

Попова О.С. Византийские и древнерусские миниатюры. М., 2003.

Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески и иконы. М., 2006.

Две недавно вышедшие в Москве книги представляют результаты многолетней исследовательской работы одного из ведущих российских специалистов по истории византийского искусства, Ольги Сигизмундовны Поповой. Это сборники статей, объединенных по характеру тех византийских и древнерусских памятников, которым они посвящены. В первую книгу вошли работы об иллюстрированных рукописях, во вторую – статьи о мозаиках, фресках и иконах. Исследовательские интересы О.С. Поповой охватывают почти все периоды истории изобразительного искусства стран византийского круга. И тем не менее все ее работы объединяют сходные цели и методы исследования.

О.С. Попова рассматривает каждый памятник как источник информации о мировоззрении людей определенной эпохи. Тщательный стилистический анализ становится тем инструментом, который позволяет раскрыть невербальное содержание изображения. Произведение искусства предстает как тонко и сложно организованная структура, строение которой обусловлено и определенной устойчивой системой ценностей, и историко-культурным контекстом, и духовно-эмоциональным климатом эпохи. Глубинные основы византийского искусства – христианское богословие и наследие античности – оставались теми же на протяжении тысячелетней истории Византии. Однако соотношение между их различными гранями менялось, порождая удивительное многообразие форм, за которыми стоит многообразие оттенков смысла. Эти изменения, обусловленные теми или иными процессами в духовной жизни общества, и составляют жизнь византийского искусства. Наблюдение за ними позволяет О.С. Поповой решать задачи разного уровня: от уточнения атрибуций и датировок, определения круга памятников, составляющих направление или региональную школу, до выявления основных тенденций в развитии византийского искусства и глобальных выводов о способах видения и мышления, об особенностях религиозного сознания.

Обе книги О.С. Поповой включают в себя статьи разного времени. Книга “Византийские и древнерусские миниатюры” объединяет работы о древнерусских рукописях, написанные в 1960–1970-е годы, и работы последних двадцати лет, посвященные византийским манускриптам. Исследовательская деятельность О.С. Поповой началась в Отделе рукописей Ленинской библиотеки, что во многом обусловило ее особый интерес к средневековой книжной иллюстрации, а также и круг проблем, поставленных в первых статьях. Это в основном работы монографического плана, в каждой из которых рассматривается рукопись из того или иного московского собрания (“Миниатюры Галицко-Волынского Евангелия-апракос первой трети XIII в.”, “Новгородская рукопись 1270 г. (миниатюры и орнамент)”, “Новгородская миниатюра раннего XIV в. и ее связь с палеологовским искусством”). Первостепенная задача – описание декоративного убранства рукописи, анализ типологии орнамента, иконографии и стиля миниатюр, уточнение атрибуции и датировки памятника – оказывается лишь отправной точкой для поисков более глубоких закономерностей, для выявления специфических местных черт или разнообразных иноземных влияний, тенденций, восходящих к искусству предыдущих поколений или зарождающихся новых течений. Наиболее существенной проблемой становится взаимодействие искусства Руси, Византии и других балканских стран: что, когда, откуда, почему и как именно приходит на Русь из других традиций, усваивается и становится частью собственной художественной жизни. Именно эти вопросы оказываются в центре внимания в статьях “Новгородские миниатюры второй четверти XIV в.”, “Новгородские миниатю-

ры второй половины XIV в. и второе южнославянское влияние”, “Миниатюры московского Евангелия начала XV в.”. Исследования древнерусских рукописей завершаются обзорной работой “Русская книжная миниатюра XI–XV вв.”, впервые опубликованной в виде книги на французском языке в 1975 г. и в виде статьи на русском языке в 1983 г. В ней история русской книжной иллюстрации предстает как часть более широкого потока русского искусства, рассмотренного в его связях с искусством стран византийского круга.

Большую часть статей, посвященных миниатюрам греческих рукописей, объединяет одна важнейшая тема: тонкое видоизменение классических, восходящих к античности живописных средств, позволяющее придать образам трансцендентный характер и духовную глубину, соответствующие христианскому мировоззрению. Как показывают исследования О.С. Поповой, именно этот путь был основным для византийского искусства. В наиболее совершенном и гармоничном виде этот синтез был осуществлен в искусстве второй половины XI в. (“Византийская рукопись (Четвероевангелие) второй половины XI в. в Государственном Историческом музее (Син. Гр. 518”)), хотя те же принципы лежали в основе стиля и во второй половине X в. (“Греческий иллюстрированный кодекс (Евангельские чтения) второй половины X в. из Парижской национальной библиотеки (Coislin 31)”) и, отчасти, в XII – начале XIII в. (“Миниатюры Хутынского служебника раннего XIII в.”), и в XIV в.

Исследования об иллюстрированных рукописях XIV в. следует отметить особо. Три из них посвящены выделению периода, условно названного О.С. Поповой “периодом церковных споров” (вторая четверть XIV в.). В это время церковно-политическая обстановка и распространение исихазма оказывали значительное воздействие на искусство, в котором происходили поиски нового стиля, адекватного более активной, сложной и углубленной духовной жизни эпохи. Произведения этого периода существенно отличаются от палеологовского ренессанса первой четверти XIV в. напряженностью, остротой и особой мистической окрашенностью образов, что позволяет не только видеть в них соответствие атмосфере времени, но и проводить косвенные аналогии с определенными положениями учения исихастов. Эта линия исследований продолжается в статье “Образ Исаака Сирина в афонской миниатюре. Византийская аскеза и искусство XIV в.”, где анализ типологии образа, стиля и техники живописи соединяется с психологическим истолкованием и поисками параллельных явлений в богословии и аскетической практике.

Отражение в искусстве аскетической стороны византийского религиозного сознания – еще одна очень важная для О.С. Поповой тема, которой уделено много внимания в книге “Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески и иконы”. Эта тема впервые сформулирована в статье “Образ и стиль в византийском искусстве VI и XI века”. В начале VI в. четко выявляются черты того особого феномена, который представляет собой византийское искусство. Создаются образы нового типа: внешне неподвижные, отрешенные, внутренние сосредоточенные; они в наиболее ясной форме воплощают спиритуалистическую сторону христианского мировоззрения. Для этого вырабатывается особый художественный язык – обобщенный, схематичный и символический. Исключается все чувственное и натуральное. Композиции становятся лаконичными, изысканная живописность и пластичность уступают место выразительности четкого силуэтного рисунка и крупного цветового пятна. Акцентируется симметрия ликов, отрешенность взглядов, иератическая застылость поз, линейная трактовка форм. Этот особый тип образа и стиля, призванный изображать трансцендентный мир, более всего соответствовал самым высоким духовным идеалам Православной церкви. Однако искусство такого типа было менее приспособлено для обычного человеческого восприятия, чем искусство, основанное на преображении и одухотворении классической формы. Поэтому оно было более редким, но тем не менее возрождалось вновь и вновь. После VI в. наиболее яркая вспышка искусства “аскетического направления” пришла на вторую четверть XI в. О.С. Попова выделяет это явление как чрезвычайно значительное для истории византийского искусства и посвящает ему несколько работ: “Мозаики Софии Киевской и византийская монументальная живопись второй четверти XI века”, где разбираются различные стилистические варианты; “Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI века и его дальнейшая судьба”, где рассматривается продолжение жизни этого течения в искусстве второй половины XI в., начала XII в. и рубежа XII–XIII вв.; отчасти “Византийское искусство в Италии. Мозаики Торчелло”, где ориентация на идеалы второй четверти XI столетия выделяется как определяющая линия развития византийского искусства в Северной Италии во второй половине XI и начале XII в.

В статьях “Мозаики Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве” и “Фрески Дмитриевского собора во Владимире” рассматриваются два замечательных памятника византий-

ской монументальной живописи, находящиеся на русских территориях. Подробный анализ мозаик и фресок снова выводит автора к рассуждениям о сложных сплетениях различных стилистических течений XII в. и об основных путях развития византийской живописи. Как показывают эти исследования, в XII в. преобладало искусство, стремившееся придать классическим формам как можно большую духовную глубину с помощью разнообразных приемов, то более тонко и незаметно внедрявшихся в традиционные живописные методы, то более наглядно придававших образам умоглядный характер.

Одним из таких приемов было особое использование света. Этой теме посвящена отдельная более ранняя работа “Свет в византийском и русском искусстве XI–XV веков”. Свет – один из главных элементов любой живописной системы. В византийском религиозном искусстве он играл важнейшую роль, поскольку мыслился не как иллюзионистическое воспроизведение реального освещения предметов, но как символ Божественного присутствия в мире. Рассматривая большие пласты византийского и древнерусского материала, О.С. Попова выделяет два основных принципа взаимодействия света и формы. В одних случаях формы наполняются ровным свечением, исходящим как будто изнутри, выявляющим их объем и в то же время растворяющим и преображающим телесность. В других случаях отдельные белильные штрихи ложатся поверх форм, как бы придавая им новую схематичную структуру, затмеваящую естественную; эти световые лучи символизируют Божественные энергии, вызывающие к жизни аморфную материю. За каждым из этих принципов стоит определенный тип образов, стиль, способ видения и мышления, определенная богословская концепция. И если для XI–XIII вв. сами произведения искусства являются главными свидетельствами о тех или иных тенденциях в духовной жизни Византии и Древней Руси, то для XIV и XV вв. оказывается возможным сопоставление данных живописи и письменных источников.

Отражение в искусстве духовной жизни и даже конкретных событий и богословских идей – главная тема целого ряда статей, посвященных памятникам палеологовского периода. В трех работах снова проводится выявление специфики живописи периода “церковных споров” (статья “Икона Христа Пантократора из Византийского музея в Афинах”, «Икона “Благовещение” из Музея изобразительных искусств в Москве – произведение фессалоникских мастерских 30–40-х годов XIV века», «Икона “Иоанн Предтеча” около середины XIV века из Эрмитажа»). Программой можно назвать статью “Фрески и иконы Феофана Грека. Два пути духовной жизни”. Здесь О.С. Попова наиболее ясно формулирует свое представление о двух основных для православной традиции путях духовной жизни, соответствующих двум основным принципам создания религиозного образа средствами живописи. Первый из них пролегает через подвижничество, отказ от всего многообразия жизни в миру ради достижения состояния полной сосредоточенности на молитве, “умном делании”, ведущем к мистическому опыту Богообщения. В искусстве этому пути соответствовал особый тип образа и стиля, варьировавшийся на протяжении столетий, но всегда оперировавший сильно сокращенным набором схематизированных художественных средств. В XIV в. наиболее ярким примером такого искусства стали фрески Феофана Грека в церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде. Другой тип духовной жизни – в миру, среди людей и для людей – воплощен в ряде икон, некоторые из них, вероятно, принадлежат Феофану Греку (О.С. Попова приписывает ему четыре иконы из деисусного чина Благовещенского собора и Богоматерь Донскую). В этих иконах создан образ преображенной Божественной благодатью материи. Обожение всего тварного мира воплощено в красоте ликов, идеальности форм, сиянии светоносных красок, в согласованности, многообразии и полноте художественных средств. Тварный мир и человеческие ценности не отвергаются, но представлены так, словно они уже причастны Божественной гармонии и совершенству. Это исконный для Византии способ создания религиозного образа, основанный на искусном преображении унаследованных от античности форм и живописных приемов. Особым его вариантом были и иконы Феофана Грека, и многие другие произведения рубежа XIV–XV вв. (об этом статья “Образы святых жен в византийском искусстве конца XIV – начала XV века”). В XIV–XV вв., когда Византия стояла на грани политического и экономического краха, более чем когда-либо оказалась очевидна ее опора на духовные ценности. Удивительная стойкость, зрелость и самодостаточность византийской культуры проявились в подлинном расцвете искусства палеологовского периода, когда основные мировоззренческие установки были сформулированы в последний раз с совершенной ясностью и полнотой. Все многообразие и сложность этих творческих поисков описаны еще раз в обзорной работе “Византийские иконы XIV – первой половины XV века в собраниях России”.

Оба основных для византийского искусства пути были восприняты и укоренились на Руси. “Аскетическое” направление оказалось особенно востребованным во Пскове, где в XIV и

XV вв. оно стало основой местной художественной традиции (“Особенности искусства Пскова”). Более широкий отклик получила живопись, ориентированная на одухотворение классических форм. Этот тип образности и стоящий за ним тип духовной ориентации, его византийские истоки и русское своеобразие разбираются в работе “Русские иконы эпохи святого Сергия Радонежского и его учеников: православная духовность XIV в. и ее русский вариант”.

Итогом размышлений автора о соотношении двух традиций можно считать работу “Древняя русская живопись и Византия”, охватывающую период с XI до конца XV в. В представлении О.С. Поповой византийская культура выглядит как единый мир и общий исток, от которого в определенный момент отпочковываются национальные школы православных стран. Исследование произведений искусства, созданных на Руси в домонгольский период, показывает, что для этого времени выделение своеобразных национальных черт невозможно: памятники вписываются в общий процесс развития византийского искусства, причем Русь в это время оказывается в центре самых значительных его проблем, здесь представлены все основные направления. В XIII в. в силу известных исторических обстоятельств художественные связи между Русью и Византией прерываются, их пути начинают расходиться. Именно в этот период на Руси появляется искусство, отличное от балканских корней. На рубеже XIII–XIV вв. художественные связи Руси и Византии возрождаются, но влияние греческого искусства на русское в это время еще эпизодическое и слабое. Палеологовский ренессанс почти не отражается на Руси, искусство эпохи “церковных споров” находит лишь единичные отклики. Во второй половине XIV в. контакты становятся более тесными, в разных русских центрах работают греческие и южнославянские мастера, что оказывает несомненное влияние на местные традиции. Развитие русского искусства все еще вписывается в общую орбиту византийского круга, но уже четко выявляется и собственная специфика. В XV в. ослабление Византии совпадает с политическим, религиозным и культурным подъемом Руси. Именно этот период становится временем расцвета русской национальной школы, когда ясно обозначается ее своеобразие внутри общеправославной духовной и эстетической программы.

Статья “Образ Христа в византийском искусстве”, открывающая сборник, вероятно, является наиболее яркой иллюстрацией исследовательского метода О.С. Поповой. Несомненно, именно в образе Христа концентрируются все важнейшие аспекты христианского мировоззрения. Сам характер этих представлений и способы, созданные византийской культурой для их выражения средствами живописи, рассматриваются О.С. Поповой в их почти тысячелетнем развитии с той самой ключевой позиции, которую дает сосредоточение на одной базовой иконной формуле. Более двух десятков изображений, выбранных вне зависимости от вида живописи и конкретного иконографического типа, выстроены в хронологической последовательности и анализируются по сходному плану. В каждом из них исследователь стремится сначала выявить основные черты, определяющие строй и характер образа. Присутствуют ли элементы иллюзионистического подхода к изображению пространства и размещенной в нем фигуры или же преобладает отвлеченное символическое начало? Какой тон задается иконографической схемой, композицией, цветовым решением? Дальнейший формально-стилистический анализ позволяет уточнить нюансы онтологических представлений, заложенных в определенном способе трактовки пространства, формы, света. Выявляется созвучие конкретных приемов и техники живописи общему характеру образа. Например, тончайшие, плавные, невидимые невооруженным глазом мазки могут создавать идеально гладкую, “нечувственную”, дематериализованную поверхность; или наоборот, густые, переливающиеся разными оттенками потоки краски могут “обтекать” иллюзорную округлость лика, акцентируя его пластику и телесность. Уточняется и “человеческий” характер образа путем прочтения эмоциональных оттенков в жестах и движениях (часто выявленных через драпировки) и особенно в физиогномике. Поскольку в иконе обязательно подразумевается контакт с молящимся, а изображение Христа в человеческом облике давало возможность вносить детали, свойственные именно человеческой природе, художники могли подчеркивать различные душевные, интеллектуальные и духовные аспекты, что приводило к созданию образов в большей степени индивидуализированных, допускающих психологическое истолкование. В других случаях эти возможности использовались в меньшей мере, все конкретное и чувственное ослаблялось ради создания образа, более соответствующего представлениям о вневременном абсолюте. Из всех этих элементов и складывается то духовное содержание, которое О.С. Попова стремится выявить в каждом произведении искусства на основе анализа его художественной формы.

Раскрывая способы создания индивидуального произведения и повторяя это действие многократно на разном материале, исследователь получает возможность выделять устой-

чивые признаки, по которым памятники можно группировать, устанавливать между ними отношения преемственности, выявлять линию развития художественных форм на значительных временных отрезках, определять закономерности, присущие творчеству отдельных эпох или конкретных народов. Таково традиционное понимание основной задачи истории искусства в том виде, в каком оно сложилось на протяжении развития этой дисциплины в XIX–XX вв. Именно к такому типу исследования тяготеют почти все работы О.С. Поповой, каждая из которых, по сути, является малой “историей византийской живописи”. Этот подход, несомненно, был воспринят ею от учителя, В.Н. Лазарева, и ученых его поколения – таких, как О. Демус, Э. Кицингер, С. Радойчич и др. В.Н. Лазарев стал создателем наиболее фундаментального обобщающего труда по истории византийской живописи. Его книга, синтезировавшая находки и открытия многих десятилетий, сочетает широту охвата материала и строгую продуманность общей концепции, в основе которой лежит именно исследование эволюции художественных форм. Очевидны и отличия как метода О.С. Поповой, так и ее взгляда на отдельные проблемы истории византийского искусства. Иную трактовку в ее трудах получили такие существенные вопросы как соотношение живописи Константинополя и различных других регионов, оценка живописи позднепалеологовского периода, искусство “аскетического направления”, но говоря о многих частных проблемах. Стилистический анализ широко применяется обоими исследователями как на уровне отдельных произведений, так и на уровне крупных течений. Но для В.Н. Лазарева первостепенной задачей являлась классификация огромного множества явлений, и даже в монографических работах он прежде всего стремился поместить памятник в определенный историко-культурный контекст, тогда как для О.С. Поповой именно структура и индивидуальные особенности конкретного произведения являются отправной точкой для понимания более крупных процессов в истории искусства и в истории духа. Возникшая здесь ассоциация с названием известной книги Макса Дворжака не случайна: действительно, подход О.С. Поповой во многом опирается на классику искусствознания первой половины XX в., прежде всего на труды представителей венской школы. И если осмысление формальных качеств произведений искусства в контексте богословских и филологических воззрений эпохи восходит к идее Дворжака, то углубленный стилистический анализ, насыщенный элементами психологической интерпретации, включающий в себя понятия целостного образа произведения и его безотносительной ценности, во многом близок концепции Ханса Зедльмайра.

Изучение восточнохристианского искусства до сих пор представляет собой своеобразную и обособленную область в мировом искусствознании. С одной стороны, средневековое искусство долгое время оценивалось по меркам европейского искусства Нового времени и с этих позиций воспринималось как примитивное и неполноценное. На смену такому подходу пришло понимание специфики христианского мировоззрения и порожденного им художественного творчества. Однако применительно к восточно-христианскому искусству, исследование этих специфических черт в основном было направлено на раскрытие смысла изображений через сопоставление с текстами (иконографический метод). Формальные качества произведений освещались значительно реже, как правило, лишь в самых общих чертах. С другой стороны, в нашей области по сию пору существенную роль играет археологический подход. Каждое десятилетие приносит все новые открытия. Необходимость атрибуции памятников и систематизации знаний делает актуальным стилистический анализ, однако, как правило, он не выходит за рамки прикладных задач. На этом фоне сборники статей О.С. Поповой представляются весьма значительным явлением, соединяющим научную конкретность на новом уровне фактических знаний с обобщениями широкого культурно-исторического плана.

Несомненной заслугой О.С. Поповой следует признать последовательное применение методов классического искусствознания к византийской живописи. Ее исследования, сосредоточенные на осмыслении языка форм, показали всю его многоплановость, богатство и стройную логику, которая вполне может быть адекватно воспринята, описана и проанализирована; сама эта возможность коренится в наличии общих истоков в западноевропейском и византийском способах мышления и видения. Исследования О.С. Поповой вносят существенный вклад в формирование и распространение нового представления о византийском искусстве как искусстве не только своеобразном и интересном, но имеющем несомненную и непреходящую ценность в истории мировой культуры.

А.В. Захарова