорамные развороты. Низкие и очень широкие форматы композиций, низкий горизонт указывают на космогоничный характер происходящего. Место действия «Снятия со креста», «Оплакивания» — Вселенная. Очень темные, оттенка маренго фоны подчеркивают глубину и трагичность звучания изображенного, приобретающего благодаря напряжению темного и холодного синего цвета трансцендентные черты. Широте пространствен-



Оплакивание. Фреска церкви Св. Пантелеймона в Нерези

ных разворотов противопоставлена компактность и цельность человеческих групп, кажущихся беззащитными в огромном космосе. Их идеальная построенность, апеллирующая к четким геометрическим формам пирамиды, треугольника, совершенно непохожа на органичный и вольный рисунок бытия в сценах детства Марии, других праздничных эпизодах. Формульный характер сюжетов страстного цикла заставляет воспринимать их композиции как воплощение отвлеченной гармонии космических сфер, как свидетельство исключенности их из жизненной вязи, принадлежности их к явлениям высшего порядка. Четкий геометрический каркас, побуждающий вспомнить увлечение идеальными геометрическими фигурами в духе неоплатонизма, распространенное в XII в., позволяет при всей линейной стилизации этой росписи избежать орнаментальной стихии, характерной для поздних произведений комниновского маньеризма. «Красота лишь извне осознается как соотношение цвета и объема, с точки зрения духа она есть идеальная геометрическая форма», — утверждает Николай Мессарит²¹.

Фигуры подчеркнуто длинны, хрупки, вытянуты. Силуэты их отличаются легкостью и полным пренебрежением анатомическими законами. Всомогущество утонченной линейной графики заставляет их гнуться, вытягиваться и складываться под невообразимыми углами. Органика остальных праздничных сцен здесь принципиально отвергнута, спиритуализация формы начинается уже на уровне силуэта. Законченность общих очертаний тонких фигур помогает выявить их полную бесплотность. Эфемерные тела предстают в невероятных поворотах, наклонах, они

словно преломляются от боли, трагичности происходящего. Ритмика сочетает синкопированные изломы со скользящим широким эпическим движением. Особой экспрессии ритм достигает в «Оплакивании». Аналогий иконографии этого типа не существовало в раннехристианском искусстве. Для создания исключительной по экзальтации сцены оплакивания в храме Нерези, поражающей резкой, некрасивой позой Богоматери, подложившей ногу, согнутую в колене, под тело Сына, выражением искаженного трагической судорогой ее лица, был использован рискованный античный образец — Эос с телом Мемнона, а также маски античной трагедии²². Далекая от классических правил византийской эстетики, откровенная поза Божьей Матери

позволяет с особой силой передать идею, центральную для Страстной литургии: Христос как живое дерево, проросшее из благостной материнской утробы. Поцелуй и поза Марии заставляли верных пережить судорогу материнской боли, не позволяющей Богоматери положить тело Сына на землю — отдать его «утробе» мертвых²³, как свое личное горе. Одновременно они выражали догмат единосущности вневременного Отца и родившегося на земле Сына, подчеркивая острую реальность Воплощения Христа в лоне Марии, Его жертвы и смерти²⁴. В свершении божественного замысла спасения главенствует необходимость страстей, пережитых как реальная человеческая драма.

Особое внимание отводится цветovým решениям. Нежные, тонченные красочные оттен-

ки, «модулированные» линиями различных цветов²⁵, казавшиеся яркими и жизненно сочными в праздничных сценах, становятся в эпизодах страстного цикла, на фоне космической черноты окружающего пространства, бесплотными, светлыми и фосфоресцирующими. Головы всюду вылеплены очень пластично, скульптурно. Но в моделировке ликов тоже можно проследить осмысленную дифференциацию. Так, лица юных святых Пантелеймона и Трифона исполнены чисто античного очарования,

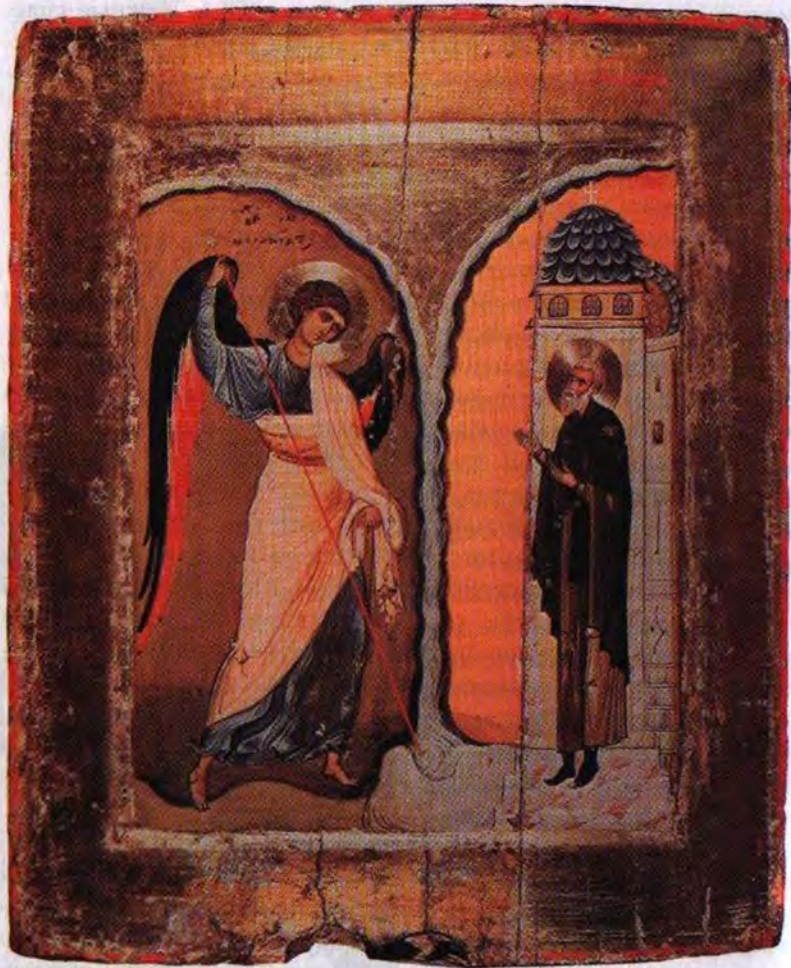


Иоани Златоуст. Фреска апсиды церкви
Св. Пантелеймона в Нерези

модифицированного, конечно, в условиях XII в. Нежные сплетающиеся нити разных оттенков создают деликатную поверхность объема. Более резко, плотно, с акцентом на определенности и конкретности запечатленного трактованы лики в эпизодах, призванных подчеркнуть реальность Боговоплощения и существования Христа плотью на земле. Моделировка здесь очень сочная, на санкирной — зеленоватой основе, с активными румянами. Смуглость карнации подчеркивает живой, «жирный» блеск смело брошенных белильных мазков. Иначе сделаны лики святых отшельников и монахов, заполняющих нижние ряды росписи. Здесь повсюду употреблено так называемое бессанкирное письмо, карнация — светящегося желтоватого оттенка, белила ей не противопоставлены столь резко, это должно свидетельствовать об особых качествах материи святых подвижников — просвещенной, преображенной. Необычностью отличается манера исполнения ликов в сцене «Поклонение жертве» (в апсиде). Последовательное применение интенсивной белильной линейной стилизации, разграфляющей лики, «сседающей» плоть и делающей их столь непохожими на лики персонажей в остальном пространстве храма, принято объяснять удаленностью апсиды от места нахождения молящихся, в связи с чем моделировка личного намеренно усилена и далека от естественной. Думается, в основе этого различия — тоже смысловые интенции. Архиереи, участвующие в поклонении жертве, предстоят божественному свету. Их плоть высвечена неземным сиянием и приобретает характер негатива.

Особенности стилистического языка нерезской росписи делают очевидным происхождение этого искусства из широко распространенного в XII в. направления комниновского маньеризма. Вместе с тем программный характер этой росписи, высота исполнения, редкая острота интеллектуального прозрения, масштаб и концентрированность содержания определяют ее совершенно уникальное место в контексте культуры XII столетия.

К иному полюсу комниновского искусства принадлежит блистательная икона *«Чудо архангела Михаила в Хонех»* из монастыря Св. Екатерины на Синае (последняя треть XII в.). Хотя мастер иконы активно использует арсенал художественных средств, заимствованных из Нерези, для него это лишь профессиональный язык, не затрагивающий сути образа. Происходит своеобразная «академизация» стиля маньеризма, выхолащивание его внутренней сути, изначально рассчитанной на активность чувств и открытость эмоций. В слишком симметрично построенной композиции есть черты застылости, не снимаемой нарядностью и плотностью эмалевого цвета и лощеностью форм²⁶. Аналогии этой иконе — во фресках церкви Св. Георгия в Старой Ладоге, в



Чудо архангела Михаила в Хонех. Икона. Последняя треть XII в.

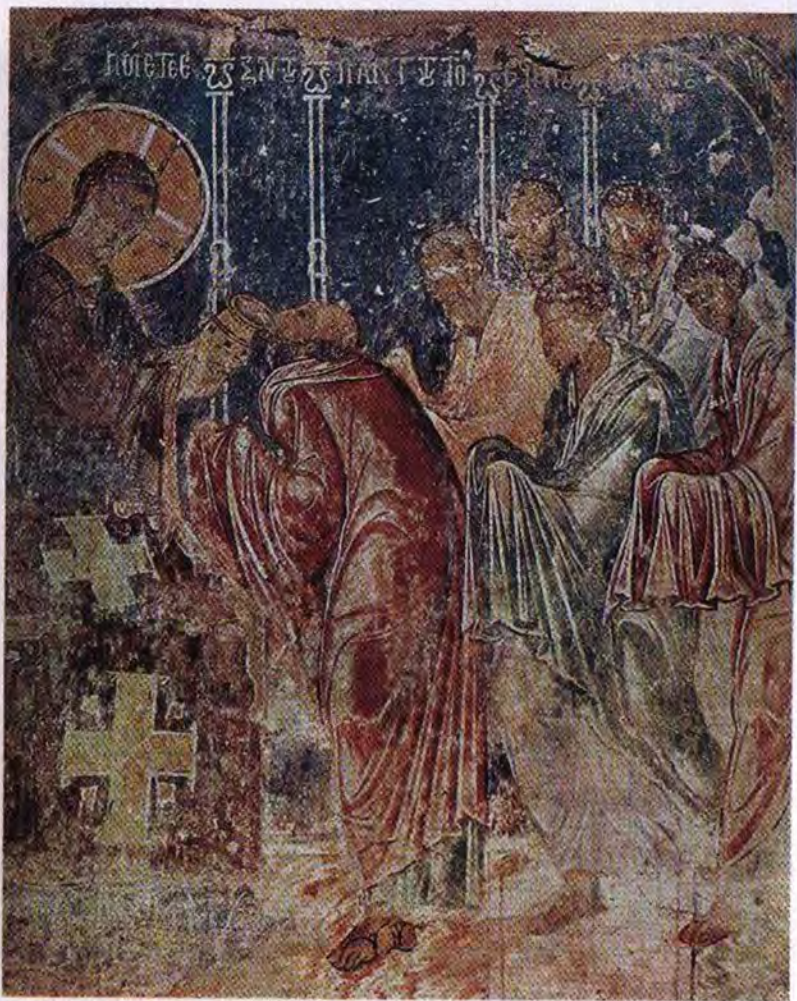
очень близком к последним образе *Спаса Неукротимого* (Москва, Государственная Третьяковская галерея).

К классическому кругу в искусстве XII в. принадлежат фрески церкви *Всех Святых в Бачкове, в Болгарии*. Монастырь и храм в нем были устроены в 1083 г. на средства доместика императора Алексея Комнина — Григория Пакуриани. Грузинский ктитор монастыря специально оговорил в типике (уставе) ограничения по пострижению в этот монастырь греков. Время создания росписи дискутируется. Третьей четвертью XII в. (ок. 1170 г.) датировали фрески в Бачкове В. Н. Лазарев и Э. Бакалова. Л. Мавродинова предложила считать фрески более древними (второй четверти XI в.). За раннюю датировку (сразу после возникновения монастыря, около 1083 г.) высказалась Д. Мурики, ее поддержа-

ла О. С. Попова²⁷. Вопрос хронологии в отношении этого ансамбля имеет особое значение, ибо перемещение датировки к рубежу XI и XII вв. существенно изменяет наши представления о художественной эволюции в этот период. Кажется, ключ к поиску верного решения может быть обнаружен в анализе пространственных отношений росписи, всегда являющихся наиболее точным катализатором стилистических процессов.

Архитектурный тип храма ориентирован на двухэтажную церковь-усыпальницу Романа Ликапена в Константинополе, хотя постройка в Бачкове гораздо проще. Это двухэтажный храм-костница. Поэтому роспись, как и архитектура, связана с погребальным назначением сооружения. Росписи первого этажа (крипты) — «Страшный Суд» в нартексе, Деисус в апсиде самого храма и там же изображение заупокойной литургии. На западной стене крипты — «Видение Иезекииля» с явлением мертвых, встающих из гробов (Иезек. 37:1–14). Эта сцена повторена еще раз в верхней церкви, в притворе, рядом с композицией «Собор Всех Святых». В основном пространстве храма второго этажа в апсиде — «Богородица на престоле», под ней — «Евхаристия», ниже — «Поклонение жертве». На стенах представлен цикл праздников, к сожалению сохранившийся не полностью. В нижнем ярусе — отдельно стоящие святые, среди которых много грузинских подвижников.

Замечательной особенностью композиционных решений этой росписи является так называемая рисованная архитектура. Благодаря этому приему пространство каждой отдельной сцены получает собственное (изображенное) архитектурное обрамление. Такой прием неизвестен ранее третьей четверти XII в. и, очевидно, связан с новыми характеристиками собственно живописного пространства. Все нарастающее обособление живописного пространства от пространства архитектуры приводит к поискам компенсаторных решений для сохранения целостности и архитектоники ансамбля. Таким решением и была рисованная архитектура. Она позволяла совместить новую свободу живописного пространства, не умаляя значения собственно архитектуры. Освобождение пространства, размывание прежних жестких границ связаны исключительно с концом XII в. и не могли появиться столетием раньше. Сходные процессы можно наблюдать в третьей четверти XII в. повсеместно: это отчасти и фрески в Нерези 1164 г., росписи храма Св. Георгия в Расе 1170-х гг., фрески Старой Ладogi 1170–1180-х гг. и др. С другой стороны, искусство 1190-х гг. демонстрирует полное растворение архитектуры в живописном пространстве. Оно уже не нуждается в рисованной архитектуре для сохранения архитектурной тectоники, и этот прием утрачивает черты цельности и единообразия для всего ансамбля.



Причащение апостолов. Фреска церкви Всех Святых в Бачкове. Вторая половина XII в.

Легкие, некрупные, уравновешенные сцены росписей в Бачкове органично вписаны в рисованную архитектуру. Композиции строятся на сочетании длинных параболических очертаний и множественного узора тонких складок драпировок. Деликатный ритм, проникающий благодаря архитектонике живописи в пространство храма, создает сквозное движение. Гибкие фигуры объединяет не крупная перекличка форм, а прозрачный ритм тонкого линейного рисунка. Движения драпировок выглядят плавными, скользящими, струящимися, завораживающими. В складках нет орнаментализации, отсутствуют декоративные узоры. Ничто не выглядит чрезмерным или напряженным. Позам и жестам присущи благородная сдержанность, отсутствие жест-

кой экспрессии или деформации. Сдержанное достоинство движений подчеркнуто аристократизмом обликов.

Головы написаны необыкновенно пластично, легко и сочно. Способ моделировки демонстрирует разные манеры. Наиболее распространенным является прием активного структурного сопоставления санкирных теней, не прикрываемых охрами, основного тона и смутлого румянца. В живописи такого типа важными становятся плавкость, телесная ощутимость объемов. Так исполнены образы большинства молодых персонажей, апостолы в «Евхаристии», ангелы в «Крещении». Другой художественный прием связан с легким лессировочным письмом, с мелкими тающими мазками, с обилием слоев и сложностью их перетекания друг в друга. Поверх основного тона иногда кладутся интенсивные световые блики, более импульсивные, чем это



Богоматерь из Деисуса. Фреска церкви Всех Святых в Бачкове

было принято в классическом варианте искусства XII в. Лики, написанные таким способом (Мария Египетская, святые жены, все святые на южной стене), отличаются особой деликатностью черт. В характеристике образов усилена аскетическая заостренность, содержание — более спиритуализировано. Однако при этом обнажена не только духовная составляющая этих персонажей, но и душевная. Так, образу Марии Египетской присуща хрупкая трепетность надежды, отраженная в интерпретации фактуры ее лика. Самым необыкновенным и точно соотнесенным с проблематикой искусства конца XII в. является третий способ художественной подачи образа (Богоматерь из Деисуса). Подчеркнутая структурность лика, строение его черт не унич-

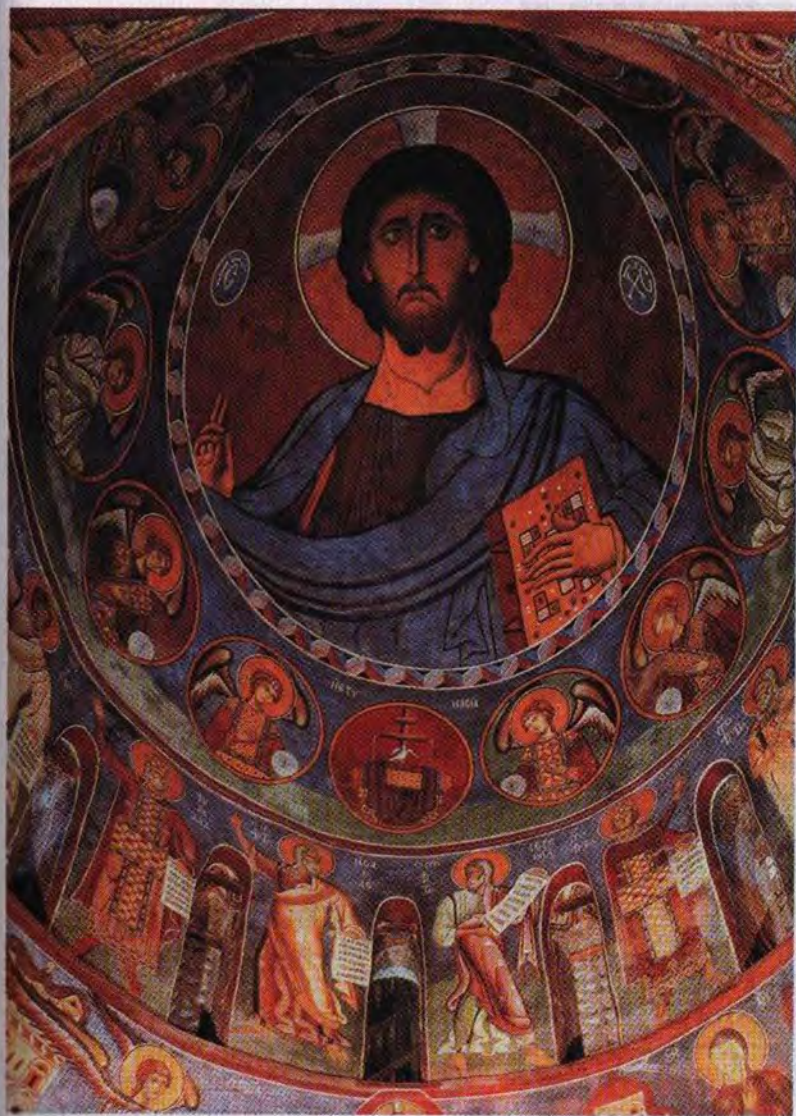


Церковь Богоматери Аракиотиссы в Лагудера на Кипре. Фреска апсиды. 1192 г.

тожают впечатления «светового объема», противопоставленного интенсивным малахитово-бирюзового оттенка санкирным теням. При ясной округлости такого типа ликов главное в них — не естественные характеристики объема, а ощущение фосфорического свечения самой плоти, придающее образам мистическую озаренность. Способ такого письма весьма близок приемам, встречающимся в письме ликов во фресках церкви Св. Врачей в Кастории, храма Св. Георгия в Курбинове. Но эффект, достигнутый в образах храма в Бачкове, не имеет ничего общего с нарядным, декоративным и вполне материальным общим строем названных памятников. Экзальтация, пронизывающая образы болгар-

ских фресок, связана не с трансформацией художественной формы, а с духовным наполнением. Экстаз, являющийся здесь главным содержанием, отказ от человеческой, земной сути образов пробуждают в зрителе новые переживания. В этой живописи ощутим космический гул Апокалипсиса, страха перед величием лика Божьего. Духовное визионерство церкви Всех Святых лишь отчасти объяснимо назначением храма. Его причины, более скрытые и глубокие, связаны с общей проблематикой духовной жизни конца столетия. Не случайно именно такие типы и такие интонации всплывут в некоторых произведениях XIII в., созданных уже после падения Константинополя, например в миниатюрах Евангелия из Государственной библиотеки в Берлине (гг. qu 66). Во внешнем и декоративном виде та же стилистика претворилась во *фресках церкви Богоматери Аракиотиссы в Лагудера на Кипре*. Существуют и точки пересечения живописи Бачкова с серией позднекомниновских памятников — таких, как *Ванское Евангелие*, созданное константинопольским миниатюристом Михаилом Каресием около 1208 г.

Завершающий этап «комниновского маньеризма» приходит на следующую по хронологии эпоху — время Ангелов, однако, чтобы не разрывать художественную проблематику этого направления, рассмотрим его здесь же. В конце XII в. были созданы *фрес-*



Церковь Богородицы Аракиотиссы в Лагудера на Кипре. Фреска купола

ки церкви Св. Врачей в Кастории и росписи храма Св. Георгия в Курбинове, в Македонии, 1191 г. В их стиле, как и в росписи вышеупомянутой церкви Богородицы Аракиотиссы в Лагудера на Кипре, комниновский маньеризм приобретает черты усиленной декоративности. Храм Св. Георгия в Курбинове — небольшая однефная базилика без купола, однако умелым распределением сюжетов, а также разницей в технике исполнения мастера, расписавшие церковь, сумели добиться впечатления полноты содержания монументальной декорации. Они обрамляют ярус праздничных



Богоматерь Одигитрия. Лицевая сторона
двусторонней иконы (на обороте — Христос
во гробе). Конец XII в.

сцен отдельно стоящими фигурами: вверху это пророки, внизу — мученики и воины. В высоком люнете восточной стены они помещают, как в куполе, «Вознесение». Центром сцены является огромная мандорла Христа, наполненная водами, морскими рыбами и животными. Христос здесь представлен как владыка «Страны живых», избавленных от Страшного Суда²⁸. Среди праздничных сцен, как и в церкви Св. Пантелеймона в Нерези, особое место отведено богородичным эпизодам. Главный из них — «Благовещение» — расположен на триумфальной арке. В конхе апсиды — Богоматерь Киккская с низко склонившимися перед ней архангелами. В «Поклонении жертве» в центре процессии на престоле возлежит уготованная жертва — Младенец Христос²⁹.

Фигуры во многом утрачивают органичность — их вытянутость становится невероятной. Игра линий в драпировках материй превращается в изысканную и вычурную декорацию. Складки на длинных тонких фигурах извергаются как из рога изобилия, образуя витиеватые извивы. Орнаментальная разработка приобретает самоценное значение. Подчеркнутая симметрия узоров кладется в основу композиционных решений, приобретающих эффектную геральдичность построения. Доминируя в одеждах, линейная разделка в ликах почти не используется. Плоть в личном выглядит цельной, вещественной, приобретающая характер литого объема. В ее создании используется не тонкая графика, а тушеванные сопоставления крупных массивов зеленоватых теней, очень сильно разбеленного основного тона и темного румянца. Наряду со скульптурностью объемов ликов огромную роль в создании общего впечатления играет невероятно яркий флуоресцирующий колорит. Цвет берется здесь в несмешанных оттенках, а краски кажутся «транспарантными». Во фресках Курбинова рождается новая стилистика, новая типология христианского образа. Наполняя образы конкретным эмоциональным содержанием, живописцы одновременно погру-

жают все в ауру мистического свечения. Ощущение конца столетия оборачивается здесь не стихийным трагическим изломом³⁰, а барочным усилением всех компонентов стиля и склонностью к натуралистической мистике. Маньеризм, ощущение искусственности изображенного преодолевается, этому же служит и огромный масштаб.

Этот грациозный и остро выразительный стиль имеет аналогии в замечательной иконе «Благовещение» из монастыря Св. Екатерины на Синае³¹, созданной константинопольским мастером, более деликатной по письму и более согласованной по колориту, основанному на золотисто-коричневатой гамме. Еще один вариант той же стилистики (правда, отличающийся большей массивностью форм по сравнению с «Благовещением») можно обнаружить в мозаичной иконе «Преображение» из Лувра. Ее длительное время датировали концом XI — началом XII в. И это не



Архангел Гавриил. Фреска храма Св. Георгия в Курбинове. 1191 г.

Положение во гроб. Фреска храма Св. Георгия в Курбинове





Благовещение. Икона. Конец XII в.

случайно, ибо отголоски старинной классичности и плотности форм, благородного эмалевого колорита, восходящие к мозаикам храма Неа Мони на Хиосе, без сомнения, ощутимы в этом произведении.

Стиль комниновского маньеризма явился порождением константинопольской школы живописи. Его распространение в пределах православной ойкумены не ограничилось пределами Македонии. Памятники такого рода (в данном случае речь идет о монументальных ансамблях) можно обнаружить на Руси — в Киеве³² и Новгороде³³, на Афоне³⁴ и Синае, в Греции, на Кипре³⁵, в Кастории. Стимулом к возникновению такого искусства — яркого, эмоционального, захватывающего

воображение православных миром трагических чувств, нежности и любви к своему Создателю, Его Матери, — стал целый ряд обстоятельств. XII столетие совпало с новой стадией в христианском сознании, широтой его углубленного усвоения, которое для масс вряд ли было возможно на уровне интеллектуального понимания. Поиски «чувства веры», новые для православия импульсы «умиления сердечного», открытые учением Симеона Нового Богослова, точно так же как и прокламируемая им возможность любви и мистического приобщения к благодати Создателя, стали той духовной основой, на которой возросло новое искусство. Одновременно возникла необходимость, стимулированная богословскими спорами этой эпохи, подчеркнуть «истинность» основных христианских обрядов и способа их совершения. Возникшая в результате тенденция рассматривать евангельскую драму с точки зрения человеческих чувств, усилившееся желание подчеркнуть «телесное» соборное единство христиан как «тела Христова» повлекли новое интенсивное переживание идей любви и в богословии, и в благочестии. Очевидно, в создании таких острых импульсивных произведений сыграла свою роль и атмосфера тревог и волнений борьбы с католическим Западом, возросшая в конце столетия. Предчувствие катастрофы 1204 г. (захвата и разорения латинянами-католиками Константинополя) наполняет искусство второй половины XII в. дра-



Лестница Иоанна Лествичника. Икона. Конец XII в.

матическим смятением, пафосом борьбы, чувством готовности к страданию. Византия рождает образы своей незащитной надежды устоять, объединившись в любви к своему Владыке и друг к другу.

Блистательная пора Мануила Комнина — «нового Константина», как его именовали современники, — завершилась трагедией, предварившей для греков катастрофу 1204 г. Осенью 1185 г. выходцы с Запада захватили Фессалоники. Рассказы о бесчинствах латинян, о поругании храмов и святынь «второго ока» империи привели в смятение Константинополь. В результате общих волнений последний представитель династии Комнинов — Андроник был свергнут и императорским престолом завладел Исаак II Ангел.

Последние пятнадцать лет, завершившие средневизантийскую эпоху, отмечены рождением нового стиля. Этап, получивший самые разные наименования (монументальный стиль, стиль барокко, суровый стиль, *art nuovo*), был впервые выделен как особый период О. Демусом³⁶. Разработке проблематики этого периода посвящены отдельные исследования³⁷. Безусловными являются новые стилистические характеристики этого этапа: они возникают во всех направлениях и окрашивают своеобразием все произведения конца XII столетия. Между тем в контексте данного раздела будут рассмотрены лишь те явления периода Ангелов, в которых определилось принципиально новое содержание. Хотя при этом важно подчеркнуть что понятие «стиль Ангелов» является характеристикой хронологического этапа, новое качество появляется во всех направлениях, в том числе в поздних памятниках комниновского маньеризма, рассмотренных ранее.

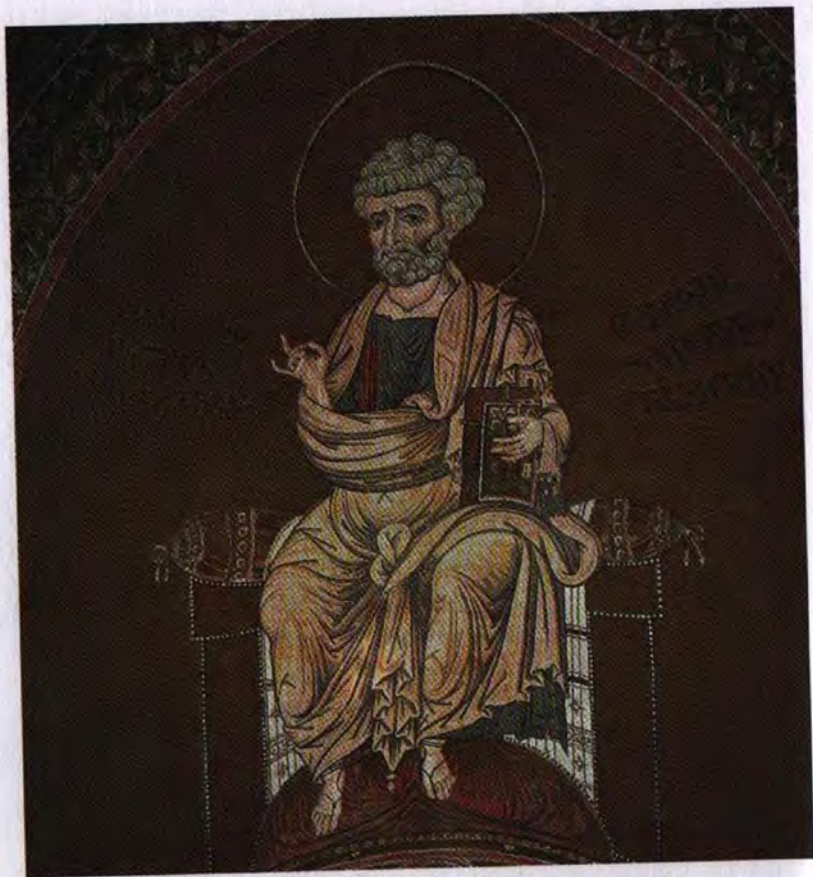
В чем основы нового монументального стиля? Нервная взвинченность, тонкий психологизм, деликатность и трепетность душевных движений уходят в прошлое, как и все то, что создавало ощущение внутренней подвижности, зыбкости и переменчивости состояний. Эмоциональные и образные характеристики приобретают неожиданную устойчивость и определенность. Основной становится интонация утвердительная, величаявая. Если же образы сохраняют драматический характер, их переживания все равно укрупнены и стабилизированы. Преобладающая категория — увеличенный масштаб. Все мелкое, детальное, утонченное остается за порогом нового стиля. Образы предельно монументальны; весомость и размах создают ощущение созидательной, осознавшей себя в полной мере силы. Пластика подчеркнута, она — обязательное условие существования формы, как прежде линейный ритм или арабески орнамента. На самом пороге своего трагического падения Византия сумела создать искусство, зримо являющее несокрушимое могущество, рождающее чувство непоколебимой веры, защищенности хрупкого человеческого существования духовной броней святых предстателей.



Христос Пантократор. Мозаика конхи апсиды собора в Монреале в Сицилии.
1180—1194 гг.

Хотя произведения этой эпохи художественно неоднородны, важно определить общие параметры изменений. Это в первую очередь трансформация пространственных характеристик. Прежде плотные фоны размягчаются, насыщаются скрытым движением (например, движением затертых кругов на золотой поверхности), заставляющим воспринимать изображенное находящимся в ауре светового пространства. Уже отмеченная выше грандиозность изображений сопряжена не просто с демонстрацией пластики, но с изменением характера линии, ее ритма. Линия нигде не дробит форму, ее движение определено не идеальной абстрактной ритмикой, отвлеченной по сути, а связано с конкретными мотивами, приближающимися к реальным ассоциациям. Внешние очертания силуэтов приобретают расплывчатость и обобщенность, контуры — плавные, охватывающие. Головы, увеличивающиеся в объеме, трактованы очень пластично, лики окружены пышными прическами, черты лиц гипертрофированы, а моделировка — крупная и мощная. Этим новым стилистическим движением, родившимся в Константинополе, захвачен целый ряд произведений конца XII в.

Мозаики собора в Монреале, в Сицилии (1180—1194), знаменуют точку отсчета нового этапа. Мозаики были выполнены при короле Вильгельме II. Памятник не отличается однородностью и наряду с общевизантийскими идеалами в стиле отражает и влияние латинского окружения³⁸. Система росписи собора в Монреале типична для базилик. Пантократор здесь размещается в конхе, Богоматерь с архангелами — под ним. В основном пространстве храма представлено огромное количество эпизо-



Апостол Петр. Мозаика конхи жертвенника собора в Монреале в Сицилии

дов как Ветхого, так и Нового Завета, текущих по длинному телу базилики сплошным потоком.

Как это ни странно, новые пластические качества стиля обреты в Монреале благодаря ориентации на весьма старинную традицию: по мнению О. Демуса, для сцен здесь были использованы образцы Дафни. Близкие типы ликов, тенденция к округлой лепке личного, к статуарной определенности фигур, холодная сине-зеленая гамма колорита с большим количеством блекло-серых, жемчужных тонов делают эту ориентацию ощутимой.

Заметно меняется стилистика: то, что тридцать лет назад в Чефалу было собрано в остроте линейного рисунка, в высокой степени духовной концентрации, в Монреале внезапно высвобождается, обретая пространственное бытование и конкретные пластические формы, становясь мягким, полным, объемным. Такое размягчение материи связано с трансформацией содержания образа: ощущение мощи переводится в конкретный план

зримой силы, зримого масштаба. Титаничность осмыслена как своеобразный *modus vivendi* изображенных фигур. Распластанность огромной, широко изогнутой вместе с конхой фигуры Христа Пантократора создает зримое ощущение объятости, охвата интерьера Вседержителем. Особой внушительностью наделены фигуры апостолов, сидящих с широко раздвинутыми коленями, их поза демонстрирует представительное явление «героя» (Петр и Павел). Изогнутая игра овалов, капель, складочек и узлов в драпировках лишь по самому общему типу напоминает комниновский маньеризм, содержание же этих приемов иное. Складки пышно громоздятся, их становится очень много, они падают отвесно, обладая весом реальных материй, они нигде не взлетают. Широкие, эпические ритмы складок подчеркивают объем, придавая фигурам особую величавую импозантность. Кроме того, сам ритм изменяет свою природу: в его основу положены конкретные извивы и узлы упругой ткани, а не совершенство классики абстрактного толка. Традиционный для Византии классический строй драпировок утрачивает свое значение.

Черты ликов намеренно преувеличены, — масштаб внешнего должен убедить в величии внутреннего. Волосы нависают пышными шапками, в них, как и в складках, подчеркивается весомость, упругость тяжелой массы. Золотой ассист волос Спасителя трактуется живописно и гибко. Контурные линии и света сгущаются, оттушевываются. Они не расчленяют, а объединяют форму, впечатляя энергией и пластичностью лепки. Внешние санкирные описи усиливают округлую тяжеловесность ликов. Мягкость и живописность движения теней по поверхности ликов должны, как и все остальное, сделать форму чувственно ощутимой, осязательной. Безусловное родство с мозаиками собора в Монреале — во фресках далекого русского храма *Спасна Нередице в Новгородѣ* (1199)³⁹, хотя содержательные основы русского варианта этого стиля серьезнее и суровее.

Замечательной стилистической близостью к мозаикам Монреала отличается *эпистиллий темплона со сценами праздников из монастыря Св. Екатерины на Синае* (конец XII в.). Написанные на единой доске праздничные сцены отделяются друг от друга рисованными колонками и арками между ними, сделанными затиркой золота в другом направлении, в отличие от остального фона. Благодаря огромному количеству разного размера затертых кругов на золотом фоне все композиции объединены в единую живописную среду, в свечении и пульсации которой растворяется всякая линейная стилизация. Понимание пространства становится совершенно предметным. Архитектурными кулисами, массивными горками выделяются из нее различные эпизоды равномерно текущего повествования. Этот прием выделения

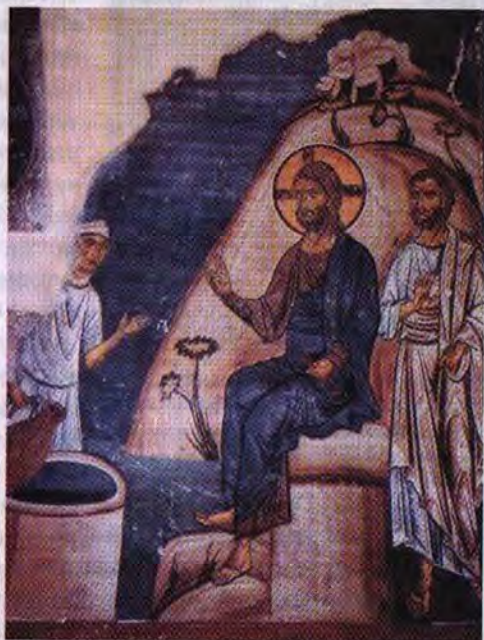


Праздники Господни. Эпистилий монастыря Св. Екатерины на Синае. Конец XII в.

отдельных мотивов (например, фигуры Спасителя и Петра в «Воскрешении Лазаря») необходим не для того, чтобы расчленить пространство, но для того, чтобы создать эффектный монументальный «задник» для фигур. Благодаря ему резко возрастают статуарность и скульптурность изображенных персонажей, особенно внушительными выглядят их массивные силуэты. Рисунок — упругий, энергичный — иногда становится почти размашистым. Лики — крупные, одутловатые, с глубокими темными тенями. Прием «литого» светового объема для личного письма, отмеченный в ряде произведений конца столетия, характерен и для синайских праздников. Живопись — сочная по цвету, необыкновенно плотная, эмалевидная — отличается идеальной гладкостью поверхности и сиянием. Все цветовые оттенки (а они очень интенсивны) создают эффект внутреннего свечения, глубокого и почти мистического толка. Колорит отличает напряженная эмоциональная гамма. Открытый цвет занимает большие поверхности, так что в целом живопись выглядит броской и очень нарядной. Доминирующее цветовое сопоставление — контрасты темного алого, глубокого и интенсивного синего и сияющего золотого. Напряжение цвета и пронзительность света в этих иконах вызывают ощущение не просто мистической озаренности, но витражного сияния. Мир, запечатленный в этих иконах, ярок, цветист, тревожен и необыкновенно энергичен.

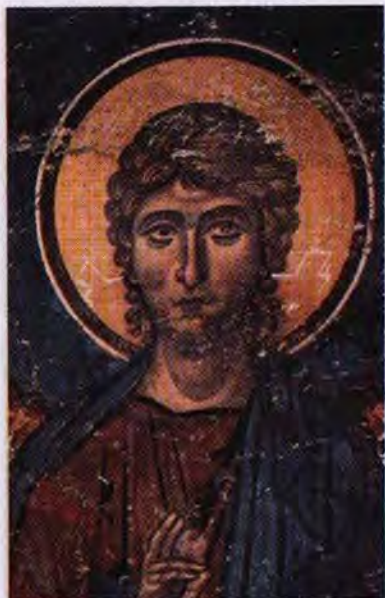
Он лучится мощью и светом, захватывая интенсивностью художественных средств, активно подчиняя себе зрителя. Именно от таких образцов будут отправляться произведения так называемого декоративного стиля (миниатюры Ванского Евангелия; Евангелия Российской Государственной библиотеки, ф. 181, № 9; Псалтирей № 7 и 15 из монастыря Св. Екатерины на Синае; Псалтири библиотеки Ватикана, гл. 1927, и др.), который получит распространение начиная с рубежа XII и XIII столетий.

Более «героический» и ослепительный вариант той же художественной системы представлен фресками капеллы в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе (1190-е гг.). Долгое время считалось, что капелла посвящена Богородице, лишь в сравнительно недавнее время Д. Мурики уточнила и посвящение, и дату создания фресок. По ее мнению, капелла посвящена Леонтию, патриарху Иерусалимскому, умершему в 1186 г. Искусство, запечатленное во фресках монастыря Иоанна Богослова, в наибольшей мере соответствует определению «суровый» стиль, настолько впечатляют его мощь, простота и цельность. Среди близких «родственников» росписей Патмоса — фрески церкви Благовещения в Аркажах в Новгороде, росписи монастыря Ватопед и Радуху на Афоне. Титаническое начало подчеркнуто, как и в мозаиках Монреале, однако здесь оно сопряжено со своеобразным ге-



Апостолы Петр и Павел. Фреска монастыря Ватопед и Радуху на Афоне. Конец XII в.

Беседа с самарянякой. Фреска капеллы Богородицы в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе. 1190-е гг.



Архангел. Фреска капеллы Богородицы в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе
Преподобный. Фреска капеллы Богородицы в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе

роическим пафосом и высокой степенью внутренней интенсивности, которой не всегда хватало сицилийскому ансамблю.

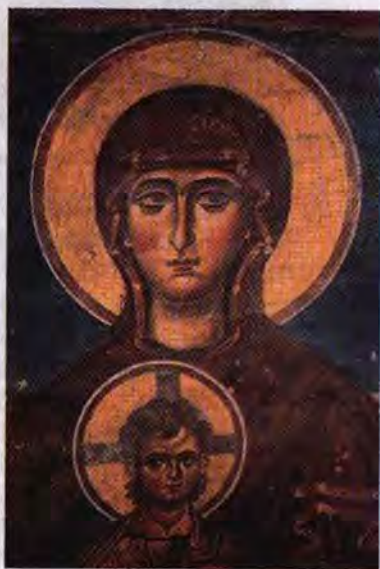
Система росписи капеллы определена темой Св. Троицы, решаемой в литургическом аспекте. Тринитарная проблематика в контексте приношения жертвы приобрела особую актуальность в последней трети столетия. В развернувшейся богословской дискуссии принимал активное участие игумен Леонтий, настоятель патмосского монастыря. Его перу принадлежит полемическое сочинение «Главы о Св. Троице», комментирующее текст Евангелия от Иоанна «Отец Мой более Меня» (Ин. 14:28). Сцены, представленные на стенах храма («Беседа с самарянкой», «Исцеление слепорожденного», «Распятие»), наряду с большой композицией Троицы Ветхозаветной воплощают различные грани вероисповедной проблематики в контексте Св. Троицы. Большое внимание отведено богородичной теме: это и монументальный образ Марии, восседающей на престоле в обрамлении ангелов, на восточной стене, и сцена Введения во храм на южной. Кроме того, здесь представлены отдельно стоящие фигуры монахов, подвижников и отшельников.

Отдельные детали, характер использования некоторых художественных приемов отчасти близки комниновскому маньеризму: завитки волос, мотивы складок, структура членения ликов. Но если в других памятниках конца столетия

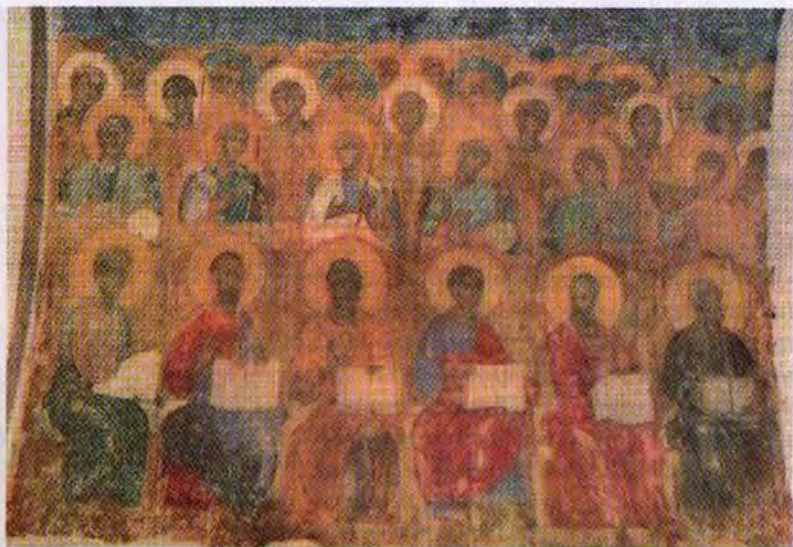
(таких, как монастырь Ватопед и Рабдуху, церковь в Аркажах) разделка световыми линиями создавала экспрессию, пронзительность образов, ассоциировалась с драматическим видением, вызывала чувство напряженной борьбы плоти и духа, то во фресках монастыря Иоанна Богослова содержание иное. И художественные приемы, и образная интерпретация обнаруживают гораздо более стабильное качество. По смуглому серовато-зеленому санкирю с красными притенениями лепится личице

письмо золотистыми, сияющими охрами. Световая разделка отсутствует. Свет ушел в глубину, определяя особую плотность, матовость или прозрачность материи. Соединяясь с человеческой природой, свет не рождает противоборства, как это было прежде, но создает впечатление внутреннего единства. Поверхность живописи приобретает идеальную гладкость, сияет и светится изнутри, не утрачивая чувственной материальной ошутимости. В некоторых ликах (отшельники и преподобные) возникает «граненость» структуры личного, соответствующая не мягкой плоти, но какому-то очень твердому веществу. Форма достигает предела интенсивности, светится как кристалл, а лики высечены как скульптура. Широкие тени обязательно дублируют контуры черт лица — губ, бровей, носа, а необычный сероватый оттенок теней создает впечатление приближенности к естественным параметрам цвета и объема личного. Округлость, телесность форм подчеркивается мягким, слегка шероховатым рисунком, иногда приобретающим характер свободных штрихов и росчерков. Поверх уже законченной моделировки ликов с ярким смуглым румянцем обязательно кладутся внешние санкирные описи, еще больше усиливающие рельефность.

Монуменальность, статика, особая стойкость форм подчеркиваются не только строением ликов, но и конструкцией фигур и композиций в целом. Позы персонажей с нарочитым спрямлением силуэтов, кажется, буквально воспроизводят некие скульптурные модели. В посадке их явно ощущается позирирование, постановочность, а не естественный подвижный ритм. Сами фигуры, в отличие от ликов, малообъемны. Последовательность в выявлении пластики отсутствует. Структура тканей уплощена, рисунок драпировок чрезмерно обобщен и спрямлен. Драпировки никак не отражают движения или нахождения фигур в пространстве, напротив, их некоординированностью со средой, сжатостью достигается важный смысловой момент: подчеркивается замкнутость каждой фигуры, ее обособленное от других существование. Жесты приобретают особую сдержанность, руки не обращены в пространство, но, наоборот, прижаты к туловищу. Силуэты четко читаются, а фигуры приобретают блочный характер, застывая как монументы. Эта новая статичность получает предельную выра-



Богоматерь с Младенцем. Фреска капеллы Богородицы в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе



Страшный суд. Фреска Дмитриевского собора во Владимире. 1197 г.

зительность благодаря простому рисунку складок, всегда идущих параллельно контурам. Рисунок падающих отвесно складок-каннелюр не изменяется, не реагирует на рельеф. И в каждой отдельной композиции, и в системе декора в целом особое внимание уделяется «иконной» разьединенности, обособленности, статике и «монологичности» образов. Связный ритм, придававший такое обаяние произведениям классического комниновского времени, здесь нарочито нарушается. Главным становится иное: лаконизм, простота, демонстрация пребывания, а не движения, определенность и неизменность внутреннего строя, пришедшие на смену прежней зыбкости и эмоциональной подвижности. Изменяется цветовая природа живописи: она становится очень плотной, локальной, бархатистой либо (в ликах) светящейся, как витраж. Яркость и интенсивность цвета, занимающего обширные поверхности, демонстрирует стремление к укрупненности живописи. Особенно характерным для цветового решения ликов становится смуглый — «крестьянский» румянец, положенный крупными пятнами, и пурпурные описи.

Широкие спокойные лица, крушные черты, массивность объемов демонстрируют размеренность, величавую важность, степень, свидетельствующие о простоте и стабильности внутреннего мира персонажей. Героическое начало подчеркнуто. Здесь нет рефлексии, обязательной для комниновской живописи, отсутствует драматизм. Суровое и прекрасное, далекое от утонченных интеллектуальных построений, это искусство связано с новым положительным содержанием образа — лапидарным и утвердительным. Глубина внутреннего символического

смысла не утрачена: без множественности ассоциаций она только выиграла в демонстрации ясного знания истины. В живописи такого толка есть безусловное корреспондирование с «вечными» византийскими идеалами, в данном случае — с идеалами искусства македонской эпохи. Последние вновь всплыли на поверхность духовного и художественного сознания в период тяжелого безвременья и ожидания будущей катастрофы, поскольку несли в себе очевидный положительный смысл. Однако атмосфера живописи Патмоса может быть определена и тем особым духовным кругом Византии, который процветал в монастырской среде. Ясность и устойчивость духовных идеалов, фиксированных в этих фресках, свидетельствуют о мире, где духовное делание носит конкретный характер, а поиск истины сопряжен с постоянным молитвенным усилием. Утвердительность и энергия этой живописи предвещают поиски зрелого искусства XIII в. в том его варианте, который оформился под эгидой Афона, ставшего в период греческого рассеяния оплотом православия.

Противоположный полюс искусства конца XII столетия представлен *фресками Дмитриевского собора во Владимире* (1197). Происхождение мастеров — создателей ансамбля дискутируется. Но ни у кого не вызывает сомнений их принадлежность к самой высокой аристократической традиции византийского искусства. Классические тенденции в самом их совершенном виде — основа живописи этого уникального памятника. К сожалению, роспись сохранилась не полностью: уцелели лишь фрагменты цикла Страшного Суда в западной трети храма. Фрески Дмитриевского собора отличаются абсолютной живописностью и классической мерой во всем.

Несмотря на довольно сложную для художника задачу — расположение однообразных рядов сидящих апостолов и стоящих за ними ангелов, — композицию отличает свобода пространственного построения, незатрудненность в решении общей схемы и поразительное многообразие легких поворотов отдельных фигур. Позы и жесты изображенных восприняты не как простая фиксация физического положения, но как выражение души. Апостолы и ангелы представлены в открытой световоздушной среде, явственно ощутимой благодаря цветовым рефлексам, отражающим движение пространства. Это же впечатление незамкнутого пространства подчеркивают широкие цезуры между фигурами, поразительная незатесненность композиции при сравнительно небольших масштабах. Обязательный для каждой фигуры сдвиг осей симметрии, неповторимость поз и ракурсов, лишая композицию эффекта скучного рядоположения, выявляют ее естественность и свободу. Чисто эллинская раскованность, гибкость и органичность движений доминируют, однако при



Ангел. Фреска Дмитриевского собора
во Владимире

этом нет резкой динамики, в основе движения — тонкие нюансы. Подчеркнутая ритмичность интервалов придает всему особую ясность и мерность.

Фон утрачивает былую плотность, упругость. Возможность его освоения фигурами продемонстрирована обтеканием их круглого объема пространством, живой асимметрией как бы вытянутых голов и тел. Это характерно для нового способа соотношения форм с поверхностью изображения. Тот же эффект взаимного проникновения пространства и форм возникает благодаря скруглению краев фигур за счет мягких световых рефлексов, широких, растушеванных теней и размытых описей. Чувство пространственной свободы особенно подчеркнуто невесомыми, будто надутыми воздухом, летящими

одеждами, неплотно примыкающими к телу. Драпировки отличаются мягкость, шелковистый блеск и прозрачность. Ткани естественно обволакивают формы. Они не имеют в себе ничего тяжеловесного: даже в классической структуре «мокрой ткани» главным становится не анатомическая правильность, но мотив пространственных отстояний, лишаящих форму массивности, пронизывающих ее светом и воздухом, одухотворяющих. Множество мелких и легких линий, расчленяющих одежды, создает гибкий, прихотливый и одухотворенный рисунок⁴⁰. Конструктивные пробела, крупное расчленение формы, типичные для живописи данного периода, чужды мастерам этих фресок.

Линии контуров обнаруживают разрывы, их движение постоянно и состоит из живописных отрывочных штрихов, характерных для ряда памятников этого этапа. В то же время размельченность, дробность, ненавязчивость рисунка — явление достаточно редкое для XII в. Колорит при всей его сложности и нюансированности отличается легкостью, пастельностью. Именно колористические отношения лежат в основе особого эффекта дымчатости тканей, постоянно высвечиваемых изнутри. Благодаря цветовому своеобразию тени повсюду приобретают мягкость, рассыпчатость, а краски мерцают и переливаются. Свет трактован очень многообразно. Он охватывает объемы ярким потоком, скользит по поверхности форм в виде легчайших бликов, он подсвечивает гребни гибких складок текучими и тонкими линиями. Свет не противопоставлен форме, он нигде не ложится на нее снаружи жесткой структурной сеткой, как бы вы-

зывая к жизни аморфную без него материю или фиксируя ее энергию. Он постоянно присутствует внутри формы, проявляясь мельчайшими всплесками, дробными лучами и точками, застывая на краях поверхности зыбкими штрихами. Игра света — не фактор физического существования, но фактор высвечивания внутренней сути плоти, проявления вовне преображенного состава человеческого духа. Свет постоянно идет из глубины наружу, обволакивая фигуры ореолом. Самая светлая часть, средоточие света — в лике: светом обнаружен не только духовный, но душевный мир персонажей, он не проявление материальной структуры, но «опрозрачивание» души. Легкие, беглые блики на ликах воспринимаются как отсветы на поверхности богоравной человеческой плоти.

Вся живопись сделана «вприплекс», тончайшими прозрачными лессировками, вызывая ощущение перетекания очень жидкой краски, как бы размытой, «дышащей» акварели⁴¹. Необычная прозрачность живописи, просвечивание через покрывочные слои даже подготовительного рисунка свидетельствуют о том, что закон протекания света здесь воспринят как главный художественный прием.

Поразительны главные интонации этого искусства — масштабность, нравственная чистота и одновременно удивительная раскованность и человеческая свобода. Эмоциональная открытость уживается здесь с высоким интеллектуальным замыслом, рождая впечатление нового и чистого взгляда на мир. Тема Страшного Суда воспринята как преддверие райского сада. Тихое и углубленное, постепенное пространственное движение в интерьере благодаря росписи ассоциируется с нравственным восхождением, оно преобразует мир и человека⁴². Войти в это преображенное пространство могли лишь чистые духом, принесшие плод покаяния и любви, облекшиеся в одежды света. Группа праведных жен, идущих в рай, возглавляется преподобной Марисей Египетской — олицетворением даров христианского покаяния. А в лоне Авраамовом представлены целующиеся души, стяжавшие любовь. Тема любовного целования пронизывает искусство XII в.⁴³.



Апостол Фома. Фреска Дмитриевского собора во Владимире



Иосиф в сцене «Рождество Христово». Фреска монастыря Осиос Давид в Салониках. Конец XII в.

Совершенная любовь побеждает страх, она стоит у начала жертвы, выступающей в живописи этого периода во многих аспектах, ибо не было более высокой любви, чем «положить душу за други своя». Принципу добровольной жертвенности очень скоро надлежало пройти реальное — историческое испытание и в Константинополе 1204 г., и на Руси в 1234 г. Но здесь этот принцип, как кажется, означал нечто большее. Сокровенное нравственное движение воспринято как космическая мера, моральный принцип превращается в физический закон, положенный в основание мира. Принцип добровольной жертвенности осоз-

нан как основа существования космоса, и ритм душевных движений, направленных, по слову апостола Павла, на «несение тягот друг друга», становится камертоном ритмов бытия, законом любви Вселенной.

Искусство Дмитриевского собора кажется уникальным. Близкие ему аналогии среди обширного круга разнообразных художественных явлений обнаружить трудно⁴⁴. *Фрески монастыря Христа Латома (Осиос Давид) в Салониках*, обычно выступающие в качестве однородного с Дмитриевским ансамблем явления, крупнее, проще и резче в своих художественных потенциях, доступнее в интеллектуальном и духовном плане. Живопись Салоник, подобно многим ансамблям XII в., не имеет твердой даты, высказывалось даже предположение, что она возникла не позднее 1160-х гг.⁴⁵ Сочетание массивности формы (сцена «Рождество Христово») с изощренной и крупной игрой гляцевитых драпировок (одежды ангелов в «Крещении»), с острой линейной разработкой поверхности ликов (Иосиф в сцене «Рождество Христово») могло возникнуть лишь в самом конце XII столетия. При тяготении к классическому языку и строю образа во фресках Осиос Давид заметны отголоски самых разных, иногда весьма экспрессивных вариантов живописи, бытовавших в конце XII в.⁴⁶

Искусство XII в. — среди высочайших вершин византийской культуры. Экзальтированное или более классическое, оно сумело с поразительной полнотой и совершенством выразить самую суть христианства, создав образы, максимально объединившие

божественное и человеческое, содержащие пронзительное прозрение о судьбах и роли человека в мироздании.

Архитектура

Зодчество комниновской эпохи сохраняет верность старым, классическим для византийской архитектуры формам и типам, но и здесь заметны стилистические изменения.

Храм Килиссе-джами (церковь Феодора) — одна из самых ранних константинопольских построек новой эпохи — был возведен в конце XI в. Он принадлежит к широко распространенному типу крестово-купольной постройки на четырех колоннах. Это сравнительно небольшой монастырский храм, знаменитый еще и своими мозаиками XIII в. Ширина подкупольного квадрата составляет около 4 м. Трехчастному наосу соответствует трехчастный же алтарь с излюбленными со времен Липсы лепестковой формы помещениями в боковых алтарях. К храму примыкает трехчастный нартекс, из которого в храм ведут три входа. Рукава креста в пространстве средокрестия также традиционно оформлены трехчастными окнами, а люнет — полукруглым окном. Однако храм лишь кажется маленьким, поскольку все формы в нем нарочито миниатюрны, а колонки — тонки. На самом деле он больше погребальной церкви Романа Ликапена (Мирелейон), только все элементы утратили пластичность и резкую структурную обозначенность, свойственную ранней постройке. Ритмическая организация миниатюрных форм отличается намеренной сбивчивостью и капризностью, способностью к легким изменениям. Единство и активная пластика прежних композиций здесь отсутствуют. Нартекс имеет высоко поднятый купол, состоит из двух помещений и поэтому не кажется связанным с основным пространством храма. В наосе колонки тройных арок в рукавах креста, всегда проходившие на едином уровне с основными членениями (подкупольными колоннами), опущены ниже. Их объем кажется еще более хрупким, а в ритмическую организацию вносится мотив перебивки структуры. Высокие своды подкупольного креста сильно вспарушены: они опираются не на нормальном уровне, а через кусочек вертикальной кладки. В результате даже в полуциркульных очертаниях они приобретают эффект парения. Барабан, также удлинённых пропорций, имеет множество вертикальных членений — ниш. Скользящий, нарочито изысканный ритм, сплетающийся из легких и хрупких форм, сродни аналогичным приемам в миниатюре конца XI столетия. Прихотливый ритмический узор, стремление придать даже самой малой детали впечатление одухотворенности — характерные черты ранней комниновской архитектуры.

Килиссе-джами — первая сохранившаяся константинопольская постройка из плинфы с утопленным рядом. Такая техника, судя по данным археологических раскопок, применялась и в церкви Св. Георгия в Манганах. И хотя на Килиссе-джами кладка сохранилась плохо, даже в наружном решении храма можно заметить новации того же толка, что были отмечены во внутреннем пространстве. На апсиде в верхнем ярусе появляются углубленные ниши-экседры с радиальным узором кладки в конхах. На барабане из плинфы выложены полуколонки, завершенные аркадой с двойным узором поребрика. По мнению А. Комеча, центральные прясла завершались фронтонами, стены же заканчивались горизонтальной лентой поребрика. Движению декора свойственен сложный противоречивый ритм, отступающий и выступающий одновременно. Изысканный плинфяной декор заставляет полагать, что храм не имел мраморной облицовки наружных стен.

Храм Христа Всевидящего (Эски Эмафет-джами) был построен по заказу Анны Далассины, матери Алексея I, родоначальницы династии Комнинов. Время постройки — самый конец XI в. Архитектура здания явно принадлежит к новому стилю. Увеличиваются размеры (диаметр купола — 4,5 м), но еще значительно увеличиваются высота и общий масштаб. Внутреннее пространство оставляет впечатление обширности, свободы. Облик храма и снаружи и внутри отличается представительностью. По сути дела, храм вырастает в высоту на целый ярус, но и сами ярусы вырастают. Подкупольные колонны больше чем на метр выше основного квадрата. Архитектурные формы теряют прихотливость и тонкую переплетенность, «синкопированность» ритмики. Все выглядит проще, регулярнее. Тенденция к зримо заявленной структурности прочитывается в возвращении к старым соотношениям (пять аркад в рукавах креста совпадают с уровнем завершения основных опор и уровнем арок, перекинутых к боковым стенам). В люнетах помещено тройное окно, размеры проемов которого совпадают с нижними трехчастными окнами, а ритм продолжает движение тройных аркад в окнах рукавов креста. Все формы, хотя и вполне бестелесны, выглядят крупнее. В них присутствует то же ощущение зримо заявленной структурности, монументальности пропорций, которое наблюдается в живописи самого конца столетия (например, в мозаиках нартекса храма Успения в Никее). Ритмическая согласованность кажется важнее изящества ритма. Все основные структурные уровни отмечены резными мраморными карнизами, орнаментальные рапорты которых также характеризуются крупным узором.

Нартекс становится двухэтажным. Располагающиеся в нем хоры выходят в основное пространство тройной аркадой. Тем самым западный рукав зрительно объединяется с боковыми

(южным и северным), оформленными аналогично. Появление хоров — факт знаменательный, он соотносится с явственно наметившейся тенденцией к феодализации общества, во главе которого стояла семья Комнинов. В углах западной части располагались приделы — миниатюрные молельни, перекрытые, как и все угловые ячейки храма, крестовыми сводами. Новое стремление к камерной, уединенной молитве — явление характерное для этого времени.

Снаружи храм подчеркнуто тектоничен, все соотношения форм отмечены зрительной ясностью и логикой. Уровни основных горизонтальных членений (карнизов) интерьера проецируются на фасадах, поэтому структура кажется особенно четкой. Центральные закомары имеют большую высоту в сравнении с боковыми, отчетливо подводя взор к крупному куполу.

Развитие тенденций, намеченных в постройке Анны Даласины, было продолжено в *храмах монастыря Христа Пантократора* (до 1136 г.). Монастырь был основан императором Иоанном II и императрицей Ириной. В ансамбль монастыря, ставшего своеобразной семейной молельней Комнинов⁴⁷, входили два храма — кафоликон Пантократора (южный) и церковь Богородицы Элеусы (северный) — и сооруженная после завершения строительства храмов маленькая капелла-усыпальница (*hereon*) Св. Михаила. Все три храма имели общий нартекс, но различались по статусу. Так, в кафоликоне не имели права входить миряне, он предназначался для священников. Особенностью богослужений монастыря Пантократора была обязательность поминальных служб по членам семьи Комнинов. В их процессе богослужебными действиями и шествиями объединялись все три постройки (а также мозаичные изображения в них), образуя целостный сакральный комплекс⁴⁸.

Кафоликон Пантократора был построен зодчим Никифором. Из всего комплекса эта постройка — самая большая. Диаметр ее купола — 7,5 м. Столь же внушительна и высота подкупольных колонн — 7,5 м. Все составляющие элементы храма (в том числе и ярусы) значительно выросли вверх и укрупнились. Также зрительно увеличены, подняты в высоту своды. Вновь, как и в храме Христа Всевидящего, прослеживается стремление к единообразию структуры всех трех рукавов креста (боковых и западного). В результате в боковых рукавах исчезли тройные аркады первого яруса, остались лишь три окна во втором ярусе, размеры и уровень которых пропорционально соотнесены с арочными пролетами от колонн к боковым стенам. В нижнем ярусе — широкие порталы входов в галерею (примыкающую к южной стене) и в соседний гереон (с севера). Таким образом, в храме появилось дополнительное горизонтальное членение, увеличившее его общую высоту. Но самое главное, центром ком-



Кафоликон монастыря Христа Пантократора в Константинополе. До 1136 г. Интерьер

позиции всех трех рукавов креста стали тройные окна-аркады верхнего яруса. В результате весь интерьер приобрел цельность и структурное единообразие. Источником изменения композиции стали не только новые художественные принципы, но и усиление роли хор. Хоры располагаются над нартексом и перекрыты крестовыми сводами. Правда, свод в центре нартекса вскоре заменили высоким куполом. Уровень размещения хор изменился: они опущены до первого яруса, занимая целую зону в западной трети храма. Как и в храме Христа Всевидящего, хоры открываются во внутреннее пространство тройными аркадами, но теперь этот мотив, поскольку с ним согласовано решение боковых рукавов креста, является центральным в композиции интерьера в целом. Можно было бы говорить даже об известной переориентации пространства храма, где главным стал западный рукав креста с импозантной тройной аркадой. Ему противопоставлено пространство алтарей. Мотив композиционного «притяжения» хор — места пребывания императора с семьей — и восточной зоны вряд ли случаен. Активное переосмысление культа как индивидуальной молитвенной практики, а значимых святынь — как личных покровителей членов императорской семьи⁴⁹

дает возможность понять духовный контекст подобного рода архитектурных новшеств.

В интерпретации форм главной становится равнозначность двух элементов: большого свободного пространства и строгой графики форм. Линейное начало впервые обретает значительную выраженность. Оно подчеркнуто обилием строгих, четких и точных параллельных обломов, заменяющих прежние карнизы с резным орнаментом и образующих своего рода геометрическую схему храма. Даже узор карниза купола становится более тонким и графичным. Высокие и стройные колонны выглядят необычно: они каннелированы и напоминают опоры, обставленные пучками полуколонок. Общая тенденция к вертикальному развитию прочитывается и в этой детали. Линейный узор обломов, вертикали сложных опор делают зрительно очевидной структуру всей композиции. Благодаря им структура прочитывается как геометрическая схема, своего рода интеллектуальный костяк соотношений форм, отдаленно напоминающий готические каркасные конструкции.

Необычный характер этой постройки подтверждался наличием фрагментов витражей. Ж. Лафон высказал мнение, что витражи появились лишь в XIII в., во время оккупации Константинополя крестоносцами⁵⁰. Однако А. Миго и К. Манго уверены в их более раннем создании, единовременном храму, и в качестве аналога называют витражи в церкви Кахрие-джами⁵¹. Конфигурация оконных проемов в апсидах храма Пантократора совершенно непохожа на обычную форму выгески окон. Вдобавок сами окна развернуты по сторонам от центральной оси храма⁵², в расчете на лучшее обозрение их из основного объема. Цветное остекление в византийских храмах было известно давно, но, вероятно, в XII в. цветные стекла сменились витражами. Наличие цветных витражей в алтаре, организация росписи подчеркивают новые пространственные эффекты в интерьере храма — усилившееся взаимное сопоставление западной и восточной зон. На западной стене, над порталом, находилось «Успение Богоматери», отвечавшее образу Божьей Матери в алтаре⁵³. Безусловно, это лишь нюансы в идеально центричной и увенчанной куполом композиции, но нюансы многозначительные. XII столетие было временем сближения-отталкивания между Византией и Западом. Контакты в это время возросли, западные рыцари служили при византийском дворе, византийские императоры женились на западных принцессах. Очевидно, могли существовать и точки художественного пересечения, давно отмечаемые для живописи. Разумеется, в данном случае мы говорим не о влияниях, а об общности духа времени, вызывавшего сходные формы. Конечно, для исследователей, ориентированных на мысль о самобытности французской готики, единственным

объяснением явного стремления к высотной конструкции в рамках крестово-купольной системы, включая каннелированные колонны, словно обставленные пучками опор, и витражи церкви Пантократора, может быть заимствование Византией западных образцов. Но такое заимствование исключено, поскольку и в XII в. все происходившее на Западе вызывало у византийцев иронию. Да и уровни развития культур оставались все-таки несоизмеримыми. Очевидно, мы имеем здесь дело с другим процессом, сущность которого пока еще трудно уловима.

Остальное убранство церкви Пантократора более традиционно. Это мозаичные композиции евангельских сцен («Распятие» и «Воскресение», цикл Страстей — «Тайная вечеря» и «Распятие»), мозаичные же образы Спасителя и Богородицы⁵⁴. Это облицовка стен драгоценным мрамором черного и красного цвета, карнизы и капители колонок аркад, покрытые изящной резьбой. Это порталы из розового мрамора, с графическим и одновременно нежным рисунком хрупких профилировок. Наконец, это знаменитый инкрустированный пол *opus sectile*, выявленный раскопками. Его рисунок отражал структуру сводов, а углы квадратов были заполнены растительными орнаментами и изображениями животных⁵⁵.

Северная церковь Богородицы Элеусы однотипна предыдущей, но ее особенностью является вытянутый с запада на восток подкупольный квадрат (5,6—6,5 м). К ней, так же как к южной церкви Пантократора, примыкал с боковой стороны (северной) открытый колонный портик. Размеры этого храма чуть меньше южной церкви, но поскольку условиями заказа диктовалось обязательное соотнесение структур, поперечных нефов и проходов в двух храмах, это и могло вызвать асимметрию подкупольного квадрата. Ее структура выглядит проще: колонны заменены столбами, вместо тройных окон-аркад — простые композиции из трех полуциркульных окон, расположенных друг под другом в двух ярусах. Причем ярусы, как и основные структурные уровни, отмечены горизонтальными карнизами простого профиля. В южном рукаве креста, примыкающем к церкви Св. Михаила, окна перемещены в зону свода. Такая конструктивная свобода неизвестна прежней византийской архитектуре. Более свободное отношение к форме можно видеть и в вариациях ритма и масштаба: восточные столбы тоньше западных, у западных срезаются углы — они восьмигранные. Своды, как и в церкви Пантократора, увеличены в высоту, они имеют импосты в основании.

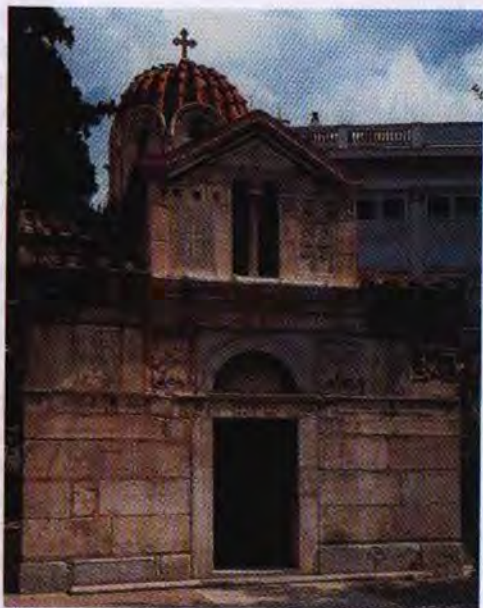
Капелла Св. Михаила, несмотря на свои небольшие размеры и асимметрию пространства, перекрывалась двумя куполами, один из которых имел эллипсовидные очертания.

Снаружи все три храма монастыря Пантократора объединялись общими фасадами на главных сторонах — западной и восточ-

ной. Ритм членений, как это обычно в Византии, не отличался регулярностью, но обширность композиции, протяженность фасадов, размеренный шаг крупных закомар придавали ансамблю представительность. Ниши, которые традиционно членили фасады на восточной и западной стороне, объединялись в сплошные строгие ряды, благодаря чему композиция приобретала большую четкость. На западной стороне впечатлению единства способствовала и сплошная волнообразная линия закомарного завершения. Огромное количество крупных окон делало стену почти ажурной. Четыре крупные главы комплекса, различные по высоте расположения, служили мощным завершающим аккордом. Фасады монастырского ансамбля выглядели сложнее и богаче, чем теперь. Они были украшены наружными мозаиками, резными раскрашенными карнизами, витражами; декор наряду с крупными членениями включал множество мелких изысканных деталей, ныне уцелевших лишь фрагментарно.

В XII в. возрождается тип крупноразмерной постройки (диаметр купола 8,5 м) с обширными хорами. Причина обновления старого типа — необходимость создания хор, входящих во второй ярус храмовой структуры и выходящих в подкупольное пространство тройными аркадами. Таковы *церкви Голь-джами* начала XII в., *Календер-джами* конца XII в. и *Фетие-джами*. Все три храма имеют трехсторонние обходы, большие опорные столбы и трехчастные алтари. В этих постройках древняя структура обретает целостность, гармонию и ясность планировки. Масштабы и формы укрупнены, легко читаются, размеры храма значительно вырастают вверх. Естественно, что толщина опор в таких постройках превосходит толщину стен, но она тщательно драпируется и скрывается декором. На фасадах ниши идут строгими четкими рядами в нескольких уровнях, однако византийские архитекторы последовательно избегают объединения ниш и окон в горизонтальные пояса и оформляют восточный и западный фасады в ином ритме.

В XII в. построен основной объем храма в монастыре *Хора* (*Кахрие-джами*). Он имеет крестчатую структуру, столбы в нем



Храм Панагии Горгоэпискос в Афинах. XII в.



Лимбургская ставротека. Середина X в.
Золото, перегородчатая эмаль.
Константинополь

слиты со стенами, поэтому пространство храма отчетливо читается и выглядит удивительно цельным. Храм был обновлен (после латинской оккупации 1204 г.) в начале XIV в. Именно поэтому его «реставратор» Феодор Метохит повелел изобразить давно умершего заказчика древней постройки — севастократора Исаака Комнина в композиции Деисуса перед входом.

Константинопольские зодчие XII в., не породив новой типологии, создали сооружения, отличавшиеся стилистической новизной. Устремленные ввысь строения с крупными, ясно читаемыми формами украшались мелким и сложным декором. Часто плоскости фасадов, несмотря на четкую систему чередования ниш и оконных проемов, производили впечатление кружева. Хотя в кон-

стантинопольских храмах такие фрагменты не уцелели, наверняка существовали приемы декоративно-узорчатой кладки, хорошо известной по архитектуре византийских провинций, сменившей обязательную для македонской эпохи мраморную облицовку. Восприятие интерьера таких построек было рассчитано на более подвижную психологическую структуру, нежели прежде; одновременно возросло значение наружного облика храма. Можно думать, такие постройки в меньшей степени противопоставлялись окружающей городской среде, чем роскошные храмы императоров македонского времени, явно носившие отпечаток дворцовых сооружений. Несомненно и тяготение ко все большему внедрению в церковные интерьеры хор, обособленных молелен и капелл. Можно их связывать, как это делает большинство исследователей, с возросшей феодализацией византийского общества. Но не исключено, что этот процесс отразил общее тяготение византийского общества к частному богослужению, к более личным формам контакта с божеством, которые могло дать лишь уединенное богослужение.

Византийская архитектура развивалась и за пределами Константинополя. Ее особые ветви в XII столетии — строительство в Греции и норманнской Сицилии.

Греческая архитектура XII в. исходит из классических образцов, созданных здесь зодчими метрополии, — это храмы монастырей Осиос Лукас и Неа Мони. Однако в целом тут больше отводят внимания не пространству, а форме, больше ценят красоту пропорций, статику и монолитность. Вдобавок в Греции существенное внимание уделяют наружному декору. Различные орнаменты, узорчатая кладка, исполненные из лекальной плинфы, — отличительная черта построек. Именно здесь получили развитие типы храмов, не пользовавшиеся популярностью в центре, — квадрифолии, восьмилистники и т. д. Но даже простые крестчатые структуры трактованы в Греции подчеркнуто пластично, монолитно, скульптурно.

Храм в Вире, во Фракии, построен в 1152 г. по заказу Исаака Комнина. Это упрощенный тип четырехколонного храма, где из-за незначительности объема подкупольные арки опираются прямо на отрезки стен. Правда, здесь на западной стороне добавлены маленькие колонны — очевидно, требование императорского заказа. По образцу Кахрие-джами с опорами, слитыми со стенами (компактный «вписанный крест»), построена маленькая *церковь Св. Аверкия в Элегии*. Ее отличия — узорная плинфяная кладка и трехчастное арочное окно в апсиде, развитая вима с экседрами-фестонами по сторонам, в глубине которых располагаются проходы в боковые алтари, и пятигранная апсида⁵⁶.

Около 1020 г. построена *церковь Св. Апостолов в Афинах*, восьмилепестковая в плане. Основной композиции служит круглая ротонда, в центре которой — четыре колонки, образующие квадрат. От колонок перекинуты арки к наружным стенам, а в промежутки между арками вписаны экседры. Дополнительные четыре экседры продолжают развитие рукавов креста, намеченное четырехколонной структурой. К храму примыкает трехглавый нартекс, и снаружи вся постройка с отчетливой пластикой повышенных рукавов креста и купола, пониженных углов, с простыми, лишенными декора монолитными стенами выглядит как изящная скульптура. Единственное украшение стен — узорная кладка и сдвоенные либо строенные окна, четко читающиеся на гладкой поверхности. Мотив обрамления окон веерной плинфой употреблялся еще в фасадах Дафни. По-видимому, его очень ценили в Греции за особую выразительность. В *церкви Св. Феодоров (Тирона и Стратилата)* 1080 г. купол вписан в восьмигранник, образованный восемью колонками. Здесь тоже пониженные углы, а фасады кроме узорной кладки оживляет еще и карниз поребрика, проходящий по основным структурным горизонтальным уровням и обводящий оконные проемы.

Архитектура норманнской Сицилии представляет собой сложный конгломерат различных влияний и обычно не рассматривается в контексте развития византийского зодчества. Сильное

влияние западной типологии (базилики), применение готических конструкций, обильный мусульманский декор обычно заслоняют, если даже не изменяют принципиально, те черты, которые можно связывать с византийской архитектурой. Однако и храм Палатины, и церковь *Санта Мария дельи Амиральи* — это византийские постройки четырехколонного типа, отличающиеся особой воздушной легкостью и свободой изменчивого пространства благодаря стрельчатым аркам. Эти храмы низкие, в них использована такая же типичная для Византии зрительно обманчивая система пропорций, которая делает постройку невесомой. Кажется, что состоят они сплошь из «балдахинных» структур, переплетенных между собой. Увенчание куполами, так же как и опора куполов на паруса и тромпы одновременно — это византийская система, развивавшаяся, правда, по преимуществу за пределами Константинополя (Армения, Санта Фоска в Торчелло, церковь Богоматери Паригоритиссы в Арте).

XII столетие было последним великим столетием византийской архитектуры. После 1204 г. материальные возможности империи настолько сократились, что в самом Константинополе не было возведено ни одной большой церкви, все строительство свелось к маленьким капеллам, перестройкам, обширной реставрации и созданию пристроек.

ПРИМЕЧАНИЯ

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- АН — Академия наук
БАН — Библиотека Академии наук (Российской Академии наук),
С.-Петербург
ВВ — Византийский временник
ВИА — Всеобщая история архитектуры, Москва
ГИМ — Государственный Исторический музей, Москва
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, Москва
ГЭ — Государственный Эрмитаж, С.-Петербург
ДРИ — Древнерусское искусство, Москва; с 1995 г. — С.-Петербург
ЗЛУ — Сборник за ликовне уметности, Београд
МАО — Московское археологическое общество
МГУ — Московский государственный университет
МГУ, НБ — Научная библиотека им. А. М. Горького МГУ
МК, ГММК — Государственный историко-художественный
музей-заповедник Московский Кремль
ОДИМПМ — Общество древнерусского искусства при Московском
публичном музее
РАН — Российская Академия наук
РГБ — Российская государственная библиотека, Москва
РНБ — Российская Национальная библиотека, Санкт-Петербург
BSH — Bulletin de Correspondance Hellénique
CA — Cahiers Archéologiques, Paris
GBA — Gazette de Beaux Arts, Paris
DOP — Dumbarton Oaks Papers, Washington
DOS — Dumbarton Oaks Studies, Washington
JÖB — Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Wien
JÖBG — Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistischen Gesellschaft,
Wien, Graz
NG — Nachrichten von der Akademie [Gesellschaft]
der Wissenschaften zu Göttingen
RSS — Rassegna Storica del Seprio
SBAW — Sitzung Berichte Akademie der Wissenschaften zu Wien.
Philosophisch historische Klasse
SK — Seminarium Kondakovianum, Praha
WBS — Wiener Byzantinische Studien, Wien.