

## АСКЕТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ И КЛАССИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ВИЗАНТИЙСКОМ ИСКУССТВЕ VI–XI вв.

В статье рассматриваются два основных типа художественного образа и стиля в византийской живописи, начиная от формирования их в конце V – VI в. и до наиболее полной выразительности их в XI в. Один из них – это приспособление для византийских целей античных классических традиций. Другой соответствует потребностям аскетического сознания и имеет свои законы стиля, далекие от классических норм.

*Ключевые слова:* византийская живопись, художественный образ, художественный стиль, классическое, аскетическое.

The article traces the development of two major types of artistic image and style in Byzantine painting from their appearance in the 5<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> c. up to their mature expression in the 11<sup>th</sup> c. One of these types presents an adaptation of ancient classical traditions for Byzantine Christian objectives. The other corresponds to the needs of ascetic turn of mind and engenders different stylistic expression, far from the classical norms.

*Keywords:* Byzantine painting, artistic image, artistic style, classical, ascetic.

Византийское искусство отличается большой цельностью, которую можно принять за однообразие. В разные периоды его жизни возникали произведения, похожие друг на друга. В самом начале его пути были созданы типы образов, адекватно выражавшие сущность византизма; далее они воспроизводились множество раз на протяжении веков.

При этом образы в византийской живописи бесконечно разнообразны, каждый из них индивидуален, личностные характеристики всегда разные. Между тем основное содержание их сводится к немногим моделям, а к смысловому их контексту приспособляется и художественный язык. Главных таких моделей – две, и обе они соответствуют самым существенным сторонам византийской религиозности.

Одна из них представляет собой множество вариаций на темы античной классики, греческой или римской, переделанной на византийский лад. Другая, не менее важная, но менее распространенная, вызвана к жизни потребностями аскетического сознания и потому имеет более строгие внешние формы. Впрочем, и во втором типе классика остается основой художественного строя – таковы были базовые византийские ценности; классика в византийском искусстве никогда не забывалась. Поэтому и во втором, строгом типе образов полного ухода от принципов классического равновесия не бывает.

Кроме того, в таком, более строгом искусстве сохраняется эстетическое величие, всегда свойственное византийскому художественному миру. Аскетический акцент в образах не связан с умалением художественного богатства и качества произведения, оно по большей части всегда обладает

такими свойствами, если иметь в виду произведения столичного и близкого ему круга и не учитывать иногда проявляющийся примитивизм искусства далеких провинций. Однако при известной общности, основанной на приверженности к классическому и характерной для художественной культуры Византии в целом, образы второго типа выглядят принципиально иначе, чем в искусстве, ориентированном на классическую модель.

Типология аскетического образа не была неизменной. Востребованная в самые разные времена она отнюдь не всегда была доминирующей. Совокупность черт, создающих образ такого типа, не была одинаковой, что-то усиливалось, что-то, наоборот, устранялось. Общеизвестный набор приемов каждым мастером мог свободно использоваться по его выбору, зависящему и от его вкуса, и от смыслового оттенка, который он хотел сообщить образу. Комбинации таких приемов и соответственно вариации внутри одного стиля могли быть весьма разнообразны, полный же набор их обычно не менялся.

Перечислим основные черты такого искусства (рис. 1). Пропорции фигур укорачиваются, фигура приобретает очертания более широкие, чем свойственно человеческой природе. Большие головы опираются на короткие шеи, что придает телу увесистость и даже мощь. Это впечатление усиливают крупные ступни, а иногда и кисти рук. Форма кистей никак не нюансирована в соответствии с анатомией, выглядит слитной и сильной; пальцы не структурированы, фаланги их не выделены, они короткие и застылые, не предполагающие никакого физического движения. Черты лица чаще всего симметричные, правая и левая половины будто совпадают; они всегда крупные, твердо обрисованные, скульптурно четкие. Взгляды остановившиеся, не имеют живого движения и конкретной направленности, обращены в непостижимую даль (рис. 2). Выражение их не одинаково: они могут быть отрешенными, а могут быть властными и источать большую внутреннюю силу, несоизмеримую с чем-либо привычным.

Различия в выразительности подобных обликов – это только варианты внутри одного общего типа византийского искусства, который можно условно назвать “аскетическим”.

Все “телесное” – лица, руки, ступни ног – в таком искусстве подвергнуто изменению, насколько это возможно без нарушения основных принципов антропоморфности. Все изменения имеют одинаковую цель: преобразовать структуру материи, ослабить ощущение ее физической природы, нейтрализовать в ней чувственный момент, создать впечатление, что она получила иное, вневещное состояние. Тому же служит все, что окружает эту измененную телесность. Таковы крупные и жесткие, словно рубленые складки одежд, не имеющие ни малейшей натуральной мягкости и гибкости (рис. 3). Таков и цвет, не обладающий какими-либо оттенками, полутонами и плавными переходами, свойственными всякой материи (и вообще всему в природе). Плотный и необычайно интенсивный, в силу своей отрешенной однородности совсем иной, чем в жизни, он выглядит как драгоценное проявление каких-то вечных сущностей. Таков же и свет, появляющийся в виде сильных лучей, застывающих в абстрактных схемах и заслоняющих собой материю; последняя утрачивает вещественность и к тому же становится едва видной.

Все эти черты создают стиль, обладающий большой художественной и символической напряженностью. Все они соответствуют представлениям о строгих путях духовной жизни, отгородившейся от разнообразия и соблазнов мира.

Искусство такого типа существовало в Византии в самые разные периоды ее истории<sup>1</sup>. Наибольшую популярность оно имело в 30–40-е годы XI в. Исто-

<sup>1</sup> Долгое время считалось, что искусство такого типа (его называли “монашеским”, “аскетическим”, “иератическим”, “линейным” и т.д.) возникло и распространилось на периферии Византийской империи под влиянием крайних воззрений аскетически настроенного монашества и древних восточных традиций. Оно расценивалось как провинциальное, архаичное, примитивное, народное искусство, которое иногда по каким-то причинам проникало и в столицу (см., например: *Sotiriou G. Peintures murales byzantines du XI<sup>e</sup> siècle dans la crypte de Saint-Luc // Actes du III<sup>e</sup> CIEB. Athènes, 1932. P. 382–400; Σωτηρίου Γ.Α. Ἡ ζωγραφικὴ τῆς σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως // ΔΧΑΕ. 1959. Пер. 4. Т. 1. Σ. 11; Procopiou A. Le monastère d'Hosios Loukas. L'archaïsme byzantin dans les mosaïques d'Hosios Loukas // CorsiRav. 1964. Vol. 11. P. 367–388). Диц и Демус (*Diez E., Demus O. Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni. Cambridge (Mass.), 1931. P. 24, 30–31, 96–99*), с одной стороны, подчеркивали высокие художественные достоинства мозаик Осиеос Лукас и предполагали, что создавшие их мастера имели столичную выучку; с другой, они настойчиво связывали этот “иератический” стиль с восточными традициями, с монашеской и простонародной средой, а также видели в нем присутствие славянских элементов. Этот взгляд разделял В.Н. Лазарев (*Лазарев В.Н. Мозаики Софии Киевской. М., 1960. С. 74–75, 155–157; Он же. Живопись XI–XII вв. в Македонии // Actes du XII<sup>e</sup> CIEB (Ochride, 1961). Т. 1. Beograd, 1963. С. 115–121; Он же. История византийской живописи. Т. 1. М., 1986. С. 76–77, 79–81*). Уже в 60–70-е годы XX в. многие исследователи говорили о широкой распространенности искусства такого типа в Византии и о его столичном происхождении (см. замечания и возражения по поводу упомянутого выше доклада В.Н. Лазарева О. Демуса, С. Радойчича и С. Пелеканидиса: *Actes du XII<sup>e</sup> CIEB (Ochride, 1961). Т. 1. Beograd, 1963. P. 341–349, 351–355, 357–361; XII<sup>e</sup> CIEB (Ochride, 1961). Rapports complémentaires. Résumés. Belgrade; Ochride, 1961. P. 54–59*. См. также: *Chatzidakis M. Byzantine monuments in Attica and Boeotia. Athens, 1956. P. 14–17; Idem. A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc // CahArch. 1969. Vol. 19. P. 127–150; Idem. Précisions sur le fondateur de Saint-Luc // CahArch. 1972. Vol. 22. P. 85–87; Ljubinković R. La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle // CorsiRav. 1962. Vol. 9. P. 410–422 и др. Немного позже эта точка зрения получила свое наиболее полное и обоснованное выражение в труде Д. Мурики, посвященном стилистическим тенденциям в монументальной живописи XI–XII вв. (*Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // DOP. 1980–1981. Vol. 34–35. P. 79–94; Eadem. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Vol. 1. Athens, 1985. P. 253–265*). Особое мнение по этому вопросу высказывалось Э. Китцингером (*Kitzinger E. Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm // Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongress. München, 1958. IV/1. P. 1–50; Idem. Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3<sup>rd</sup>–7<sup>th</sup> Century. Cambridge (Mass.), 1977. P. 99–122*. См. также: *Idem. The Hellenistic Heritage in Byzantine Art // DOP. 1963. Vol. 17. P. 95–115; Idem. The Hellenistic Heritage in Byzantine Art Reconsidered // JÖB. 1981. Bd. 32/1. S. 659–661*). Согласно Китцингеру, такое искусство с самого момента своего зарождения в раннем VI в. и далее на протяжении всей истории Византии укоренилось и развивалось в столичной живописи бок о бок с классическим направлением; иногда то одно, то другое из этих направлений выходило на первый план. Аналогичные взгляды высказывались и другими учеными (см., например: *Pelekanidis S. // Actes de XII<sup>e</sup> CIEB (Ochride, 1961). Rapports complémentaires. Résumés. Belgrade; Ochride, 1961. P. 54–59; Papadopoulos K. Die Wandmalereien des XI. Jh. in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκῶν in Thessaloniki. Graz; Köln, 1966. S. 115–120; Mango C. Lo stile cosiddetto “monastico” della pittura bizantina // Habitat – Structure – Territorio. Atti del Terzo Convegno Internazionale di Studio sulla Civiltà Rupestre Medioevale nel Mezzogiorno d'Italia (Taranto–Grottaglie, 1975). Galatina, 1978. P. 49–54*), в том числе автором данной статьи (см.: *Попова О.С. Образ и стиль в византийском искусстве VI и XI века // Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики,***

ки же его уходят в глубь веков, в искусство еще раннехристианского (или, как более принято называть, ранневизантийского) времени. К концу V в. оно имело уже достаточную стилистическую продуманность и адекватное его смыслу художественное воплощение – таковы мозаики Арианского баптистерия и Архиепископской капеллы (рис. 4) в Равенне. В ансамблях VI в. искусство такого типа явно преобладало над другими направлениями и оттеснило античную традицию. Таковы в Равенне – мозаики в Сант Аполлинаре Нуово<sup>2</sup> (начало VI в.) (рис. 5), Сан Витале<sup>3</sup> (546–547) (рис. 6), Сант Аполлинаре ин Классе<sup>4</sup> (около середины VI в. и VII в.) (рис. 7); в Риме – фрески с изображением Марии Регины и Ангела в Санта Мария Антиква<sup>5</sup>, фреска в катакомбе Комодиллы<sup>6</sup>, скульптурные портреты императрицы Ариадны, все первой трети VI в.<sup>7</sup>; мозаики в церкви Космы и Дамиана (526–530)<sup>8</sup> (рис. 8); мозаики в церквях Сан Лоренцо фуори ле мура (579–590)<sup>9</sup> и Сан Теодоро (590–600)<sup>10</sup>; мозаики в монастыре св. Екатерины на Синае (548–565)<sup>11</sup>. Правда, среди сохранившихся произведений нет возникших непосредственно в Константинополе. Поэтому нельзя исключить, что там могло создаваться искусство, близкое античности. Но это – только фантазия. В действительности же мы имеем немногие ансамбли мозаик и фресок и совсем мало икон и иллюстрированных

---

фрески, иконы. М., 2006. С. 67–82; *Она же*. Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI в. и его дальнейшая судьба // Там же. С. 185–208; *Она же*. Мозаики Софии Киевской и византийская монументальная живопись второй четверти XI века // Там же. С. 211–296; *Она же*. Мозаики Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве и византийское искусство конца XI – начала XII в. // Там же. С. 297–352; *Она же*. Византийское искусство в Италии. Мозаики Торчелло // Там же. С. 405–450; *Она же*. Фрески Софии Киевской // ВВ. 2007. Т. 66. С. 5–23; История Русского искусства. Т. 1. Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века. М., 2007. С. 263–323.

<sup>2</sup> *Zanotto R.* La chiesa di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna // Venezia e Bisanzio: aspetti della cultura bizantina da Ravenna a Venezia (V–XIV secolo) / A cura di C. Rizzardi. Venezia, 2005. P. 351–361.

<sup>3</sup> *Mosaici a S. Vitale ed altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali* // Atti del Convegno Nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali / A cura di A.M. Iannucci, C. Fiori et C. Muscolino. Ravenna, 1992; *La Basilica di San Vitale a Ravenna* / A cura di P. Angiolini Martinelli. Modena, 1997. Vol. I–II.

<sup>4</sup> *Demus O.* Zu den Apsismosaiken von Sant'Apollinare in Classe // JÖB. 1969. Bd. 18. S. 229.

<sup>5</sup> *Nordhagen P.J.* "Hellenism" and the Frescoes in Santa Maria Antiqua. Notes on the Evolution of an Art Historical Theory // Konsthistorisk tidskrift. 1972. Vol. 16. № 3–4. P. 73–80.

<sup>6</sup> *Osborne J.* The Roman Catacombs in the Middle Ages // Papers of the British School at Rome. 1981. Vol. 53. P. 278–328.

<sup>7</sup> *Volbach W.F.* Die Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters. Mainz, 1976. № 52; Byzantium 330–1453. Exhibition Catalogue. Royal Academy of Arts, London, 25 October 2008 – 22 March 2009 / Ed. by R. Cormack and M. Vasilaki. L., 2009. № 24. P. 384.

<sup>8</sup> *Budriesi K.* I mosaici della Chiesa dei SS. Cosma e Damiano a Roma // Felix Ravenna. 1966. Vol. 93. P. 5–35; *Tiberia V.* Il restauro del mosaico della Basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma. Todi, 1991.

<sup>9</sup> *Bovini G.* Il mosaico dell'arco trionfale di S. Lorenzo fuori le mura a Roma // CorsiRav. 1971. T. 18. P. 127–140; *Taddei A.* La decorazione dell'intradosso dell'arco trionfale della basilica di S. Lorenzo fuori le mura // Ecclesia Urbis. Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV–X secolo) / A cura di F. Guidobaldi e A.G. Guidobaldi. Città del Vaticano, 2002. Vol. III. P. 1763–1788.

<sup>10</sup> *Matthiae G.* SS. Cosma e Damiano e S. Teodoro. Roma, 1948.

<sup>11</sup> *Weitzmann K.* The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai // Proceedings of the American Philosophical Society. 1966. Vol. 110. No. 6. P. 392–405; *Miziołek J.* Transfiguratio Domini in the Apse of Mount Sinai and the Symbolism of Light // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1990. Vol. 53. P. 42–60.

рукописей. Во всех них образы не соответствуют уже античным представлениям. Все они принадлежат уже совсем иному миру. Все они наделены высокой духовной сосредоточенностью, требующей особых качеств – безмолвия, неподвижности, внутренней погруженности. Особый, углубленный тип религиозного переживания в художественном воплощении требовал и особого стилистического языка, который уже на раннем этапе византийской культуры, в конце V–VI в., был найден. Этот новый язык заменил античную натуральность, иллюзионизм, очеловеченность. Вместо всего этого появились строгие лица, отрешенные взгляды и условные формы. В VI в. мастера искали выразительность именно такого типа. Конечно, искусство полностью к этому не сводилось, но, судя по сохранившимся произведениям, именно такая программа в нем преобладала. Правда, классическое наследие находилось рядом и воздействовало сильно, связи с ним были родственными, поэтому новые стилистические установки не были особенно жесткими. Благодаря этому в мозаиках VI в. вместе с символической условностью художественных средств есть еще много чувственной привлекательности, живописного разнообразия и иллюзионистических подробностей, напоминающих об античном искусстве. Так, телесные формы часто обладают пластической полнотой, лица и руки имеют натуральную округлость, в глазах можно видеть живую подвижность и блеск (хотя часто они выглядят гипнотически “уставившимися”), цветовой ряд разнообразен, ряды смальты обладают разными оттенками, – во многих деталях ощутима еще непосредственная связь с классическим прошлым. Однако все это – только остаточные нюансы. В целом же, в главном, это искусство никакого отношения к античному прошлому уже не имеет и отражает теперь совсем иные, исключительно духовные ценности, причем в довольно суровом варианте.

Искусство такого типа обычно связывают с христианским Востоком, минимализм его живописных средств – с навыками местного, сиро-палестинского искусства, удаленного от традиций культуры классического Средиземноморья; в равнинских мозаиках VI в. обнаруживают сирийские влияния; некоторые иконы VI–VII вв. считаются созданными в сиро-палестинских землях. Ясно, что два совершенно разных типа образа существовали параллельно уже в раннем византийском искусстве. Их различия объясняют культурно-историческими традициями разных регионов христианского мира. Однако нужно отметить, что время от времени искусство даже самых классических областей, Греции и Италии, начинало говорить на языке Востока. Интерес к восточному искусству был здесь вызван отнюдь не только конкретными ситуациями и знакомством с теми или иными восточными произведениями. Влечение к восточной образности, видимо, нередко было связано с усилением аскетических мотивов в религиозной жизни. Возможно, складывалась некая человеческая среда, в которой ценился особенно строгий духовный путь, и проявлялась склонность к максимализму духовных установок. Искусство аскетического типа, напоминающее восточные образцы, было рождено, как и искусство эллинистического толка, в больших культурных центрах, наверное, прежде всего в Константинополе, и было востребовано повсюду в мире классического Средиземноморья, в Равенне, Риме, на Синае, на Кипре, в Далмации. Возможно, первоначальным источником такой образности действительно были впечатления художников от каких-то восточных образцов. Но по своей сущности это искусство стало столичным.

Вероятно, оно практиковалось в иных константинопольских мастерских, чем те, что ориентировались на классику. Время от времени такое искусство оказывалось особенно нужным. Константинопольские мастера этого круга в VI в. работали в Равенне, на Синае, наверное, и в Риме, и на Кипре, и в Далмации. Все эти ансамбли разные, в каждом из них есть особые локальные черты. Но характер этого искусства был общим, и сформировался он в таких столичных художественных кругах, идеология которых была ближе монашескому христианскому Востоку, чем аристократическому византийскому обществу, обожавшему античное прошлое.

Найденному художественному идеалу предстояла долгая жизнь. Искусство такого типа смогло служить разным целям. Максимальная концентрированность его образов, лаконичность его форм и емкость их символики подходили для создания образов, соответствующих самым крайним, наиболее аскетическим установкам христианской жизни – уединению, отшельничеству, пустынножительству. Одновременно такие качества этого искусства, как неподвижное, вневременное пребывание его образов, обеспечивающее их монументальное величие, их иератичность и торжественность, их особое существование будто вне земных связей, были способны вызывать ассоциации с понятиями о неземном характере императорской власти (недаром именно в таком стиле создавались императорские портреты). Имевшее широчайшее применение в VI в., такое искусство соответствовало одновременно и духу Пустыни, и культуре Империи<sup>12</sup>. Рожденное, вероятно, под влиянием идей Пустыни, оно достигло расцвета в мире высокородного искусства столицы. Империя и Пустыня существовали рядом, параллельно, при этом идеи Пустыни временами насыщали культуру Империи.

Искусство такого типа в первой половине VII в. стало распространенным в Риме (мозаики в Санта Аньезе<sup>13</sup>, в Сан Стефано Ротондо<sup>14</sup>, в капелле Сан Венанцио при базилике Сан Джованни ин Латерано<sup>15</sup> (рис. 9), мозаическое изображение св. Себастьяна из Сан Пьетро ин Винколи<sup>16</sup>). В это же время в греческом мире также создавались образы, имеющие сходную выразительность – мозаики в церквях св. Дмитрия в Фессалонике<sup>17</sup> (рис. 10) и Панагии Ангелоктисты на Кипре<sup>18</sup> (рис. 11), – только по характеру более смягченные,

<sup>12</sup> Флоровский Г.В. Восточные отцы V–VIII веков. Париж, 1933 (переиздание: М., 1992). С. 141.

<sup>13</sup> Frutaz A.P. Il complesso monumentale di Sant'Agnese. Città del Vaticano, 1969; *Delfini Filippi G.* Per la storia del restauro musivo nel secolo XIX: l'esempio di S. Agnese fuori le Mura // *Storia dell'Arte*. 1989. Vol. 65. P. 87–94.

<sup>14</sup> Bovini G. Il mosaico absidale di S. Stefano Rotondo a Roma // *CorsiRav*. 1964. T. 11. P. 101–114.

<sup>15</sup> Bovini G. I mosaici dell'oratorio di S. Venanzio a Roma // *CorsiRav*. 1971. T. 18. P. 141–154; *Curzi G.* I mosaici dell'oratorio di S. Venanzio nel battistero lateranense: problemi storici e vicende conservative // *Atti del V colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Roma, 3–6 novembre 1997) / A cura di F. Guidobaldi, A. Paribeni. Roma, 1998. P. 267–282.

<sup>16</sup> *Matthiae G.* S. Pietro in Vincoli. Roma, 1960 (*Le Chiese di Roma illustrate*, 54).

<sup>17</sup> Σωτηρίου Γ.Α., Σωτηρίου Μ.Γ. Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. Ἀθήναι, 1952; *Cormack R.* The Mosaic Decoration of S. Demetrios, Thessaloniki. A Re-examination in the Light of the Drawings of W.S. George // *Annual of the British School of Archaeology at Athens*. 1969. Vol. 64. P. 17–52; *Μπακιρτζής Χ.* Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου. Θεσσαλονίκη, 1986.

<sup>18</sup> Σωτηρίου Μ. Τὸ πρόβλημα τῆς Χρονολογίας τοῦ μωσαϊκοῦ τῆς Παναγίας Ἀγγελοκτίστου // *BNJ*. 1938. Bd. 14. S. 293–305; *Лазарев В.Н.* История... С. 41.

а по исполнению более тонкие, поэтому нередко считают, что они – наследники живой эллинистической традиции и никак не соприкасаются с аскетическим умонастроением и соответствующим ему стилем. Думаем, однако, что все основное в их образном и художественном строе соответствует именно тому типу искусства, который мы условно назвали “аскетическим”.

Немного позже ситуация меняется. Во второй половине VII в., но, возможно, даже раньше, еще в первой половине VII в. в Риме, где памятников сохранилось много больше, чем в Византии, создаются образы, полные классической соразмерности, мягкости, живописной деликатности и пластического богатства. Таковы фрески в базилике Санта Мария Антиква, созданные в первой половине VII в. – Прекрасный Ангел (рис. 12), около середины VII в. – Маккавей, Анна с маленькой Марией и св. Варвара<sup>19</sup>, и в начале VIII в., при папе Иоанне VII (705–707) – Ангел из Благовещения, Мария с Младенцем и ряд других образов<sup>20</sup>. Происходит некий всплеск эллинистической традиции. В таком стиле исполнены и константинопольские мозаики второй половины VII в. — или легком, прозрачном, “импрессионистическом”, как “Сретение”, происходящее из Календер Джами (находится в Археологическом музее в Стамбуле)<sup>21</sup>, или, наоборот, пластически полном, полном живой чувственной осязаемости, как Ангел из церкви св. Николая в Фанаре (ныне утрачен; ранее находился в греческом Патриархате в Стамбуле)<sup>22</sup> (рис. 13).

В VIII – первой половине IX в., когда в Византии властвуют идеи иконоборчества и антропоморфное религиозное искусство вообще не создается, на Западе, в Риме, продолжают жить, хотя и в сильно огрубленном виде, традиции искусства аскетического типа VI–VII вв.: фрески в церкви Санта Мария Антиква – в капелле Феодота (741–752)<sup>23</sup> и на северной стене нефа (757–772)<sup>24</sup>, мозаики в базиликах Санти Неро эд Акиллео<sup>25</sup>, Санта Прасседе<sup>26</sup>, Санта Мария ин Домника<sup>27</sup> (рис. 14), Санта Чечилия<sup>28</sup>, Сан Марко<sup>29</sup> – заказы пап Льва III (795–816), Пасхалия (817–824) и Григория IV (827–844).

<sup>19</sup> Nordhagen P.J. S. Maria Antiqua: the Frescoes of the Seventh Century // Acta ad Archaeologiam et artium historiam pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae). 1978. Vol. 8. P. 89–141.

<sup>20</sup> Nordhagen P.J. The Frescoes of John VII (A.D. 705–707) in S. Maria Antiqua in Rome // Acta ad Archaeologiam et artium historiam pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae). 1968. Vol. 3.

<sup>21</sup> Pasinli A. Istanbul Archaeological Museum. Istanbul, 1999. № 148. P. 139.

<sup>22</sup> Лазарев В.Н. История... С. 38.

<sup>23</sup> Belting H. Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom // DOP. 1987. Vol. 41. P. 55–69.

<sup>24</sup> Matthiae G. Pittura romana del medioevo. Secoli IV–X. Vol. I / Con aggiornamento scientifico di M. Andalaro. Roma, 1987. P. 155, 157.

<sup>25</sup> Curzi G. La decorazione musiva della basilica dei SS. Nereo ed Achilleo in Roma // Arte medievale. 1993. 2. Ser. T. 7. P. 21–45.

<sup>26</sup> Wisskirchen R. Das Mosaikprogramm von S. Prassede in Rom. Ikonographie und Ikonologie. Münster, 1990.

<sup>27</sup> Svizzeretto F. Il mosaico absidale manifesto iconodulo: Proposta di interpretazione // Caelius I. Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri / Ed. A. Englen. Roma, 2003. P. 241–256; Thunø E. Materializing the Invisible in Early Medieval Art: The Mosaic of Santa Maria in Domnica in Rome // Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages / Ed. G. de Nie, K.F. Morrison and M. Mostert. Turnhout, 2005. P. 265–290.

<sup>28</sup> Matthiae G. Pittura romana... P. 162, 164.

<sup>29</sup> Bolgia C. The Mosaics of Gregory IV at S. Marco, Rome: Papal Response to Venice, Byzantium, and the Carolingians // Speculum. 2006. Vol. 81. № 1. P. 1–34.

Похоже, что именно такого рода искусство стало для Рима, а через него в широком смысле для Запада – своим, привычным и во всяком случае главным<sup>30</sup>. Образы и стиль классического типа были востребованы здесь гораздо меньше и реже.

При возрождении в Византии искусства после иконоборчества, во второй половине IX в., ожили традиции обоих направлений, существовавших издавна в средиземноморском мире. Из них стала доминировать та, что имела классическую ориентацию. Иногда это была вдохновенная, одухотворенная классика (мозаики в алтаре собора Св. Софии Константинопольской<sup>31</sup>, может быть, в виме церкви Успения в Никее<sup>32</sup>), иногда – классика, полная величественной, несколько тяжеловесной монументальности (миниатюры в ватиканском Косьме Индикоплове (Vat. gr. 699)<sup>33</sup>, в Словах Иоанна Златоуста (Афинская национальная библиотека, cod. gr. 210)<sup>34</sup>, во фрагментах Евангелия из Принстона (Garrett 6)<sup>35</sup>, в мозаике Софии Константинопольской – Христос над входом из нартекса в наос<sup>36</sup>).

Но параллельно делались художественные опыты другого рода, создавались образы, исполненные сильной, резко выраженной энергии, такие, как мозаики в церкви св. Софии в Фессалонике (рис. 15). В композиции “Вознесение”<sup>37</sup> в куполе облики всех персонажей наделены крупными, несколько гротескными чертами, взглядами либо остановившимися, либо горящими, но всегда не сравнимыми с привычной человеческой мерой; у некоторых из фигур – неожиданная резкость телодвижений (рис. 16), далекая от спокойного величия стоящей классической статуи; у многих – крайняя лаконичность линейных моделировок, совсем не похожая на подробную, как бы натуральную

<sup>30</sup> Demus O. *Byzantine Art and the West*. N.Y., 1970. P. 47–54.

<sup>31</sup> Hawkins E.J.W., Mango C. *The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul*. Report on Work Carried out in 1964 // DOP. 1965. Vol. 19. P. 113–148.

<sup>32</sup> Между исследователями нет согласия относительно времени создания мозаик вимы церкви Успения в Никее, утраченных во время греко-турецкой войны и известных лишь по фотографиям. Одни полагают, что они были выполнены в VII в., другие – на основании сходства их стиля с мозаиками апсиды Софии Константинопольской – называют датой создания середину IX в., т.е. время вскоре после окончания эпохи иконоборчества; третьи, подобно В.Н. Лазареву, полагают, что образы Сил небесных возникли в VII в., а Богоматерь в апсиде – в IX в. (подробно о дискуссии между исследователями см.: Лазарев. История... С. 203. Примеч. 6; Сусленков В.Е. Иакинфа монастырь. Мозаики // Православная энциклопедия. Т. 20. М., 2009. С. 432–435).

<sup>33</sup> Stornajolo C. *Le miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste*. Milano, 1908; Mouriki-Charalambous D. *The Octateuch miniatures of the Byzantine Manuscripts of Cosmas Indicopleustes*. Princeton, 1970; Unpublished Doctoral Dissertation. Univ. Microfilm International, Ann Arbor. Michigan; London, 1970.

<sup>34</sup> Weitzmann K. *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*. Wien, 1996. Bd. 1. S. 61; Marava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Chr. *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece*. Athens, 1997. Vol. 3. № 5. P. 57–69. Fig. 39–83.

<sup>35</sup> *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261* / Ed. H.C. Evans and W.D. Wixom. N.Y., 1997. № 43. P. 90–91.

<sup>36</sup> Hawkins E.J.W. *Further Observations on the Narthex Mosaic in St. Sophia at Istanbul* // DOP. 1968. Vol. 22. P. 151–166; Oikonomides N. *Leo VI and the Narthex Mosaic of Saint Sophia* // DOP. 1976. Vol. 30. P. 151–172.

<sup>37</sup> Kalligas M. *Die Hagia Sophia von Thessalonike*. Würzburg, 1935; Θεοχαρίδου Κ. Τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ τρούλλου στὴν Ἁγία Σοφία Θεσσαλονίκης. Φάσεις καὶ προβλήματα χρονολόγησής // Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον. 1980. Τ. 31. Μελέτες, Σ. 265–273.



передачу материи в любом классическом искусстве; земля, на которой происходит представленное действие, похожа на невиданное собрание огромных драгоценных камней, выступивших из ее глубин. Во всем – чувство великого и вечного. Образы этих мозаик, могучие и суровые, тоже принадлежат к созданиям аскетического художественного мира, как и те, что создавались в VI–VII вв., хотя и не похожи на них буквально, не наделены столь сильной, как там, отстраненностью и внутренней неподвижностью, напротив, обладают даже некоторой внешней экспрессией; однако характер образов, их внутренняя напряженность, их преувеличенная внешняя выразительность, застылость обликов, “вытарашенность” взглядов, – совершенно аналогичны тем чертам и приемам, что были найдены еще в искусстве конца V в. как способ изобразить максимальное духовное сосредоточение. Такое большое явление, которое мы условно называем “аскетическим”, имело варианты; мозаики в церкви св. Софии Фессалоникийской – один из них.

Однако в этих мозаиках, при общей выразительности такого рода, свойственной ансамблю в целом, все же не все образы столь сильно отдалены от классического стиля. Некоторые из них наделены элегантными пропорциями, точными соотношениями моделировок одежд и анатомии человеческой фигуры, великолепной красотой переливающихся оттенков цвета. Все это вызывает ассоциации с классическими моделями. И хотя в образности преобладают восточная иератичность и аскетическая отрешенность, все же и классический компонент в этих мозаиках очевиден. Аскетический типаж и раньше, в искусстве VI–VII вв., редко был представлен в полном и чистом виде; чаще он соединялся с какими-либо классическими элементами, придававшими художественному целому некий баланс. Во всяком случае, так было в искусстве, создававшемся в мире классического Средиземноморья, в Греции и Италии. В VIII–IX вв. в Риме искусство несколько варваризируется, нити связей с классическим прошлым, бывшие еще столь значительными в VII в., частично утрачиваются. Византийское же искусство никакой варваризации не знало и этих нитей не теряло никогда. Даже в периоды, когда преобладал интерес к аскетической образности, все же исходной базой оставались классические ценности, проявившиеся в таких чертах, как общая соразмерность, пропорциональное правдоподобие, телесная объемность и др. Вопрос был в соотношении этих величин, и оно бывало различным. Результат зависел и от меры присутствия в ансамбле того, что аскетизму по существу своему инородно. Это мог быть радующий глаз красный румянец, полуоткрытые дышащие губы, припухлость щек, блеск белков глаз, красота и роскошь крыльев ангелов и многое другое. В мозаиках Софии Фессалоникийской, образы которых в целом соответствуют аскетическим духовным установкам, таких признаков живого мирочувствия очень много. В это время (во второй половине IX в.) иногда в одной композиции соединяются как будто два разных импульса. Фигура Христа в сцене с коленапреклоненным императором Львом VI в нартексе Софии Константинопольской исполнена в стиле величественного спокойного классицизма, в то время как фигура Льва VI с его гротескным обликом, искаженными пропорциями и пронзительным взглядом далека от классической уравновешенности и обнаруживает стиль, склонный скорее к сокращению числа художественных приемов, чем к их разнообразию.

Итак, во второй половине IX в. в больших византийских центрах, Константинополе и Фессалонике, создавалось искусство двух типов, чрезвычайно близкое классике (рис. 16) и гораздо более отвлеченное и условное (рис. 17). Однако даже те произведения, что соотносятся с более аскетическим мировоззрением, выглядят как классические создания рядом с собственно восточными, например, сирийскими или палестинскими, такими, как миниатюры *Sacra Parallela* (Парижская национальная библиотека, гр. 923)<sup>38</sup>. Это уже не аскетическое направление в искусстве Греции и Италии, но искусство христианского Востока с присущими ему максималистской лапидарностью стиля и “сверхвыразительностью” обликов.

Соседство или частое чередование двух направлений в искусстве существовало отнюдь не всегда. Иногда одно из них становилось не только главным, но едва ли не единственным. Так было в X в., когда в живописи стал полностью господствовать классический вкус. Этот процесс длился долго, захватил не только весь X в., но и первую треть XI в., вплоть до 30-х его годов. Разумеется, на протяжении столь длительного времени этот процесс не был одинаковым. Сменялись большие временные периоды. Некоторым из них присвоены даже специальные термины (Македонский Ренессанс, внутри которого Х. Белтинг предлагает даже различать “аттический период”, “эллинистический период”<sup>39</sup>). И все же единства в этом искусстве было больше, чем различий.

Во всех произведениях такого типа, когда бы на протяжении всего этого времени они ни были созданы, непременно сохраняются основные черты, исконно присущие классическому стилю. Облики благородны и красивы, всегда исполнены человеческого достоинства. Образы обладают уравновешенностью, сильных или, тем более, чрезмерных эмоций в них нет. Выражение лиц – психологически конкретное, никогда не отвлеченное. Во всем соблюдена мера, адекватная человеческим представлениям. Фигурам сообщены гармоничные пропорции, и если они иногда для выразительности удлинняются, то все же это не мешает воспринимать каждую фигуру в ее естественном обличье и к тому же всегда чем-либо уравновешивается. Объемы выражены ясно, пластические акценты расставлены точно. Драпировок лишь столько, сколько было бы нужно, чтобы элегантно облачить античную статую. Всякая избыточность внесла бы элемент экспрессии или диссонанса, совершенно неуместный для классического стиля. Мастера избегают всего чрезмерного, ищут согласия всех элементов – света, цвета, линий. Если же для создания особой выразительности нужно было усилить какой-либо живописный прием, например, активизировать свет или обострить линейный ритм, то это

<sup>38</sup> *Weitzmann K.* The Miniatures of the *Sacra Parallela*, Parisinus Graecus 923 // *Studies in Manuscript Illumination* 8. Princeton N.J., 1979. У исследователей существуют разные точки зрения о времени и месте создания этой рукописи, украшенной несколькими сотнями изображений, размещенных на полях текста. О научной дискуссии см.: *Oreitskaia I.* A Stylistic Tendency in 9<sup>th</sup> Century Art of Byzantine World. An Example of Miniatures of Three Greek Illuminated Manuscripts: Book of Job (Biblioteca Apostolica Vaticana, gr. 749), Homilies of Gregory of Nazianzus (Biblioteca Ambrosiana, cod. E49–50inf) and *Sacra Parallela* (Bibliothèque Nationale de France, gr. 923) // *Зорграф.* 2002–2003. Т. 29. P. 5–6.

<sup>39</sup> *Belting H., Cavallo G.* Die Bibel des Niketas. Ein Werk der höfischen Buchkunst in Byzanz und sein antikes Vorbild. Wiesbaden, 1979. S. 31–32, 40.

непрерывно уравновешивалось какими-либо мелкими деликатными изменениями других приемов, и в результате художественное целое обретало классическую самодостаточность. В работе с классическим стилем византийские мастера были подлинными виртуозами, они обладали абсолютной чуткостью к основам его формы и, опираясь на них как на первичную грамоту, создавали множество комбинаций классических художественных черт, от сочетаний которых возникали различные варианты классического стиля.

Искусство всего X в. отмечено такой привязанностью к античной традиции, таким чувствительным переживанием ее, какой, пожалуй, в столь сильной мере не будет больше никогда, даже во времена Палеологовского Ренессанса (первая четверть XIV в.), когда приближение к классике было более академическим, более ученым и рассудочным, чем в X в. В целом искусство X в. — это какое-то торжество реанимированного и воскресшего античного наследия.

Хотя это свойственно искусству всего X в., но в разные его периоды — в не одинаковой мере. Так, византийская культура первой половины X в. из-за своей чрезвычайной любви к античности получила даже название “Македонский Ренессанс”. Но и в это время буквального подражания античности все-таки не было. Наибольшее приближение к ней обнаруживают иллюстрации к сочинениям древних авторов, переписанным в X в., — о свойствах растений (Диоскорид), о свойствах ядов и ловле змей (Никандр), медицинские трактаты. Однако в миниатюрах, иллюстрирующих библейские книги, Евангелия, сочинения отцов Церкви, — слепка с античных образцов практически не бывает, или бывает крайне редко (лишь некоторые миниатюры в Парижской Псалтири (Парижская национальная библиотека, gr. 139), некоторые детали в рисунках на свитке Иисуса Навина (Vat. Palat. gr. 431).

Наиболее типичные миниатюры в рукописях Македонского Ренессанса, таких, как Евангелие в Афинской национальной библиотеке cod. 56<sup>40</sup> или Евангелие в монастыре Ставроникиты на Афоне cod. 43<sup>41</sup>, импозантные, театрализованные, исполнены в стиле великолепного классицизма. Вся система живописи в них очень близка античной: фигуры обладают полновесностью и значительностью статуй, пропорции не нарушены, мера везде и во всем, шелковые ткани лежат мелко переливающимися складками, у всех персонажей внушительные эффектные облики, подчеркивающие благородство личности. Все совпадает с ценностями античного образа. Но при этом почти всегда в обликах присутствует нечто, античности не свойственное: эмоциональная выразительность лиц, изображенных в состоянии глубокой вдумчивости, отмеченных подчас печатью вдохновения. Какое-то, пусть даже легкое переосмысление классических устоев происходит всегда, даже в период Македонского Ренессанса.

<sup>40</sup> Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei... Bd. 1. S. 21. Abb. 148–152. Bd. 2. S. 30; Marava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Chr. Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece. Athens, 1978. Vol. 1. P. 17–27. Fig. 1–10.

<sup>41</sup> Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei... Bd. 1. S. 23–24. Abb. 169–178. Bd. 2. S. 31–32; Χρήστος Π.Κ., Μαυροπούλου-Τσιούμη Χρ., Καδάς Σ.Ν., Καλαμαρτζή-Κατσάρου Α. Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Αθήνα, 1991. Τ. Δ'Σ. 334–337, εἰκ. 339–356; Perria L., Iacobini A. Il codice F.V. 18 di Messina, l'Atos Stavronikita 43 e la produzione libraria costantinopolitana del primo periodo macedone // RSNB. 1994. N.S. Vol. 31. P. 81–163.

Далее, после середины X в., на протяжении всей второй его половины, в искусстве происходят все большие изменения классических черт, и от степени этих изменений нередко зависят возможности для атрибуции произведений, так как точных дат практически нет.

К кругу произведений, в которых преданность классической традиции сочетается со стремлением к новшествам, принадлежит ансамбль фресок в церкви Панагии τῶν Χαλκέων в Фессалонике (1028)<sup>42</sup>. Их образы поражают высокой одухотворенностью, а облики персонажей и стиль – чувственной красотой и классическими приемами. Обе стороны выражены в этих фресках весьма ярко, что делает их несколько необычными среди византийских произведений, хотя в целом такие свойства типичны для произведений этого времени, более того, именно их совместное существование выражает суть искусства этой эпохи. Во фресках Панагии τῶν Χαλκέων такие тенденции особенно очевидны. Поэтому их рассматривают то как завершение одного периода, то как начало следующего. В первом случае дата создания этого храма, 1028 г., свидетельствует, что в конце 20-х годов “переходный” стиль еще существовал.

Однако эти фрески можно рассматривать и как явление совершенно нового порядка, обладающее иным смыслом, чем предшествующее искусство второй половины X – первой четверти XI в., как первый художественный ансамбль, открывающий период “аскетического” искусства. В этом случае их дата (1028) уточняет верхнюю временную границу кардинального перелома в живописи XI в. и рождения нового образа и стиля, которые вскоре будут воплощены в мозаиках и фресках Осии Лукас в Фокиде и Софии Киевской.

Обе позиции имеют право на существование, и все же более точной представляется первая, так как дистанция между фессалоникскими фресками и ансамблями типа Осии Лукас все же очень велика, новшества в живописи Панагии τῶν Χαλκέων не принципиальны, они имеют примерно такой же характер, как во всех произведениях первой четверти XI в.

Образы во фресках церкви Панагии τῶν Χαλκέων впечатляют выразительностью особого рода, еще недавно не свойственной византийскому искусству, да и вообще не знакомой ему с давних времен, едва ли не с VI в. Это акцентированная душевная приподнятость. В обликах появилось что-то явно необычное; черты лиц гиперболизированы по сравнению с классической мерой. Характер каждого образа определяется теперь не нюансами, а сильными акцентами. Персонажи, всех возрастов и рангов, и ангелы, и святые, имеют огромные глаза, окруженные к тому же крупными тенями, еще больше эти глаза увеличивающими. Однако при этом взгляды у всех – совершенно живые, очень эмоциональные, всегда – вдохновенные, часто – восторженные. Нет ничего схематичного и условного. Наоборот, влажный блеск, чувствительность, близость натуре. И при этом – сильное увеличение возможного размера глаз при внутренней выразительности взглядов.

---

<sup>42</sup> Papadopoulos K. Die Wandmalereien...; Tsitouridou A. The Church of the Panagia Chalkeon. Thessaloniki, 1985; Mavropoulou-Tsioumi Ch. Byzantine Thessaloniki. Thessaloniki, 1993. P. 104–110; Kourkoutidou-Nikolaidou E., Tourta A. Wandering in Byzantine Thessaloniki. Athens, 1997. P. 177–182; Byzantine and Postbyzantine Monuments of Thessaloniki. Thessaloniki, 1997. P. 86–91; Попова О.С. Мозаики Софии Киевской... С. 218–225; История русского искусства... С. 263–264.

В сущности такое чрезмерное акцентирование взгляда — едва ли не единственный новый прием, использованный мастером фресок Панагии τῶν Χαλκέων. Этот прием — лишь один из многих в искусстве всего этого “поискового” периода первой четверти XI в., и даже шире: второй половины X — первой четверти XI в. Он нигде больше не используется (во всяком случае в сохранившихся произведениях), кроме иконы апостола Филиппа из монастыря св. Екатерины на Синае, которая обычно считается написанной в конце X в., но вполне могла быть создана примерно в то же время, что и фрески Панагии τῶν Χαλκέων.

Этот прием преувеличения выразительности глаз оказался настолько сильным, что определил общий характер образов и впечатление, ими производимое. Между тем основная система художественных средств осталась традиционной по отношению к искусству конца X — начала XI в., бывшему, несмотря на многие новые приемы, в основе своей классическим.

Фигуры облачены в свободные мягкие одеяния с широкими разнообразными складками. Для обозначения их почти не используются геометрические пробела; драпировки моделируются и цветом, и светом, хоть и условным, но все же свободно льющимся, что создает иллюзию светотени.

Лица, шеи, руки кажутся объемными, как скульптуры. Все они написаны многокрасочно, заметно движение кисти, живопись сочная, краска, кажется, течет по круглящейся форме, гибко охватывает овал лица. Контуры, обрисовывающие лица, разнообразны и живописны, они то утолщаются, то прерываются, жестких линейных очертаний нигде нет. В моделировке лиц нет никакой схемы, геометрии, как будет очень скоро, например, в Софии Киевской; вместо этого — сплошное плавное течение разнообразных, довольно ярких красок, подходящих для свежего цвета лиц.

Прибавим к этому чувствительность взглядов, красивую “бархатность” глаз, столь же красивую благородную очерченность губ, к тому же иногда слегка полуоткрытых, будто дышащих, их натуральную, немного чувственную припухлость, вдохновение и восторг во взорах, — и мы тем самым постигнем суть этой великолепной живописи, во многом еще похожей на самые классические творения постренессансного периода македонской эпохи, такие, как миниатюры Книги пророков В.1.2 из Турина<sup>43</sup>. Представим себе, что мастер Туринских пророков решил бы “модернизировать” свои образы, сообщить им неклассическую остроту, и наделил бы их столь же огромными глазами и столь же глубокими тенями, как во фресках Панагии τῶν Χαλκέων, — результат был бы близкий тому, что искал художник фессалоникского храма.

Поиск одухотворенной выразительности образов и применение ряда новых, более острых, чем раньше, художественных приемов, — все это было свойственно живописи того периода, который начался после Македонского Ренессанса (после середины X в.) и длился примерно до 30–40-х годов XI в., когда родилось искусство, представляющее собой совершенно другой мир. То, что раньше было единичным явлением и существовало как нюансы выразительности и детали стиля, теперь стало программным и широко

---

<sup>43</sup> *Belting H., Cavallo G. Die Bibel...*

распространенным. Создается искусство, ориентированное на строгие аскетические установки и пошедшее на значительные изменения классического художественного языка. Новые концепции определяют ансамбли мозаик и фресок в Осиос Лукас (рис. 2–3), в Софии Киевской, в Софии Охридской (рис. 1), в Неа Мони на Хиосе, в Ватопеде; судя по небольшим сохранившимся фрагментам, живопись похожего типа была в Водоче и в Мирах Ликийских.

Внутри новой системы существовали различные варианты образов и стиля. Но в целом все это искусство – строгое, нередко даже суровое; требования его к созерцающему человеку столь высоки, что для восприятия оно оказывается весьма нелегким. В нем нет радующих глаз форм, всего того, чего так много в любом варианте византийского классического стиля, как нельзя лучше соответствующего представлениям о мире ангелов и святых. Приближение к такому миру является, разумеется, целью любого византийского искусства, и этого нового тоже. Однако теперь это приближение не дается как чудо, как Божий Дар, снисходящий на все и всех, а достигается непростой душевной работой. Это трудный путь самоограничения, отказа от всего привычного, и земного, и классического, путь аскезы, в тех или иных ее формах. Это требует напряжения всех внутренних сил, необходимого для духовного подъема. Для воплощения таких идей классическое искусство явно не подходило, и было создано другое, более адекватное им.

В эти десятилетия в искусстве стала доминировать особая, не эллинистическая модель художественного образа. О генезисе такого искусства и о путях его развития до XI в. уже говорилось. Были названы и основные черты его особого художественного языка. Все они присущи и произведениям того времени, о котором идет речь, – 30–40-х, отчасти 50-х годах XI в.

Разумеется, в разные периоды искусству такого типа были присущи определенные нюансы и специфические черты, что-то усиливалось, что-то, наоборот, смягчалось. Попробуем описать особенности типологии и образности такого искусства в применении к художественным созданиям второй четверти XI в.

В этом искусстве четко и, по-видимому, быстро образовались свои законы стиля. Пропорции тяжелые, головы крупные, шеи короткие, плечи широкие, иногда почти квадратные, пальцы толстые, ступни очень большие или огромные. Даже если высота фигуры нормальная, не пониженная, все равно при таких пропорциях фигура выглядит чрезмерно мощной. О стройности, столь любимой обычно византийскими художниками, теперь не заботятся. Не стремились ни к легкости, способной создать эффект имматериальности, ни к невесомости, способствующей иллюзии парения. Вместо этого очевиден интерес к массивному, неподвижному, сильному. Таковы, например, драпировки одежд, единообразные и жесткие, образующие чеканные схемы. Мягких, более или менее естественных драпировок теперь нет. Исчезла их плавная текучесть, столь знакомая по любой классической живописи и еще недавно присутствовавшая в Панагии τὼν Χαλκῆων; она заменяется теперь геометрией, резкие грани которой составляют каркас фигуры.

К тому же каркас этот – световой, ибо пробела служат в таком искусстве моделировками для всех тканей. Именно потоки света в такой живописи создают структуру фигуры и при этом будто пронизывают ее насквозь. Они же определяют форму драпировок и практически вытесняют собой эти драпировки, заменяют саму материю, образуя вместо нее сплошное сильное свечение.

Лица часто очень похожи, нередко кажутся почти одинаковыми. Во всех них выделяется не индивидуальное, но нечто всеобщее, всем им присущее.

Во всем очевиден интерес к массивному, неподвижному, сильному. Лица теперь – округлые, а не овальные, ширококостные, с тяжелыми шарообразными подбородками, с крупными симметрично расположенными чертами, малоподвижные, скульптурные. Создавшие их мастера как будто хотят воспроизвести физиогномику искусства VI в., такую, как в первоначальных образах Сант Аполлинаре Нуово, в образах Сан Витале, Сант Аполлинаре ин Класе, но только без натуральной живости, наследующей римскую классику.

Чаще всего глаза очень крупные и выпуклые, а большие черные зрачки находятся ровно посередине; все это делает взгляды остановившимися, замершими; они обладают выразительностью необычайно сильной и при этом совершенно не эмоциональной, ни с чем окружающим не сопоставимой, отрешенной.

Огромные тени окружают глаза и как обручи охватывают целиком лица, погружая их в особую сферу, далекую от свето-воздушной среды. Головы, лица очерчены по контуру единой темной линией, а в обводке рук – красной. Рисунок всех очертаний геометричен, во всем – четкость и порядок, соответствующие представлениям о неколебимом и абсолютном. Ничего прерывистого, трепещущего, рожденного эмоциональным чувством или живописной игрой света и цвета, теперь не бывает. Это – мир незыблемых совершенных форм, инородных всему привычному и соответствующих представлениям о строгости аскезы и чистоте святости.

Искусство это не было каким-либо локальным явлением, оно появилось почти одновременно в совершенно разных местах – в Греции (Осиос Лукас, Фокида), на Руси (Киев), в Македонии (Охрид, Водоча), на Хиосе (Неа Мони), на Афоне (Ватопед), в Малой Азии (Миры Ликийские). Местом его рождения был, очевидно, Константинополь, откуда оно и распространилось, как и все большие явления византийского искусства, по различным территориям, входившим в круг византийского влияния. Судя по обширности этих территорий, искусство такого типа стало популярным, оно оказалось более доступным для монастырей, а также для разных мест ойкумены, чем всевозможные варианты классицизма в живописи предшествующего периода.

Такое искусство должно было соответствовать какой-то особой атмосфере культуры, возникшей в византийском обществе, и существовавшей сравнительно недолго, около 25 лет, на протяжении жизни всего двух поколений. Возможно, уже в конце 50-х годов, но несомненно в 60-х годах, такое искусство почти исчезло; на протяжении второй половины XI в. проявления его довольно редки, но все же встречаются, как на территории самой Византии, например, в Велюсе, так и в Северной Италии, в Сан Марко в Венеции

и в Торчелло. Исторических фактов, приведших к таким переменам, мы не знаем<sup>44</sup>. Можно только констатировать, что в искусстве 30-х – середины 50-х годов произошел поворот от извечного византийского классицизма в сторону сильной аскетизации. Художественные произведения в данном случае сами выступают в качестве исторических источников.

После середины XI в., примерно к 60-м годам, настроения изменились в сторону гораздо большей умеренности, вкусы вновь повернулись к классическим традициям

Правда, во второй половине XI в. искусство приобрело новые черты, раньше классической византийской живописи не свойственные: в образах появилась созерцательность, в обликах – индивидуальность и достоинство, типы лиц, благородных и подчеркнута умных, стали соответствовать портретам интеллектуалов и психологически утонченных персонажей, появилось ощущение аристократической среды, в которой создается такое искусство. Идеалы монашеской аскезы остались в прошлом. Искусство стали определять вкусы интеллектуальной элиты. Представление о нем могут дать миниатюры многих иллюстрированных рукописей<sup>45</sup>.

Фигуры в миниатюрах таких кодексов обладают классическим совершенством (рис. 18), все их качества, вплоть до нюансов, соразмерны. Объемы выглядят полновесными, позы натуральны, пластика естественна, цвета и оттенки согласованы, в колорите всегда есть гармония, свет умеренный, достаточный для прояснения формы и ее легкого свечения. Облики необычайно эффектные, черты лиц крупные, скульптурные, психологический акцент подчеркнут, и нередко это – драматический мотив, содержание образов ясно прочитывается, все они несколько театрализованы, главная их тема – вдохновенное состояние, запечатленное во взгляде и в мимике лица. Создается

<sup>44</sup> Император Михаил IV (1034–1041), судя по описаниям византийских историографов (*Михаил Пселл. Хронография* / Пер., ст. и примеч. Я.Н. Любарского. М., 1978. С. 44–45), отличался необычайным благочестием, строил монастыри, храмы и приюты, приближал к себе монахов. Как рассказывает Пселл, он “заботился и радел... о тех, кто презрел мир и живет выше его. Кто из людей такой жизни остался неизвестен императору? ...найди [их] и доставив во дворец, какие только почести им не оказывал: омывал запыленные ноги и сладко целовал их... надевал на себя их рубище, укладывал подвижников на царскую постель, а сам растягивался на низком ложе, подложив себе под голову большой камень... В то время как все стремятся избежать общения с больными и увечными, он посещал таких людей, припадал щекой к их язвам, обнимал и целовал их, обмывал их тела и служил им, как раб господину... Самодержец все сделал, чтобы снискать себе прощение Божие... Немалую часть царской казны истратил он, основывая по всей земле монастыри... соорудил новый приют... для нищих... К избравшим подвижническую жизнь потекло рекой золотом... соорудил [в Константинополе] монастырь величины несказанной и красоты неопишуемой”. Михаил IV был очень большой человек, распухший от водянки, боявшийся смерти и кары Господа за совершенное им преступление (он занял престол, убив императора Романа III и женившись на его жене, императрице Зое). Надеясь “снискать прощение Божие”, он “искал содействия святых душ [монахов]”. Настроение императора, постоянно кающегося, окруженного монахами, покровительствующего монастырям, усиление роли монашества, – все это могло способствовать возникновению такого явления как искусство аскетического типа.

<sup>45</sup> Вот некоторые из таких рукописей: Четвероевангелие 1061 г. (РНБ, гр. 72), несколько Четвероевангелий, которые можно отнести к 70–80-м годам XI в. (Афинская национальная библиотека, cod. 57; ГИМ, Син. гр. 518; Ватиканская библиотека, Vat. gr. 756; Парижская национальная библиотека, гр. 189, gr. 21), Слова Иоанна Златоуста 1078–1081 гг. (Парижская национальная библиотека, Coislin 79) и др.



одухотворенный и при этом внешне раскрытый образ. В нем все выражено полно и ясно, все обозримо, и кажется, что изображенный персонаж немного позирует. Глубокого спиритуального смысла, какой будет в искусстве XII в., здесь нет. За таким искусством стоит скорее интеллектуальное знание, чем духовное прозрение, скорее ученое умозрение и классическая образованность, чем поиск мистического Богопознания. Во всех таких образах есть классическая цельность и вместе с тем изысканная утонченность, будто все они создавались в мире высокой культуры, а не в сфере углубленного духовного опыта.

Все художественные черты такого искусства – это признаки какого-либо варианта византийского классического стиля. В разные периоды он имел неодинаковое воплощение, так как всегда был снабжен какими-то особыми качествами. В искусстве X в. (особенно первой его половины) это были приемы, обусловленные чувственным восприятием: живописность фактуры, густой мазок, сочность красок, яркость палитры, живой подвижный световой блик и др. В искусстве второй половины XI в. такие черты были изжиты. Классический стиль стал строгим, безупречная правильная форма не имела теперь чувственного оттенка и при всей своей идеальности стала чуть отвлеченной, материя утратила осязаемость. Эта форма и этот стиль будто стали воплощением неземной гармонии. Теперь это уже не те или иные отдельные классические свойства, а, кажется, совокупность их всех, используемых для создания живописного поля, дающего представление о нездешнем совершенстве. Классический стиль, столь привычный для Византии, в это время отстраняется от своей первичной чувственной природы и обретает качества, соответствующие спиритуалистическому содержанию образов.